puntodeFuga

puntodeFuga

Revista de los estudiantes de la licenciatura en Historia y Teoría de las Artes

5

II ENCUENTRO DE ESTUDIANTES DE HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA

Consumo social del arte

Esta revista contó con el patrocinio y auspicio del Departamento de Teoría de las Artes y del programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte (Escuela de Posgrado)

Punto de Fuga Nº 5
Revista de los estudiantes de la Licenciatura
en Historia y Teoría de las Artes.
Edición especial de la *Revista de Teoría del Arte*
© Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte,
Departamento de Teoría de las Artes,
Facultad de Artes · Universidad de Chile.

Inscripción Nº: 111.259
ISSN: 0717 4853

Equipo Editorial

Jaime Cordero

Claudio Guerrero
Ignacio Szmulewicz
Kaliuska Santibañez
Felipe Vial
Nicolás Trujillo.

Comité Organizador
III Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética

Claudio Guerrero
Ignacio Szmulewicz
Kaliuska Santibañez
Felipe Vial
Nicolás Trujillo.

Imagen de la portada:
Andy Warhol, *Big Torn Cambell's Soup Can (Vegetable Beef)*, 1962,
Óleo sobre tela, 274.3 x 152.4 cm.

Diseño portada e interiores : Vicente Plaza.

Esta edición se terminó de imprimir en septiembre de 2009, en LOM Ediciones S.A. Santiago. Derechos exclusivos reservados para todos los países. Prohibida su reproducción total o parcial, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, de acuerdo a las leyes Nº17.336 y 18.443 de 1985 (Propiedad intelectual). Impreso en Chile/Printed in Chile

Índice

Discurso Inaugural 9

Mesa I
Arte, imaginarios y narración 15

Notas para una investigación: Acercamientos metodológicos a la educación artística en Chile
Eva Cancino 17

De actualidad y anacronismo: reapropiaciones simbólicas de la chilenidad
Nadinne Canto Novoa 29

Mesa II
Políticas de la recepción: mirada y participación 41

Por medio de las imágenes: *Visiones de lo sagrado e imágenes sagradas*
Natalia Vargas Márquez 43

El culto a San José, una muestra de fe
Mª. Verónica Jiménez
Beatriz Rivas 51

La intervención urbana como apropiación e inscripción de la ciudad
Ignacio Szmulewicz 61

Ponente invitado
Fronteras Turbias
Carlos Ossa 71

Mesa III

Horizontes contemporáneos del arte: miradas y posturas 83

Industrias culturales, en la encrucijada contemporánea
Constanza Escobar
Alicia Ibañez 85

El estatuto del objeto de arte en la lógica del museo. Crisis moderna / Crisis de la superficie de inscripción
Roberto Doveris 95

Campo artístico en Chile, posicionamiento de la *ESCENA DE AVANZADA* de los 70´ en el actual medio cultural
Mariela Gatica 107

Mesa IV
Circuitos del arte: acceso, consumo y formación. 123

Institucionalidad cultural: Estado, Empresa y Arte
Felipe A. Vial Espinosa 125

Ferias de arte: Actividades culturales de alcance "masivo" en tensión entre lo público y lo privado

Cristina Soria 135

Consumo de arte: su función diferenciadora en la sociedad contemporánea

Nicolás Ortiz
Cristian Loyola 143

Consumo social del arte en Chile: apuntes sobre una ficción

Cristóbal Vallejos Fabres 155

Discurso Inaugural

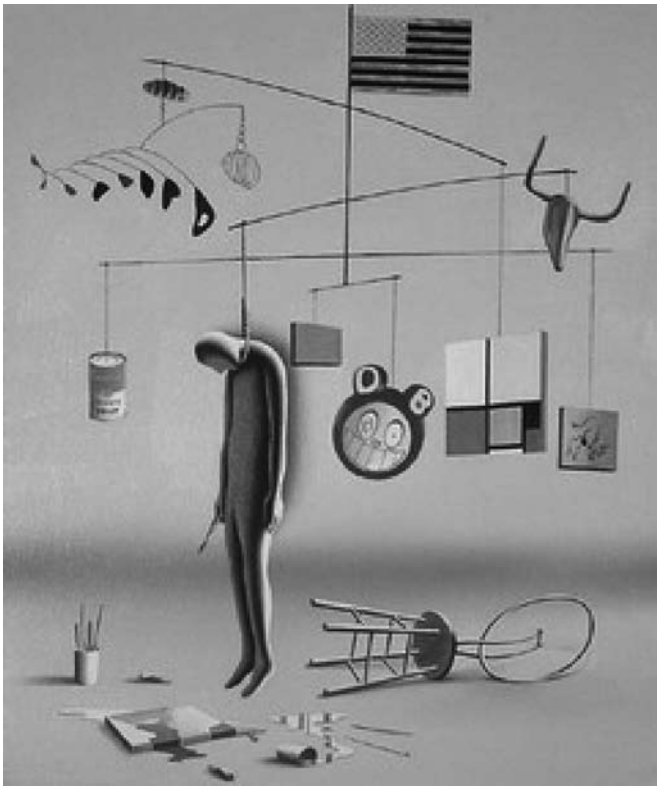
Buenos días y bienvenidos al II Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética, organizado por el comité editorial de la revista de estudiantes *Punto de Fuga*. El encuentro es una iniciativa que nace de la inquietud de algunos estudiantes por crear un espacio de diálogo y debate. El primer paso fue dado el año 2006, con la creación de la revista de estudiantes *punto de fuga*. Con ello, vimos realizada una tarea que por años se mantuvo pendiente. Dicha tarea era la creación de un lugar que acogiera y reuniera los escritos de los estudiantes de nuestra licenciatura. Esto, con el fin de situar un espacio que abriera entre nosotros la discusión y que, a su vez, reflejara el trabajo que los estudiantes realizan cada año. Un trabajo cuyo valor consiste en la diversidad de los intereses personales, el grado académico, las disciplinas, etc. Se trataba, entonces, de crear la instancia adecuada para escuchar nuestras voces, y para asumir aquello que, entre otras cosas, nos hace ser estudiantes, a saber, la tarea del aprendizaje, el trabajo y la reflexión. Sin embargo, una vez que ese lugar fue situado, nuestras inquietudes se acrecentaron, apuntando, esta vez, a expandir este espacio recién creado. Esta ampliación tuvo lugar con la realización del primer encuentro de estudiantes de historia del arte y estética, efectuado el año pasado. Con dicho encuentro, apuntábamos a explorar otros horizontes, acogiendo nuevas disciplinas, nuevos discursos, referentes y lugares. Es evidente que, con estos proyectos, no se trata simplemente de satisfacer inquietudes ambiciosas, quizá infantiles. Al contrario, se trata de responder a una necesidad y a una responsabilidad. En un contexto en que la

educación está determinada por la transversalidad disciplinar, es necesario escuchar otras voces y pensamientos, para así elaborar una contribución recíproca y plural, pertinente con nuestro tiempo, que apunte a fomentar la discusión, la participación y el diálogo. Por otro lado, ante la creciente mercantilización de la educación superior, es responsabilidad de los estudiantes incentivar el pensamiento reflexivo y crítico, desde lugares adecuados, que nos permitan contribuir a la creación de espacios para el aprendizaje y la formación en general. Así, con el primer encuentro de estudiantes asumimos la tarea de iniciar la creación de aquel lugar que acoge al pensamiento y la acción. Ahora, con el segundo encuentro, apuntamos a consolidar este espacio, como una tarea más que debe seguir realizándose, en lo posible, cada año.

Este segundo encuentro tiene por tema *el consumo social del arte*. Nos pareció pertinente, en esta ocasión, abordar los problemas de la relación entre arte y sociedad en general. Esta relación tiene una remota historia, cuyo origen se halla en los albores de occidente y cuya presencia se mantiene constante hasta nuestros días. Mas dicha presencia tiene diversos matices y, en consecuencia, múltiples enfoques y entradas. El propósito de este encuentro es dar espacio a esos enfoques, como también cuestionar los componentes de dicha relación. Si el título *consumo social* parece apuntar a algo determinado, haciendo resonar, quizá, discursos de carácter más sociológico, económico y político, queremos advertir que dicha resonancia es, antes bien, producto y síntoma de nuestra época, y no la línea que, necesariamente, este encuentro pretende tomar. Sin duda, este tema será abordado desde aquellos lugares, puesto que son zonas de suma importancia para la reflexión sobre arte, pero quisiera insistir que, en general, se trata de pensar la relación entre arte y sociedad, mediante la interrogación de los factores que la componen, como también mediante los diferentes discursos que se puedan articular bajo su amplio espectro. Así, el día de hoy tendremos la posibilidad de escuchar una pluralidad de voces, y vislumbrar tanto sus correspondencias como sus distancias. Ahora bien, para aclarar nuestro camino, hemos estructurado el encuentro en torno a cuatro mesas que, esencialmente, son cuatro lecturas respecto del consumo social del arte. Cada lectura es una tentativa, es decir, un punto de partida que resta completar, mediante

el diálogo y la participación de todos los presentes. A estas mesas se añade la ponencia del Académico de nuestra facultad Prof. Carlos Ossa, quien ha realizado, entre otras cosas, investigaciones en torno a las relaciones del arte con la sociedad, la política y el mercado. Y por último, hacia el final de la jornada, la académica e historiadora del arte de nuestra facultad, Prof. Soledad Novoa presentará el tercer número de la revista *punto de fuga*, número especial, pues consiste en la publicación de las ponencias del primer encuentro de estudiantes de historia del arte y estética, que tuvo por tema: *lecturas del arte latinoamericano*. Asímismo, esperamos ya que el quinto número de nuestra revista reúna las ponencias que hoy presenciaremos.

Para finalizar, nos es grato dar las gracias al Departamento de Teoría e Historia del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; especialmente a las autoridades de nuestra casa de estudios, Director y profesor Jaime Cordero, y Dr. Pablo Oyarzún Robles, Decano de nuestra Facultad. Igualmente, agradecemos el apoyo del FONDAE (Fondo del desarrollo del arte estudiantil) y del "Premio azul a la creatividad estudiantil", quienes financiaron el encuentro y la publicación del tercer número de la revista *punto de fuga*. Nuestras gracias, también, a los ponencistas, al centro de estudiantes de teoría e historia del arte (CETHA) y a las estudiantes que, voluntariamente, nos brindaron la ayuda necesaria para efectuar este segundo encuentro. Sin nada más que agregar, los invitamos a participar de esta actividad y desde ya agradecemos, también, la presencia de todos ustedes.



Mark Kostabi, *Suicide By Modernism*, 2005,
Óleo sobre tela, 23 5/8” x 19 3/4”.

Mesa I

Arte, imaginarios y narración

Esta mesa abordó las diversas relaciones entre imagen e historia. Desde tres focos temporales distintos, y ante imágenes artísticas y publicitarias, se propone abrir la reflexión a la dimensión histórica y, en consecuencia, narrativa, de la producción artística. Se abre con ello, entonces, el antiguo debate entre imagen y texto, resaltando, sin embargo, los elementos secundarios nacidos con ocasión de tal cruce problemático. Así, las ponencias que componen esta mesa prestan atención a temas tales como la "educación", la construcción de imaginarios sociales y, en definitiva, el alcance de lo que podríamos llamar la *discursividad de la imagen* en el tiempo.

Notas para una investigación: Acercamientos metodológicos a la educación artística en Chile [1]

Eva Cancino[2]

> Si le progrès du Chili dans la voie de la civilisation est indiscutable depuis quarante ans environ, c'est surtout dans les Beaux-Arts que ce mouvement s'est le plus accentué. Le chemin parcouru dans cet espace de temps, si court dans la vie d'une nation, causera l'étonnement de tout observateur attentif.
> Vicente Grez, *Les Beaux-Arts au Chili*, 1889[3]

La literatura crítica en torno al desarrollo cultural de Chile en el siglo XIX ha sufrido una importante renovación en las últimas dos décadas. A la renovación del interés por los procesos vividos en aquella época se ha sumado el uso de nuevos instrumentales que han permitido cuestionar, en algunos casos, y ampliar, en otros, las hipótesis que se manejaban a partir de los estudios de generaciones anteriores de historiadores. Las relaciones del estado con la cultura, las expectativas nacionalistas que el siglo XIX depositó en ésta y la relación entre alta cultura y cultura popular, son algunos de los temas que se han visto enriquecidos por los nuevos instrumentales desarrollados, por ejemplo, en torno a la idea de nación o en los estudios sobre cultura popular. Pero si nos enfrentamos al desarrollo de la literatura crítica sobre las artes visuales latinoamericanas en el siglo XIX, el panorama es bastante menos alentador. Si bien se han realizado pesquisas importantes —aunque aisladas—, desde hace casi treinta años que no se intenta una investigación de largo aliento sobre el desarrollo del arte en Chile durante

1 Esta ponencia recoge materiales y conclusiones preliminares de un proyecto de investigación más amplio desarrollado por el equipo de Estudios de Arte, el cual es auspiciado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) y el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estudios de Arte es un equipo de investigación conformado por Pablo Berríos, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas; la investigación que actualmente estamos desarrollando, denominada "Historia de la educación superior artística en Chile: Desde la fundación de la Academia de Pintura hasta su traslado al edificio del Parque Forestal en 1910", pretende construir un relato historiográfico de la educación superior artística en Chile, considerándola como un elemento fundamental en la conformación del campo artístico de nuestro país.

2 Egresada de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del arte de la Universidad de Chile.

3 Este texto fue publicado en París como parte de la presentación de Chile en la Exposición Internacional de 1889. La traducción sería la siguiente: "Si el progreso de Chile en el camino de la civilización es indiscutible

el siglo XIX. Las investigaciones anteriores, sin duda muy valiosas, no han sido capaces de entregar una imagen del arte del siglo XIX con la que nuestros tiempos puedan lidiar, sin caer en la caricatura de un arte chovinista, academicista y completamente imitativo —y, peor aún, desfasado— de las tendencias europeas. También tienen –exceptuando, en cierta medida, el trabajo de Eugenio Pereira Salas—[4] importantes limitaciones a la hora de establecer un concepto de arte que supere, por una parte, una concepción esencialista y ahistórica, y por otra, el *mito teleológico* del avance progresivo y acelerado del arte a través de la sucesión y superación de "estilos", instalado en la época de la ideología estética y la vanguardia; es claro que tal constelación valorativa impide la consideración adecuada de cualquier proceso histórico particular que presente alguna resistencia a su relato.

Sin entrar en las razones de esta situación (lo que merecería otra ponencia), estas condiciones de posibilidad *valorativas* nos ayudan a comprender una suerte de orfandad documental y categorial que ofrece el arte del siglo XIX a quien se interesa por él; es por esta razón que un intento serio de levantar una investigación al respecto se encontrará ante una serie de preguntas (más que respuestas) que, si no vamos a responder definitivamente, deberíamos ser capaces de aprovechar para instalar un fecundo campo de pesquisas. ¿Qué papel se pensó para el arte en la conformación de un campo simbólico y material moderno? ¿Es a esto lo que los textos de la época llamaban "civilización"? ¿Hasta que punto y en qué circunstancias la "configuración de la nación" fue uno de los principales motores de la modernización artística? ¿En qué sentido el desarrollo artístico era leído como un síntoma de "progreso"? ¿Qué grado de autonomía podía alcanzar el "campo artístico" en tales condiciones?

Se trata de preguntas relevantes, y no sólo para Chile sino para toda América Latina, donde cada país experimentó con procesos más o menos diferentes, pero muchas veces análogos. Pero las preguntas también deben su relevancia para cada caso particular, no sólo por la especificidad del material histórico, sino por las preguntas que desde las condiciones presentes se hacen relevantes de realizar al pasado. En nuestro caso, la pregunta fundamental se refiere a indagar el papel que jugó la educación artística superior en el proceso de modernización artístico chileno. Este elemento ha sido fundamental en la mayoría de los países de América

desde hace cuarenta años, es sobre todo en las Bellas Artes donde ese movimiento es más evidente. El camino recorrido en este periodo, tan corto en la vida de una nación, causará el asombro en cualquier espectador atento."

4 Especialmente sus monumentales, y póstumos, *Estudios sobre la Historia del Arte en el Chile Republicano* (Ed. Regina Claro Tocornal), Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992.

Latina, pero en Chile se imponen ciertas condiciones particulares. Primero, una temprana profesionalización de la escena artística a partir de la fundación de una Academia de Pintura en 1849 y la completa hegemonía que va a tener esta institución —en sus variadas conformaciones— durante prácticamente cien años. Segundo, el hecho de que hoy "la gran mayoría de los artistas poseen un diploma universitario en su especialidad", como afirma el curador cubano Gerardo Mosquera cuando reconoce "el peso de la enseñanza de arte en el país" como una de las particularidades de su escena artística.[5] Por último, pareciera ser que esta condición de la formación de los artistas ha provocado que la relación de las nuevas generaciones con las precedentes, donde se configuran sus *antecedentes*, sea no sólo aquel tradicional conflicto entre continuidad y ruptura ni un asunto de filiaciones puramente simbólicas, sino un encuentro concreto en la escena institucional de enseñanza.

¿Qué papel jugó la enseñanza en la formación de una institucionalidad artística moderna (academia-salón-museo-crítica) en Chile? ¿Qué voluntades se articularon en el proceso de instalación y consolidación de la enseñanza artística profesional en Chile? ¿En qué términos fue pensado y recepcionado este proceso? ¿Hasta que punto podemos ver hoy sus consecuencias?

Lo que en esta ocasión nos parece pertinente discutir es el tipo de abordaje metodológico que resulta adecuado a la hora de enfrentarse a estos procesos en la clave de la "modernización", donde se articula la formación de un marco institucional para la enseñanza artística con las políticas constitutivas del proyecto pedagógico como constructor de la nación. Lo que se trata es constatar la naturaleza de este proceso de modernización a través del material histórico, y de establecer la existencia y el carácter de sus continuidades y rupturas.

Un punto de partida que puede ser productivo para evidenciar los rendimientos de este enfoque es la instalación, en Santiago, de una Academia de Pintura en 1849, hecho que se encuentra asociado a una serie de fundaciones que la anteceden y suceden, tales como la Universidad de Chile, la Escuela de Artes y Oficios, la Escuela Agronómica y el Conservatorio Nacional de Música. Con la creación de estas instituciones educativas se materializaba, presumiblemente, la voluntad de construir una nación "civilizada" en

5 Mosquera, Gerardo (ed.), *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, Puro Chile, Santiago, 2006, p. 17.

el sentido moderno. Recordemos que éste es el momento en que Sarmiento establece el paradigma "civilización o barbarie" como la disyuntiva para América Latina, donde "civilización" representa los valores que se propagaban desde Europa, y "barbarie" era la condición autóctona del continente americano, con su promiscua relación entre hombre y naturaleza. Sarmiento plantea el problema como un desafío para América, un desafío para sus *clases rectoras*, y es justamente esa la ideología que ampara mayoritariamente el proyecto modernizador que las clases dirigentes de las jóvenes repúblicas americanas buscaban implantar y explica por qué fue entendido como un proyecto eminentemente *pedagógico*.[6]

Es por esto que debemos entender a la fundación de instituciones educativas como un hecho articulado a la expansión del ferrocarril, la codificación, la proliferación de la prensa escrita, es decir, al proceso modernizador en su totalidad. Se perseguían el progreso y la civilización en todos los ámbitos, y las artes, con su función icónico-conmemorativa y su lugar fundamental en el imaginario de lo moderno, eran un campo significativo para esta búsqueda. Así, este enfoque, que nos posibilita incluir la modernización artística dentro del proyecto modernizador-pedagógico general de las repúblicas latinoamericanas, ha resultado fundamental a la hora de valorar los desarrollos artísticos decimonónicos y estimular su investigación. Pero debemos ser cuidadosos de no pasar por alto las vicisitudes internas que ocurrieron en la implementación de las políticas modernizadoras, recordando que ciertas articulaciones conceptuales de este proceso han destacado lo que han llamado su "volubilidad" e "inorganicidad", lo que nos debería llevar a ser capaces de pensar un sentido histórico dado no sólo por las continuidades, sino también por las rupturas. También debemos tener en cuenta que las rupturas con el pasado convivían con las permanencias y rearticulaciones constantes de éste según diferentes intereses y condiciones, lo que genera un panorama de grandes contradicciones. Esta perspectiva parece pertinente para el material histórico que hemos encontrado, y esto lo ejemplificaremos a continuación presentando una breve relación, primero, sobre algunos cambios que sufrió la institucionalidad de la educación artística en Chile, y luego, sobre la inestable política de pensionados de los gobiernos del Chile republicano.

6 En palabras de Antonio Candido: "En la época que llamamos de la conciencia amena del retraso, el escritor participa de la ideología de la *Ilustración*, según la cual la instrucción trae automáticamente todos los beneficios que permiten la humanización del hombre y el progreso de la sociedad. […] El emperador Pedro II del Brasil decía que habría preferido ser profesor, lo que denota una actitud equivalente al punto de vista de Sarmiento, según el cual el predominio de la civilización por sobre la barbarie tenía como presupuesto una urbanización latente basada en el instrucción. En la vocación continental de Andrés Bello es imposible distinguir la visión política del proyecto pedagógico […]" ("Literatura y subdesarrollo". En: Fernández, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México/Paris, Siglo XXI/UNESCO, 1972, pp. 335-353).

La creación de la Academia de Pintura ocurre, oficialmente, con el decreto del 4 de enero de 1849, al promulgarse su reglamento que aparece firmado por el Presidente Manuel Bulnes y el Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública Salvador Sanfuentes. El grueso de dicho documento, presumiblemente, fue escrito por el pintor napolitano Alejandro Ciccarelli, su primer director. En el artículo 1º se establece que:

> En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de las artes que suponen su conocimiento. Mas su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia.[7]

Aquí ya tenemos un argumento central para comprender las voluntades que se articulan en la modernización artística, precisamente en la mención que se hace al curso de "pintura histórica". De hecho, podríamos inferir que estamos ante una necesidad pedagógica no sólo porque se busca instruir a artistas para que produzcan un cierto tipo de imágenes, sino porque se espera de ciertas imágenes un *rendimiento pedagógico*. La pintura de historia, al representar hechos pasados o contemporáneos, se había convertido en un formato tremendamente contingente, cargado de expectativas que iban desde el imperativo de conformar los imaginarios de diferentes tipos de entidades (pueblos, naciones, ideales, etc.), hasta la posibilidad de convertirse en imágenes educativas de las ideas y pasiones del público, pasando, a veces, por la necesidad de presentar imágenes con rendimiento político cada vez más *urgente*.

Pero una primera contradicción la podemos encontrar entre este tipo de expectativas y las políticas encargadas de satisfacerlas. Es notorio en este y otros decretos, el que no se manifiesta en ningún lugar una voluntad de determinar a los receptores de las imágenes ni una política clara de "extensión". Se detalla la formación de los productores, pero no de un público consumidor. Se refutará que no era el lugar apropiado para enunciar una política de "extensión" y que debemos tener en cuenta la existencia de decretos que refieren la organización de exposiciones periódicas y diferentes tipos de lugares de exposición permanente de obras de arte (que muchas veces se concibió como un "museo de copias", más dirigido a los alumnos de la Academia que

7 Este documento aparece reproducido, entre otros, en los *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1849, p. 4. Disponible virtualmente en http://www.anales.uchile.cl/1s/1849/index.html (Consulta: 07/06/2008)

al público en general); esto es cierto, pero igualmente el panorama general es bastante inconexo y, a veces, contradictorio, aun cuando es clara la tendencia, vista desde hoy, a completar progresivamente las institucionalidad moderna de producción y circulación de arte: la Academia (nacional, de preferencia), el Salón (exposición laica y periódica de obras contemporáneas) y el Museo (lugar de exhibición permanente de las grandes obras, principalmente las del pasado —o sus copias—, representantes de los valores artísticos "eternos").

Resulta complejo, entonces, entender cómo se pensaba la relación de los medios con los fines ante las altas expectativas que sobre la Academia posó la elite criolla y su primer director. Este último, en un arrebato de erudito optimismo, en el discurso inaugural afirmó:

> Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analojías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar, que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur.[8]

Si se habrá convertido Chile en una Atenas meridional es un asunto que podemos dejar a la opinión, pero en este discurso, que fue comentado en diferentes publicaciones de la época, Ciccarelli también presenta tres funciones fundamentales que podía desarrollar "la pintura" en la sociedad en que se instalara. Primero, "la propagación e instrucción" de la religión cristiana; luego, la función cívico-pedagógica de las bellas artes, que "eternizan a los hombres por medio de sus obras i trasmiten a la posteridad el nombre, la acción, la virtud de aquellos que se hicieron dignos" y pueden estimular en el público la "imitación" de estos ejemplos; y, por último, le asigna un papel fundamental en el desarrollo productivo general de las naciones, afirmando que la forma de articular el "desenvolvimiento de la inteligencia" con su "aplicación práctica a nuestras necesidades" —la "ciencia i la industria"—, es una "academia de bellas artes en un cuerpo social".[9] En estos argumentos es claro que las expectativas "civilizadoras" sobre el arte podían ir más allá de sus posibilidades pedagógicas y articularse directamente con la modernización entendida como progreso material. Pero, a la vez, nos da nuevamente una dimensión de la distancia que había entre los fines y los medios, cuando revisamos

8 "Discurso pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli, el día 7 de marzo de 1849", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1849, p. 113. Disponible virtualmente en http://www.anales.uchile.cl/1s/1849/index.html (Consulta: 07/06/2008)

9 *Ibíd.*, p. 114-16.

el apoyo inconstante que tuvo la Academia, y la falta de relación definida y sostenida en el tiempo con otras instituciones y esferas de la sociedad que pudieran significar un afán racional y concreto de cumplir con tales fines.

Pero debemos recordar que la Academia de Pintura, con Ciccarelli a la cabeza, no fue la primera tentativa de fundar un organismo de su especie. Antes, en 1843, había llegado a Chile el pintor francés Raymond Monvoisin para establecer una Academia, pero debido a desavenencias con las autoridades terminó rechazando la propuesta y finalmente se estableció con un taller particular que resultó bastante exitoso. También se intentó que Antonio Gana, el primer pensionado del gobierno de Chile en Europa, volviera para dirigir una Academia, deseo que se vio frustrado con la muerte de Gana en el viaje de regreso. E incluso, con posteridad a la fundación de la Academia de Pintura, Manuel Carvallo, ministro plenipotenciario de Chile en Estados Unidos, envía desde Washington un documento denominado "Proyecto de reglamento para la Academia de Bellas Artes de la República de Chile", con fecha de 1º de Mayo de 1849, conteniendo el esbozo de una Academia bastante diferente de la que hacía pocos meses se había instalado. Las características principales de este proyecto, del que no tenemos mayores referencias sobre las razones y el contexto de su elaboración, son el establecer una "Galería nacional" para las Bellas Artes, donde sólo ocasionalmente, al parecer, se dictarían "lecciones populares" de "pintura clásica" y dibujo, entre otros. En este proyecto se da un gran énfasis a la extensión de las artes y a la "protección de los artistas", desplazando el carácter profesionalizante de la enseñanza que es primordial en la Academia de Pintura fundada en 1849. De hecho, tiene como objetivos expresos, entre otros, el que las obras expuestas en la "Galería nacional" puedan servir de "modelo a la juventud" y perfeccionar el "gusto público por tales artes", así como "comunicar al público [...] los conocimientos elementales de las Bellas Artes". Cabe señalar que este proyecto nunca se llegó a concretar.[10]

Pero la política de fundar instituciones educativas continuaría. Se creará una clase de Arquitectura en 1850 y otra de Escultura en el año 1854, contratándose para ambas a profesores extranjeros para dirigirlas. Por su parte, la vida de la Academia de Pintura, que al parecer se desarrolló en cierta estabilidad en un principio, no fue del todo tranquila.

10 En: Archivo Nacional de Chile, Fondo Ministerio de Relaciones Exteriores, Volumen 58.

Intentos por parte del gobierno de cambiar unilateralmente las condiciones del contrato de Ciccarelli, una polémica de éste con Monvoisin, y más tarde con el pintor —también francés— Ernest Charton de Treville, y la deserción de uno de sus discípulos más promisorios, Antonio Smith, por diferencias con el modelo "academicista" que enseñaba el maestro, fueron algunos de los acontecimientos que agitaron los primeros años en la Academia. Pero en 1858 va a concretarse un cambio importante. La Academia de Pintura va a dejar su estatuto de centro de enseñanza autónomo para pasar a conformar un proyecto mayor de la enseñanza de las bellas artes: la Sección de Bellas Artes de la Sección Universitaria del Instituto Nacional. En el decreto del 30 de Agosto de 1858, se determina la instalación de esta Sección de Bellas Artes, afirmándose que "las clases de bellas artes que se sostienen por parte del estado, no se hayan sujetas a un régimen uniforme y conveniente, que dé a estos estudios todo el interés e importancia a que están llamados". La reunión de la Academia de Pintura y las clases de Arquitectura y Escultura en una sola institución, integrante de "departamento Universitario", y ahora conformada por los "ramos" de Pintura y dibujo natural, Arquitectura y Escultura, será la principal innovación de este decreto.[11]

Antes de proseguir cabe mencionar la complejidad de poder establecer un diagrama institucional claro de la enseñanza de esta época. Con respecto a la educación artística superior, diversos documentos hablan indiferentemente de Academia, Escuela, Clase o Curso para referirse a las instituciones en que se impartían clases de pintura, escultura o arquitectura; y en el caso del Instituto Nacional, su segmento universitario es referido a veces como Sección o Departamento Universitario, y en otras simplemente como Universidad. Si a lo anterior agregamos que la supervisión de las clases de la Sección de Bellas Artes se realizaba, por un lado, por la Facultad de Filosofía y Humanidades para los cursos de Pintura y Dibujo y Escultura, y la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas para la clase de Arquitectura, por otro, nos encontramos con un panorama *administrativo* algo confuso.

Como adelantamos, el otro lugar donde indagaremos los vaivenes del proceso de modernización de la educación artística, es en el desarrollo de las políticas gubernamentales sobre las pensiones, relativamente equivalentes al sistema

11 Reproducido en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1958, p. 140. Disponible virtualmente en http://www.anales.uchile.cl/1s/1858/ (Consulta: 07/06/2008)

actual de becas. Éstas, en un comienzo, estaban destinadas a premiar a los alumnos destacados, sin embargo, por petición de Ciccarelli, se extendieron también a los alumnos con menores recursos. Pero estos cambios no se tradujeron en una política clara y reglamentada, lo que significaba que en cada ocasión que se otorgara algún beneficio era necesario dictar un decreto-ley. También existió otra clase de pensiones: aquella que financiaba el viaje y la estadía en Europa —principalmente en Francia e Italia— para los alumnos destacados en pintura y escultura. Aquí tampoco se estableció desde un principio una política clara, de hecho el primer pensionado, el mismo Antonio Gana a quien ya nos referimos, es anterior a la fundación definitiva de la Academia, y su temprana desaparición (que algunos atribuyen al monto del beneficio, que le habría significado precarias condiciones de existencia en París) va a significar una pausa de varios años en el envío de becarios artísticos a Europa, hasta el de Nicolás Ojeda en 1857.

Existen casos específicos de ayuda económica para alumnos que contaban con las condiciones artísticas —en palabras de Ciccarelli— pero no el dinero para costear sus estudios, no estando esta práctica exenta de polémicas. Un caso ilustrativo es el de Pedro Araya, estudiante al que se le retiró la pensión de diecisiete pesos y dos reales que en cierto momento se le había otorgado, dirigiéndose éste en innumerables ocasiones al Ministro de Instrucción Pública, Fernando Lazcano, para solicitar la reasignación de este beneficio. Alejandro Ciccarelli, que tenía a Pedro Araya entre sus discípulos distinguidos, afirmará luego "que el Señor Ministro Lascano quiso por economía quitar una pensión […] y cortó la carrera a éste joven i ahora padre de muchos hijos; i maldice al autor de su desgracia."[12]

Pero el estado chileno continuó enviando becarios a Europa en diferentes condiciones. Como ejemplo, podemos citar el caso de Cosme San Martín. Éste último fue decretado pensionista el 22 de febrero de 1875 bajo las siguientes condiciones:

> Concédese una pensión de mil pesos anuales al alumno de la academia de Pintura, don Cosme San Martín. Debiendo trasladarse a Europa a fin de continuar sus estudios de pintura y de perfeccionarse en el arte. 2° dicha pensión será pagada por el ministro de Chile en Francia al referido alumno mensualmente, y a contar desde la fecha, en que

12 Carta de Alejandro Ciccarelli, fechada el 22 de noviembre de 1863, requiriendo pensiones para los alumnos, y en donde expone el caso de Pedro Araya para solicitar que esa situación no se repita con los alumnos que tienen dificultad para continuar sus estudios. En: Archivo Nacional de Chile, Fondos Ministeriales. Ministerio de Educación, Vol. 66.

> éste se embarque en Valparaíso debiendo deducirse el gasto durante el año actual, del ítem 9, partida 5ta del presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública.[13]

Debemos notar que en este decreto no explicitan las condiciones que debía cumplir dicho pensionado, sino que sólo se expresa el monto de la asignación gubernamental y el continente de destino, lo que ocasionó más de un problema con este y otros pensionados. Esta situación cambia en 1881, con la aplicación de un reglamento redactado por Giovanni Mochi —director en ese entonces de la Escuela de Bellas Artes—,en que se establecen condiciones básicas para la estadía de los pensionados en Europa, siendo la principal la exigencia de la elaboración de cuadros que debían ser enviados periódicamente al Ministerio de Instrucción Pública en Santiago de Chile. Por ejemplo, el estudiante de pintura Alfredo Valenzuela Puelma, fue uno de los primeros pensionistas que se acoge a este reglamento:

> Concédase al alumno de la Academia de Pintura Alfredo Valenzuela Puelma la pensión de mil pesos anuales que se consulta en el ítem 9 de la partida 5ta del presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública, para que se traslade a París a continuar sus estudios de pintura.[14]

Es posible inferir gracias a este decreto, que tuvo un carácter retroactivo, es decir que afectó a todos los pensionistas que se encontraban en ese momento en Europa, que los alumnos viajaban con un destino más claro, a pesar que son ellos mismos los que deben buscar in situ el lugar (escuela o academia) donde realizaran sus estudios.

Tras estos contados —aunque significativos— ejemplos, podemos aventurar algunas conclusiones. No se trata de finalizar una discusión como de abrir la posibilidad de que nuevas pesquisas nos enriquezcan con materiales e interpretaciones. A partir del material que presentamos nos resulta claro que sólo un conocimiento acabado del proceso de formación y modernización del arte y su institucionalidad en Chile permitirá superar o, al menos, matizar la imagen canónica del arte siglo XIX como un todo "unitario", dividido en periodos "unitarios" a su vez, y fijado en una serie de protagonistas, los mentados "maestros". Es por esto que se hace necesario insistir en una revisión del desarrollo artístico decimonónico que articule los desarrollos contingentes

13 Carta del rector del Instituto Nacional, Ignacio Domeyko, fechada el 3 de febrero de 1875, donde se decreta el viaje de Cosme San Martín a Europa. En: Archivo Nacional de Chile, Fondos Ministeriales. Ministerio de Educación, Vol. 290, N° 24.

14 Carta del rector del Instituto Nacional, Ignacio Domeyko, fechada el 4 de Abril de 1881, donde se decreta el viaje de Alfredo Valenzuela Puelma a París. En: Archivo Nacional de Chile, Fondos Ministeriales. Ministerio de Educación, Vol. 290, N° 676.

con las voluntades manifiestas, ambos cursos tan volubles como persistentes, y permita establecer las continuidades y rupturas de la historia del arte en Chile, constituyendo de esta manera a los documentos del proceso de modernización artística en un espacio hermenéutico disponible para el presente. En el caso que estudiamos, podemos hoy constatar —a pesar de todos los vaivenes del proceso y más allá de las voluntades específicas— que la institucionalidad educativa terminó consolidando la escena de producción artística como un campo profesional, y es probable que haya sido determinante a la hora de constituir la escena de recepción en la que hoy nos encontramos.

De actualidad y anacronismo: reapropiaciones simbólicas de la chilenidad[1]

Nadinne Canto Novoa[2]

I[3]

Declarado desde un principio como «concurso» –con premios para los participantes que contestasen acertadamente las preguntas atingentes a cada programa/documental— la serie *Grandes Chilenos* emitida en el segundo semestre del presente año por TVN, contó con una importante plataforma medial que pareció garantizar una amplia socialización y, por derivación, una elevada intervención de la población. Detrás de esta suerte de apertura a la revisión de la Historia –entendiéndola como discurso autorizado en la construcción de regímenes de verdad— y de integración de todas las opiniones mediante el voto *massmediatizado*, emerge, trastabillando, la antigua promesa de la participación. Esta promesa, que en el proyecto socialista encabezado –simbólicamente, podríamos decir— por Allende se delinea como la irrupción de una multitud conciente del poder de su presencia, es secuestrada luego por la Dictadura que su aparataje discursivo la confina al ámbito de lo cotidiano, siendo restituida —de manera travestida— por la Democracia de la transición y los acuerdos. En esta promesa, sin duda, destellan hoy —a las puertas del bicentenario de Chile— ciertos visos inoportunos de obliterar.

¿Cómo debería leerse el hecho paradójico que los dos finalistas –de entre los personajes más variopintos, que incluyen a Lautaro combatiendo en 3D— tengan marcados rasgos suicidas? ¿Serán sus muecas taciturnas, improntas de

1 La ponencia incluyó la proyección de algunas cápsulas televisivas alusivas a la modalidad del concurso, con la finalidad de conocer mejor el objeto de estudio –el programa televisivo— y las reacciones que a nivel mediático suscitó. Pueden consultarse en *youtube*, a través de los vínculos indicados en las respectivas notas al pie.

2 Egresada de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

3 http://www.youtube.com/

esa resignación a los meandros del destino que los empujó al sacrificio por la conservación de la patria, los que conquistaron a la teleaudiencia quien, finalmente, los ungió como el *Gran Chileno de nuestra Historia*? Prat y Allende, tan distintos pero tan iguales, se dan la mano y se palmotean la espalda, en la ceremonia de fundación *imaginaria* de esta nueva comunidad chilena del siglo XXI.

Sin duda, habría que reconocer el evidente sustrato ideológico que se despliega –¿latente?— en un *show* como éste. Sin embargo, su simple constatación –al voleo— no satisface la incómoda sospecha respecto a los mecanismos con que opera la ideología en este objeto cultural específico y, por otra parte, cómo la comunidad se ve reconocida a través de él, aspirando a salvaguardar la *opinión individual* como única garantía de imparcialidad y verdad colectiva legítima. Es precisamente sobre la provisoria respuesta a esa sospecha de lo que trata ésta ponencia, para lo que he seleccionado como instrumental analítico dos interesantes tesis, en las cuales sus autores reconocen –no sin un dejo de pesimismo— el fraude en que ha devenido el potencial político y liberador de la noción de «sujeto» en cuanto autoconciencia, empoderamiento de los actos y capacidad transformadora de mundo, principalmente por la doble arista –paradójica— que implica esta categoría. La primera es desarrollada por Peter Sloterdijk en su libro *El desprecio de las masas. Ensayos sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, publicado originalmente en alemán el año 2000, y la segunda pertenece a Louis Althusser, expuesta en *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado* cuya publicación original data del año 1969.

II

La masa, el pueblo, el populacho, —antes considerado como simple *materia amorfa*— alcanza en el programa Hegeliano y desde ahí en todo el proyecto político de la Modernidad, una nueva categoría a la luz de la máxima que vaticinaba el desarrollo de ésta como sujeto[4], dotándose así de una voluntad y una historia, y accediendo (o creyéndose capaz de acceder) al estatuto de la subjetividad entendida como soberanía propia e inalienable. A la luz de los acontecimientos del siglo XX, Sloterdijk se apresura en evidenciar

4 Cfr. Sloterdijk, Peter, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Madrid, 2002, p.9.

que este proyecto – el asenso de la gran mayoría al estado de soberanía— debe ser comprendido como un proyecto inconcluso y, lo que es aún más gravitante, ha desplazado su arena de lucha hacia la categoría misma de masa. El atisbo del –como lo define el autor— "colapso de la visión romántico-racional del sujeto democrático como conciente de sus deseos"[5], es rastreable ya en la teoría desarrollada por Elias Canetti[6] (publicada en los setenta y recogida por Sloterdijk en este texto), quien entiende la masa como "puro magnetismo", una marea con inmenso poder de arrastre, profundamente "epidémica" y en cuya reunión –en la plaza *pública*, es decir en las concentraciones políticas características de la sociedad de masas tradicional— se derriban todas las distancias, desatándose la que Sloterdijk insiste en llamar "voluntad de descarga"[7].

Una radical distancia con el modo actual del ser social, parece separar a esta *masa como inundación* a la que se refería Canetti, en donde el sujeto-pueblo **"**(…) todavía se podía congregar ante una determinada situación de interés y hacer su aparición como una multitud conciente de su presencia**"**[8], a la vez que se percibía como una colectividad preñada de fuerza política. Si bien este tipo particular de experiencia en el presente ya no parece ser posible –o no por lo menos, desde su prisma político—, a causa del asentamiento de nuevas formas de asociatividad, Sloterdijk lúcidamente insiste en que la categoría de «masa» sigue siendo la más adecuada para un óptimo análisis de los procesos contemporáneos. Según el autor, en este nuevo proceso que él denomina «cristalización»

> (…) las masas actuales han dejado de ser masas capaces de reunirse en tumultos; han entrado en un régimen en el que su propiedad de masa ya no se expresa de manera adecuada en la asamblea física, sino en la participación en programas relacionados con medios de comunicación masivos[9]

en donde se *participa* sin ver a los otros, percibiéndose entre sí ya no a través de la experiencia corporal, sino a través de "(…) símbolos mediáticos de masa, discursos, modas, programas y personalidades famosas**"**[10]. Ya no *urge* lograr colectivamente una descarga que haga eco de su potencia política, sino sólo el —¿pueril?— deseo de entretención.

5 Ibíd., p. 13

6 En su libro del año 1978, cuyo título original *Masse und macht* se tradujo en el año 1983 a *Masa y poder*, publicado por Editorial Alianza.

7 Cfr. Sloterdijk, Peter, op. cit., p. 14.

8 Ibíd., p.15

9 Ibíd., p.16

10 Ibíd., p.17

La remisión a Canetti y su teoría debe comprenderse a la luz de la inflexión hecha por Sloterdijk, que se dispone evidenciar el fracaso absoluto del proyecto moderno del desarrollo de la mayoría como sujeto autogobernado –como antípoda del individuo dúctil y acrítico propio de la noción *masa amorfa*—. Esta inflexión destaca un rasgo fundamental de la subjetividad de la masa, tanto en su versión clásica —la «masa tumultuosa»— como en la hipermediatizada –el «individualismo de masas»—: se trata del régimen afectivo que se da en ambos, cuyo procedimiento primordial es la identificación entre el sujeto y su líder (ya sea político o de entretenimiento, dependiendo del caso) en donde el primero proyecta su subjetividad incompleta como completa, en "una exteriorización del yo ideal"[11] en el líder, sin atender necesariamente a las condiciones reales de aquel (que podría ser Hitler o Madonna, da igual). En este denominado «narcisismo de masas»[12], la relación entre el objeto idolatrado y el sujeto-masa se da en un plano horizontal –*de tu a tu*, a la misma altura—, provocando una potente "alianza narcopolítica" –en palabras de Sloterdijk[13]— que ha mantenido a la masa en *ciernes* de convertirse en sujeto. Pero solo en ciernes.

Sin duda esta conservación –utilitaria, podríamos decir— de la categoría de sujeto, y la manipulación de su potencial político, en tanto camino a la autonomía y la diferenciación (recordemos que hoy más que nunca, *queremos ser nosotros mismos*) ha servido para conservar la promesa de liberación y autogobierno de la masa. Y en esta maniobra la industria del entretenimiento ha jugado un rol preponderante, en cuanto ha logrado encausar –parafraseando a Sloterdijk— aquella descarga política hacia otras *afectividades*.

III

Allende y Prat parecen encarnar el más burdo *revival* de las luchas simbólicas –políticas a fin de cuentas— de los últimos 40 años, aún cuando Prat haya muerto a fines del siglo XIX. Pero algo huele intensamente a *transparencia* y por eso mismo, hiede a anomalía y no sólo porque *Bachelet* rime con *Pinochet*, como dice un anónimo rayado calleje-

11 Cfr. Sloterdijk, Peter, op.cit., p.21

12 Ibíd., p. 23.

13 Ibíd., p. 28.

ro. Y es que el fundamento que profiere que todo poder y todo proyecto de comunidad legítimo debe emanar de la mayoría, ha encontrado en la votación *online* una nueva mistificación ideológica, y en *Grandes Chilenos* su más reciente encarnación: según la modalidad del concurso, cada chileno, desde la comodidad de su hogar y atendiendo a su fuero interno, pudo votar al personaje que mejor encarnó los valores patrios, nunca definidos con exactitud, pero siempre tendientes a operar con universalismo. Ante la duda –según aclararon los lectores de noticias, en el detalle del concurso— lo mejor era apoyarse en los documentales emitidos sobre cada personaje, a fin de ejercer en conciencia el derecho a la construcción de la memoria histórica. Así, en el rito colectivo, los telespectadores son guiados por distintos individuos del mundo de la televisión y la *cultura* (actores, periodistas, conductores de programas, etc.) quienes desde su prisma particular "defendieron" a cada personaje en competencia, ensalzando sus dotes a la par que se transfiguraban en albaceas de su legado. Pero, ¿qué sintonía podría darse entre Arturo Prat y Rafael Cavada, por ejemplo?[14].

IV

Cuando Althusser retoma la máxima marxista *la ideología no tiene historia*, para darle un giro que la acercó productivamente a la teoría freudiana del inconsciente, logra concluir que *la ideología es eterna*, ya que

> (…) es propio de la ideología el estar dotada de una estructura y un funcionamiento tales que la constituyen en una realidad no-histórica, es decir, omnihistórica, en el sentido que esa estructura y ese funcionamiento, bajo una misma forma, inmutable, están presente en todo lo que se llama la historia dada [que es la de la lucha de clases][15].

Esta *omnipresencia de la ideología* debe rastrearse en su procedimiento fundamental –realizable en cualquier contexto y en cualquier época— y que Althusser denomina «interpelación».

Ya en la noción pueril de ideología, se haya el germen que permite comprender que *el terreno ideológico es justamente el terreno del sujeto*. Voy a explicarme por partes,

14 http://www.youtube.com/watch?v=t8xkwBkrETM

15 Althusser, Louis, "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado". En: Zizek, Slavoj (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires, 2003, p.138.

y siguiendo siempre a Althusser: la noción de ideología, entendida como concepciones de mundo que no corresponden a la realidad —como si la realidad fuese algo dado a priori— si bien son ilusiones al estilo pompa de jabón, que al explotar nos deja caer en la verdad, aluden a la realidad; de aquí se desprende la fórmula "ideología= ilusión/alusión" que nos lleva a pensar que bastaría entonces con interpretarlas, con *correr el velo*, para encontrar la realidad misma de ese mundo transmutada[16]. Esta noción, y sus posteriores reformulaciones hasta llegar a Althusser, tienden a suponer –y he ahí su error— que "(…) en la representación imaginaria del mundo que se encuentra en una ideología, están reflejadas las condiciones de existencia de los hombres, y por lo tanto, su mundo real"[17], es decir, en una relación mundo/imaginación a la manera especular, de la simetría que se da en un espejo. La rectificación sobre esta manera de comprender la noción de ideología que realiza Althusser, delinea un giro notable hacia el campo del sujeto. Al afirmar que

> (…) no son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que los 'hombres' 'se representan' en la ideología, sino que lo representado es, ante todo, la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia. [y que] Tal relación es el punto central de toda representación ideológica y por lo tanto imaginaria del mundo real[18]

precisamente está dilucidando que no se trata de una relación mimética con el mundo –en su concepción lata o primigenia de copia—, sino de un *trabajo de mediación* entre el objeto real y el sujeto que traduce. La causa de esta deformación –tal como lúcidamente lo evidencia Althusser— no estaría entonces, determinada por un agente externo, sino por un trabajo interno de autorregulación, es decir, por el trabajo de la subjetividad; no es un problema con la realidad, sino con su simbolización –la forma de aprehender lo Real, diría Lacan—.

Al proponer que "(...) la representación ideológica de la ideología[19] está obligada a reconocer que todo 'sujeto' dotado de una 'conciencia' y que cree en las 'ideas' que su 'conciencia' le inspira y acepta libremente, debe 'actuar según sus ideas', debe por lo tanto traducir en los actos de su práctica material sus propias ideas de sujeto libre"[20],

16 Cfr. Ibíd., p. 139

17 Ibíd., p. 140

18 Ídem.

19 Esta figura debe entenderse como la reducción de la ideología a ideas dotadas por definición de existencia espiritual.

20 Ibíd., p. 143.

Althusser ejemplifica su tesis de que "La ideología interpela a los individuos como sujetos"[21], en cuanto *la ideología actúa pareciendo no hacerlo*, al apelar justamente a la libre determinación, la conciencia, y toda la batería de conceptos asociados.

Esta modulación del sujeto por parte de la ideología sólo es posible, mediante lo que Althusser define como «Aparatos Ideológicos del Estado», que son múltiples (instituciones como la escuela, las iglesias, los medios de comunicación, la literatura, los deportes, etc.) y que, aún cuando provienen en su mayoría del mundo privado, se *irradian en el cuerpo social* –para usar una figura foucoultiana— tanto en el ámbito privado como público; si bien no tienen necesariamente una relación formal con el Estado, sí están conectados en la medida en que ambos son manifestación de la ideología de la clase dominante. Es a través de ellos – de sus *prácticas* y *rituales*[22] que inciden en el mundo material, tal como lo vemos en *Grandes Chilenos*— que la ideología *se materializa*, se vuelve palpable, abandonando así su estatuto idealista. Incluso de esta materialización se desprende la posibilidad metodológica de una crítica a un programa de televisión, como la que realizo hoy.

Volviendo a la relación entre ideología y sujeto –no hemos salido de ella—, parece atingente plegarse a la proposición althusseriana según la cual

> (…) sólo existe ideología para los sujetos concretos y ésta destinación de la ideología es posible solamente por el sujeto: es decir, *por la categoría de sujeto* y su funcionamiento[23].

Es sabido que la actividad propia del sujeto es la construcción de sentido, en cuanto estructura que posibilita la relación con el mundo: de ahí que para Althusser todo sujeto sea ideológico y que la ideología se esfuerce por constituir a los individuos en sujetos, pues es en el terreno de la subjetividad donde se da la mediación con la realidad y consecuentemente, se produce la *verdad* (el creer que las cosas son realmente lo que parecen). En este proceso es donde se produce lo que Althusser denomina «efecto ideológico», que debe interpretarse como la imposición indiscutible de la evidencia *como* verdad:

> En efecto, es propio de la ideología imponer (sin parecerlo, dado que son 'evidencias') las evidencias como evidencias

21 Cfr. Ibíd., p. 144

22 Cfr. Ibíd., p. 141-142

23 Ibíd., p. 144.

> que no podemos dejar de *reconocer*, y ante las cuales tenemos la inevitable y natural reacción de exclamar (…): ¡Es evidente! ¡Eso es! ¡Es muy cierto![24]

Es particularmente este *efecto de sentido* (de verdad, etc.) lo que posibilita el «reconocimiento ideológico», definido como el procedimiento a través del cual, el individuo interpelado se reconoce *a sí mismo* en esa interpelación:

> (…) la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal modo que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o 'transforma' a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación y que puede representarse con la más corriente interpelación, policial (o no) "Eh, usted, oiga![25].

Así y mediante el nimio gesto de voltearse tras el llamado, el individuo se convierte en sujeto al ser interpelado en su *fuero interno*, reconociendo que se dirigían *precisamente a él* y no a otro.

Este trabajo de la ideología en la *conciencia* del individuo, en su subjetividad, es lo que permite que los "individuos marchen solos", como apunta Althusser:

> (…) el individuo *es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto* [el que los interpela, ya sea Dios, los AIE, etc.], *por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción*, por lo tanto, para que 'cumpla solo' los gestos y actos de su sujeción. *No hay sujetos sino por y para su sujeción*. Por eso 'marchan solos'[26].

En la frase "los sujetos marchan solos" se ilustra notablemente la ambigüedad –vulnerable a la manipulación, como lo veíamos en las hipótesis de Sloterdijk— que comporta la noción de sujeto. Para Althusser, esta ambivalencia se refleja en que el término *sujeto* significa a la vez:

> 1) una subjetividad libre: un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos; y 2) un ser sojuzgado, sometido a una autoridad superior, por lo tanto despojado de toda libertad, salvo de aceptar libremente su sumisión[27].

24 Ibíd., p. 145-146.

25 Ibíd., p. 147

26 Ibíd., p. 152.

27 Ídem.

V

La apuesta documentalista de *Grandes Chilenos*, que busca mostrar a los personajes *tal cual fueron* a fin de que la audiencia pueda elegir autónomamente a quien más lo represente, intenta sin duda imponer una *evidencia de sentido*, es decir, un sentido naturalizado, pero cuya crítica política se sustenta en la convicción de que *los hechos nunca hablan por sí solos*, sino por una trama de sentido que los hace hablar.

Prat no es Prat, tal como *Allende* no es simplemente Allende. Prat no existiría como figura mítica, sin la progresiva glorificación que se ha sedimentado en torno a su persona y su gesta –su única y heróica gesta—; esa dotación de cualidades alcanza su mayor cumbre con las novelas históricas que Jorge Inostrosa (el mismo de *Adiós al 7* de línea*) le dedicó en los años 50´ —verdadero bestseller de la época—, y con las reediciones del año 1974 y 1975 publicadas por Editora Nacional Gabriela Mistral —ex Quimantú— en el contexto de la "Nueva Época" de la serie *nosotros los chilenos*. De la misma forma –aunque invertida— Allende no existiría tal como existe en nuestra memoria colectiva sin la repetida imagen –lacrimógena hasta el paroxismo— de la destrucción catastrófica de la moneda, que amenizada con su pausada pero enérgica voz en *off*, se nos grabó a fuego, tal vez sólo para resistir a su progresiva borradura en más de diecisiete años de Dictadura. La cuidada orquestación que logró aunar, gracias a un particular desarrollo de la industria cultural en Chile, en una misma partitura estos dos personajes tan distantes, anacrónicos a la vez que actuales y encarnación de antagonismos, debe interpretarse teniendo en perspectiva el proceso de reconducción de la potencia política y pulsional de la masa *densa y tumultuosa* hacia el campo del entretenimiento y el onanismo dactilar, a través del asentamiento de los medios de comunicación como el *espacio* primordial donde se organiza la comunidad.

Sin duda a Prat y a Allende los aúna su condición de héroe y, sobre todo, la fuerza emotiva que promueve el interés –y también la suspicacia— ante la comparecencia pública de sus figuras en miras al estatus que alcancen en la Historia de la Nación. Pero se hace necesario ahondar en las menudencias que esta propuesta televisiva –y su

particular modus operandi— ha dejado en la contingencia nacional, es decir, en los fuegos cruzados entre columnas de opinión de los distintos diarios, los *blogs* de particulares que como televidentes o representantes de grupos nacionalistas y admiradores de la tradición militar, se enfrentan a la supuesta acción organizada de la juventud socialista, los grupos en *facebook* y las cuentas en *youtub*e con videos en los más variados formatos audiovisuales, que le otorgan legitimidad social a esta competencia. Pues sólo desde la trinchera –siempre etérea— de la defensa a la comunidad y la identidad nacional, puede asegurarse, casi a pies juntillas, que existe una *verdad* en juego, casi tan trascendental como para redoblar –en un gesto crédulo— las medidas de seguridad del voto electrónico, sistema que garantizaría la imparcialidad y transparencia de la elección de *El Gran Chileno de nuestra Historia*[28].

28 http://www.youtube.com/watch?v=Nn98T2hhvRc

Bibliografía

Althusser, Louis, "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado". En: Zizek, Slavoj (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, FCE, Buenos Aires, 2008, p.115-155.

Sloterdijk, Peter, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Madrid, 2002.

Francisco Brugnoli, *Siempre Gana Público,* 1965 Técnicas mixtas (Pegoteado), 120 x 150 cm.

Mesa II

Políticas de la recepción: mirada y participación

El centro neurálgico de esta mesa consiste en abordar el arte desde el lugar que ocupa al interior de la sociedad. La amplitud de esta problemática se revela ya en los diversos contextos analizados por los expositores. Básicamente, y a modo de punto de encuentro, las distintas ponencias se ocupan de tematizar el "lugar" del arte, tanto en su dimensión física y temporal, como también en su dimensión simbólica y espiritual. Con ello, conceptos tales como mirada y participación son analizados, cuestionados y desplazados, según el modo en que las distintas producciones artísticas acontecen, creando y situando espacios para las distintas vivencias humanas.

Por medio de las imágenes: *visiones de lo sagrado e imágenes sagradas*

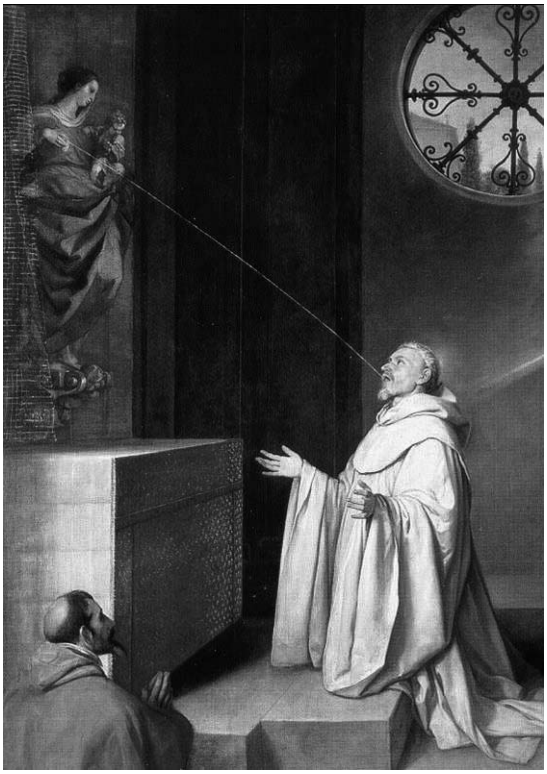
Natalia Vargas Márquez[1]

La representación visual de un concepto espiritual es de por sí compleja, más aún si éste se pretende posicionar como un dogma. La idea de la representación de algo que no es posible de ser comprobado, pero que a la misma vez debe ser considerado como algo sólido, inamovible e indudable, sólo puede conseguirse a través de un específico sistema de reglas que determinarán la correcta realización de dichas imágenes. Este proceso normativo ocurrió con las imágenes católicas frente a su puesta en duda durante el proceso que conocemos como Reforma Protestante.

En el contexto del cuestionamiento a las imágenes católicas, éstas cobraron vital importancia dentro de la defensa de la Iglesia, y su normativa realizada durante el Concilio de Trento se mantuvo más o menos inamovible[2] hasta el día de hoy. En la sesión XXV, realizada en diciembre de 1563 se trató "La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes". Con este capítulo se pretendió terminar con una discusión de ya varios siglos en torno a la veneración y fabricación de imágenes. Sean estas pictóricas o escultóricas, no pueden ser veneradas como objetos divinos en sí mismos, pero sí pueden servir como elemento referencial de lo que están representando; es decir, nos remiten a la divinidad, y el camino de esa referencia es a través de la producción visual. Por ende, las imágenes no serían divinas por sí mismas. Pero en la historia de la Iglesia Católica encontramos varios ejemplos en los que esos límites impuestos por la Contrarreforma se tornan un tanto borrosos.

1 Egresada de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile.

2 Emile Mâle, *Arte Religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.



Alonso Cano, La visión de San Bernardo, 1650.

Las representaciones religiosas, desde Trento, toman un papel protagónico en la tarea de convencer, mantener y enaltecer la fe; un rol propagandístico. Ante esto las políticas de construcción de las imágenes, que antes mencionamos, se presentan como los lineamientos en los cuales la Iglesia se manifiesta: se hacen oficiales. Así encontramos varios ejemplos en los que los límites entre imagen construida e imagen divina, de variados momentos de la historia, cobraron nuevamente importancia desde el siglo XVI en adelante.

Un ejemplo fundamental de este fenómeno es el de la Inmaculada Concepción. La Virgen fue uno de los puntos centrales del embate reformista y, a su vez, de la defensa Trentina, y su carácter de Inmaculada fue el punto de mayor discordia. El nacimiento sin pecado original de la Virgen como creación Divina de Dios, se aparejó a la creación de una obra maestra por un artista, así surge el motivo del *Deus Pictor*[3], cuya difusión asociada al culto

3 Tomado directamente de la poética calderoniana.

Anónimo, Sevillano, S. XVII.

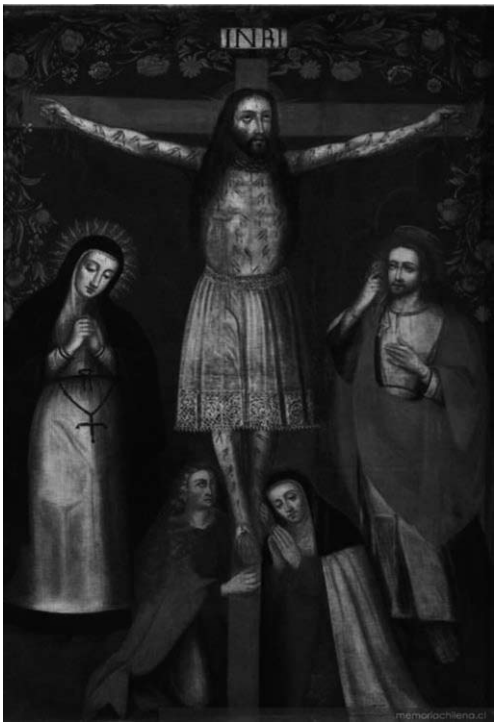
mariano tuvo su auge durante el siglo XVII. La creación inmaculada fue representada a partir de la analogía con la pintura, como bien lo trata Víctor Stoichita[4]; las vírgenes inmaculadas o *totta pulchra* se retratan como una creación en el sentido más material del término: como una pintura hecha por Dios, obra que no se firma por el autor-humano, sino que simplemente se señala como "toda pulcra", sin mácula. La obra de arte en sí misma no es divina, se acoge a los lineamientos trentinos; es una representación de una divinidad, pero el acto de la creación artística es igualado al de la creación de Dios, es decir, la obra maestra de Dios es la Virgen, siendo el acto creador divino un acto similar al de la creación de una obra de arte.

4 Stoichita, Víctor, *El ojo místico*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

San Lucas pintando a la Virgen.

Vemos a la pintura como acto divino; creación perfecta. Otro ejemplo de imagen perfecta es la que quedó plasmada en el manto de Juan Diego en el cerro Tepeyácac en 1531: la imagen de la Virgen de Guadalupe hecha de rosas de castilla. La perfecta representación de la Virgen. Una pintura que hizo visible lo invisible, convenciendo a miles de aztecas a que se convirtieran al catolicismo: la pintura como testimonio de la divinidad. En este caso, la imagen misma es sagrada, ya no es un pintor que "a la manera" de Dios representa a la Virgen; es el retrato de la Virgen misma, que ella —o siguiendo la lógica anterior— que Dios permitió que se plasmara con el pigmento de las flores en el manto de Juan Diego.

La Inmaculada y la Virgen de Guadalupe son dos ejemplos de imágenes de la divinidad, que a la vez representan o son —dependiendo del caso — el acto creador de la divinidad misma. Pero, por otra parte, el catolicismo es rico en ejemplos de imágenes sagradas, que son creadas por hombres, pero que contienen en sí mismas poderes divinos. El paradigma de este tipo de imágenes es el retrato de la Virgen María de San Lucas.



Pintura Cristo de Mayo.

La leyenda cuenta que en una aparición de la Virgen a San Lucas ésta le pidió que le realizara un retrato mientras ella le relataba diversos pasajes de la vida de Jesucristo, que posteriormente, serían los contenidos de su evangelio. El retrato fue supuestamente realizado en el tablero de una mesa construida por el Cristo mismo. Por este carácter de retratista de la Virgen, San Lucas es el patrono de la pintura, y desde el siglo XVII fue su característica primordial, dejando en un segundo plano a su obra literaria. De hecho, en múltiples representaciones se ve a San Marcos, San Mateo y San Juan (los otros tres evangelistas) escribiendo, mientras que a San Lucas se le representa pintando. Emile Mâle caracteriza muy bien el peso de la iconografía de San Lucas pintor:

> Pero esta imagen de San Lucas pintando a la Virgen posee por sí misma su significación dogmática. Recordaba a los herejes que la pintura había sido un honor en la Iglesia de los tiempos apostólicos y que el retrato de la Virgen, fielmente conservado por los cristianos, era venerado desde hacía siglos, pues no se dudaba entonces de que san Lucas fue quien lo pintó.[5]

5 Mâle, op. cit, p. 41.

Cristo de Mayo Chile.

Punto aparte es el poder que se le ha otorgado a la imagen, que supuestamente ha salvado de guerras, nublado a las tropas enemigas, e incluso ha sido atacada y luego se ha vengado de sus atacantes.

Aquí la imagen toma un carácter sagrado por sí misma, como dice Mâle, es un dogma en sí misma, al ser un elemento material legendario, sin fecha precisa y rodeada de una misteriosa historia. Pero sus propiedades mágicas pueden ser asemejadas fácilmente con una figura pagana, entonces, si durante el concilio de Trento se normó para que no existiera confusión entre las imágenes de lo sagrado e imágenes sagradas, aún se mantuvieron elementos iconográficos y cultuales de la antigüedad.

Un punto aparte es la relación entre escultura sagrada y pintura sagrada, siendo retratadas de manera pictórica ciertas representaciones de bulto que tienen un carácter santo por sí mismas, y se ganan el derecho de ser representadas,

añadiéndole inclusive características divinas. Ejemplos de éste fenómeno abundan en la historia de la Iglesia, pero tenemos varios bastante cercanos como el Cristo de Mayo, La Inmaculadas Coloniales y El Cristo de los Temblores.

A pesar de la explicación teológica que pueden tener todas las representaciones de las divinidades, el carácter propio de la imagen es lo que genera un especial nexo entre lo que quiere decir y cómo el público recibe dicho mensaje con su fuerte potencial problemático.

Como mencionamos anteriormente, desde el siglo XVII las imágenes católicas son usadas con un claro fin evangelizador, y son uno de los vínculos fundamentales de la Iglesia con sus fieles, se educa al observador a otorgarle un valor espiritual a una imagen, y no sólo mediante estrategias discursivas de persuasión. Tampoco se pretende que "veamos algo que es una representación de algo irrepresentable", sino que estamos observando un objeto que tiene una directa relación con la divinidad (especialmente en los ejemplos que hemos mencionado anteriormente).

Se le pide al espectador una entrega sensorial total frente a una imagen que se realiza con el fin de conmover, de influir ya no sólo en el aspecto intelectual, ni espiritual, sino en el sensorial y emocional; se pretende afectar y generar un vínculo ligado a la devoción del fiel ante la divinidad, que es y a la vez no es la imagen. Nos encontramos con un problema, la imagen venerada por sí misma ya no solo necesita un origen divino, ni un vínculo directo con la divinidad, simplemente son representaciones iconográficamente correctas, ubicadas en ciertos lugares estratégicos del culto católico. Como caso anecdótico, y a manera de epílogo, recordemos la quema a la imagen de la Virgen del Carmen en la Catedral de Santiago el 18 de Abril de este año, que suscitó todo tipo de reacciones, tanto de levantamiento de los antecedentes de "santidad" de la imagen junto con las diversas reacciones de sus devotos, a la misma vez que aparecían complejas declaraciones de sacerdotes tratando de manifestar el dolor por el sacrílego acto, pero a la vez tratando de calmar a los fieles recalcando la diferencia entre la "verdadera" Virgen y su imagen realizada en Francia durante el siglo XIX, y que la "Madre de Chile", en realidad, no es sólo una "estatua".

El culto a San José, una muestra de fe

Mª. Verónica Jiménez C.
Beatriz Rivas[1]

Si a arte nos referimos, encontramos que, como concepto, éste denota una reunión de objetos provistos de imágenes con ciertas características y finalidades. Hoy en día, dicho concepto va mucho más allá, pues las obras de arte no obedecen a un trabajo cualquiera sino a un cuerpo de prácticas y teorías metódicas, cuya apropiación y dominio demandan un aprendizaje especial, ampliando entonces el concepto de arte, pues no sólo implica tener en cuenta productos, productores y el acto mismo de producir, sino también tener que ver necesariamente con la distribución y el consumo del producto como partes de un mismo todo, el cual a su vez forma parte de la cultura. Se constituye entonces un fenómeno sociocultural; existen los objetos y procedimientos práctico utilitarios de la tecnología, los conocimientos de las ciencias humanas y de las naturales, el lenguaje, la religión y la filosofía.

Tal como lo señala Juan Acha:

> (…)si el arte nace en plena lucha del hombre por dominar la naturaleza; si desempeñó funciones utilitarias y aún existe, ¿Qué finalidad tiene actualmente el sistema plástico?, ¿Qué utilidad humana cumple o debe cumplir?[2]

El tema de la utilidad del arte corresponde al problema de sus funciones sociales y por ende al consumo. En este se concreta y se concentra el fenómeno sociocultural, pues no sólo fusiona la obra creada por el artista con el receptor,

1 Estudiantes de la Licenciatura en Letras con Mención en Historia del Arte, de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

2 Juan Acha, A*rte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

sino que objetiva los efectos de la obra en las necesidades de la colectividad.

La necesidad de producir y la de consumir se juntan, resultando muy activo el consumo por su variable similitud con el producto, distinguiendo así las clases de consumo. Para esto, tenemos que diferenciar entre una obra vieja y una obra nueva. La obra nueva opera con todo su valor sociocultural, pues responde a condiciones sociales que nosotros vivimos sitúandonos en terrenos nuevos, la obra vieja por su parte, está alejada de las condiciones sociales que le dieron origen, y los planos ideológicos no nos tocan en carne propia.

Seguido de esto, están las clases de consumo, donde tenemos el consumo especializado, que son las actividades de la investigación artística, que somete la obra a un proceso intelectual. El consumo aficionado, el cual consume la obra con algunos conocimientos de historia, estando capacitado para clasificarla según estilos, autores o épocas, y el consumo ingenuo, que responde con pura emoción afectiva y de vez en cuando reacciona a los contenidos ideológicos de la obra y el consumo inconsciente o subliminal el cual educa, y habitúa sucesivamente a todos en la percepción de formas que contravienen las establecidas, ponen en entredicho las ideas mitificadoras en circulación.

El arte actual es el que ha comenzado a poner énfasis en lo social en general, dirigiéndose a la sociedad para cambiarla y no a los especialistas ni a los aficionados que constituyen la elite cultural.

En nuestro caso, pues, nos referiremos y analizaremos una obra pictórica de la época colonial. Podríamos afirmar que, como la enorme mayoría de las producciones de este periodo, la obra en cuestión ofrecía para el expectante devoto un tema que "era leído y entendido; esto es, se reconocían e identificaban las figuras y se captaban sus significados establecidos"[3].

La utilidad del arte reside en sus amplias conexiones con los diferentes estratos humanos, sobre todo con los socialmente dominantes, como el religioso en el pasado y el político en la actualidad. A su vez tiene una utilidad social, en cuanto beneficia directa o indirectamente a la colectividad, y cultural, en la medida que amplía, corrige o renueva el bagaje cultural, o el respectivo sistema productivo.

3 Ibídem.

El arte y la sociedad son dos procesos, y aunque enfoquemos una época artística determinada, ésta tendrá una trayectoria, cuyo impulso viene obviamente del pasado y tendrá unas características que constituyen cambios. Las condiciones sociales han transformado estos procedimientos, llevándolos de la observancia de cánones religiosos (cuando el hombre hacía arte sin saberlo) a la actual preocupación exacerbada de romper con lo establecido y heredado.

El sistema cambia en tanto que es transformado el material teórico por acción de las innovaciones sociales, acción que se da a través de las influencias de los otros sistemas de producción de bienes culturales, las otras artes, las ciencias y sobre todo la tecnología. "El producto responde a necesidades sociales, su utilidad ha de ser social"[4]. Bajo estos conceptos y premisas acerca del consumo social del arte actual, surge en contraste, una época colonial que nos muestra las diferencias de las relaciones de aquel momento con las actuales.

Es sabido que el siglo XVI fue para América una época de conquista espiritual, el proceso de transculturización que se iniciaba, reclamaba como medio idóneo la imagen visual para transmitir un mensaje, por tanto, éste se convirtió en un vehículo para la difusión de la nueva religión católica. En consecuencia, la imagen se consideró un apoyo importante para la propagación del catolicismo y el adoctrinamiento de los indígenas, por estas razones la pintura fue fundamental en la difusión del ideario religioso.

Por otro lado, ya en el siglo XVII, no se sentía la necesidad de adoctrinar sino de instruir a la nueva feligresía católica y afianzar la fe. Sin embargo, la imagen no perdió su condición divulgadora del mensaje católico, particularidad que se mantendrá durante toda la colonia. Así, en el siglo XVIII, hubo toda una celebración y goce religioso; fue el momento de certificación de la fe y eclosión de un sentir creyente.

De esta manera, la pintura fue fundamental para la propagación de la religión católica, sin embargo, ¿hasta qué punto podemos considerar que una obra colonial religiosa establezca una relación arte – público? En el campo de la historiografía es sabido que la imagen en la colonia estaba al servicio de una idea, en consecuencia, la pintura seguía un modelo que contenía un mensaje iconográfico, mas no

4 Ibídem.

estilístico, es decir, no se buscaba el desarrollo de cánones estéticos que generaran juicios de valores, sino representaciones que trasmitieran los preceptos católicos, todo ésto generó una grieta en la relación arte – público. La imagen por estar sujeta a transmitir un mensaje, no permitió la demanda de ningún tipo de criterio artístico, por ende, la reciprocidad del arte con la feligresía católica se aparta de toda concepción común.

En este sentido, durante el período artístico colonial de América nos encontramos que la obra de arte se realizaba para certificar la fe, por tanto, la imagen terminaba convirtiéndose en artículo de fe, más que en una obra de arte. Sumado a esto, la difusión de los modelos iconográficos previamente seleccionados por la Iglesia y adoptados como motivos oficiales, eliminaban toda posibilidad de algún aporte personal del artista hacia la obra, éste sólo demanda una necesidad religiosa, un ejemplo de ello es la Escuela del Cuzco, cuya producción era seriada e incluso pasaba por una revisión estricta para certificar que cumplía con el modelo.

Todas estas condiciones que se impusieron para el uso de la imagen trajeron como consecuencia la inhabilitación de un público que demande, éste no exigía como debía ser la pintura religiosa, ni siquiera concebía la obra como arte, sino como una certificación de su fe. No eran obras para poseerlas en las casas como sí lo eran los retratos o los exvotos de la Virgen, donde sí existía una exigencia y demanda particular. Por lo tanto, hoy podríamos afirmar enfáticamente que no existe relación arte – público en la pintura religiosa durante la época colonial, puesto que la imagen por estar al servicio de una idea, desautoriza la demanda del público, y así, esta relación queda anulada.

Nuestra obra objeto de estudio, *La Glorificación de San José*, expresa claramente estas premisas que se tenían sobre la imagen en la época colonial, sin embargo, antes de realizar su análisis es necesario comprender el desarrollo del culto a San José, el cual llega a Hispanoamérica en el siglo XVI a través de las órdenes mendicantes. Este se traslada desde Europa, en donde había una exaltación a la devoción del Santo iniciada por el Papa Sixto IV, que lo incluye en el calendario romano, proclamando la fecha del 19 de marzo como un *festum simples*. Posteriormente, en el siglo XVII Gregorio XV declara esta fiesta como obligatoria y Carlos

II lo declara Patrono de todos sus dominios, sin embargo, es en el siglo XVIII donde se da la mayor expresión de fe hacia este Santo en América Latina.

Mientras en Europa el Papa Clemente XI lo declara Patrono Universal de la Iglesia Católica, en tierras americanas, hay una exaltación del culto y la figura de San José, y se pretende difundir su entrega, bondad e historias; de esta manera, la pintura se convierte en el medio idóneo para ello.

Por consiguiente, *La Glorificación de San José,* atribuida a Espinoza (Escuela de Samaniego), del Siglo XVIII, procedente de Quito y ubicada en el Museo de Arte Colonial de Mérida, Venezuela, se convierte en una expresión de fe hacia el santo. Esta pintura pretende instruir a los feligreses sobre los eventos más importantes de la vida de José, por tanto su carácter es narrativo, es decir, se inscribe en un discurso retórico, el cual abarca desde el momento mismo de la selección como esposo de María (textos apócrifos), hasta el instante de su Glorificación, que representa un *estado de suma exaltación y perfección*.

La pintura abre magistralmente la narración con el texto en latín *Pars bona. Mulier bona*, que significa: Parte buena. Mujer buena. Esto nos indica que se ve en José el complemento perfecto y bueno para la Virgen, madre del Hijo de Dios. Por otro lado, en la obra se aprecian en dos registros; una escena donde se representa la selección del esposo de María, en ésta se observa una serie hombres que se disponen en dos grupos, ocho de ellos portan una vara, indicándonos la elección del esposo de la Virgen, en tanto que, los colores de las vestiduras de los hombres representan la condición de mártir (rojo), la esperanza (verde), la renuncia al mundo terreno (marrón) y lo inmaculado (blanco), en consecuencia, José representa la esperanza que renuncia al mundo terrenal por una Santa Inmaculada, condición que lo hace mártir. En la segunda escena (esquina inferior derecha), vemos la representación de La Huida a Egipto, aquí María se encuentra con el niño en brazos y ataviada con un manto azul, atributo de la verdad, mientras que San José se representa de edad avanzada, haciendo referencia a los libros apócrifos, los cuales indican que José tenía 89 años al momento de su compromiso con María.

Seguidamente, encontramos en la parte central del registro inferior, la esfera, simbolizando al mundo, dentro

Espinoza (Escuela de Samaniego), *La glorificación de San José,* S. XVIII.

de ella se haya el número doce, representado por las once estrellas y el sol. Estos aluden a las doce tribus de Israel; por otro lado, la luna es considerada como atributo de la Virgen María.

En la esquina inferior izquierda, hallamos una tercera escena en donde se representa una alegoría a la muerte de José, pues en ningún libro de la Biblia aparece dicho relato, sólo en los apócrifos, donde reiteradamente nos cuentan la muerte del Santo a sus 111 años. En dicha escena se observa una tumba solitaria, precedida por doce varas, donde la del centro posee un ramillete de flores que alude a la vara florida que porta San José.

En el registro superior de la obra se observa la representación de la Santísima Trinidad, la cual se asemeja a

los cánones que se manejaron a principios del siglo XVII de la mano del pintor español Vicente Requena, en donde aparecen Padre e Hijo entronizados. De esta manera, se aprecia en el lado derecho a Jesús vestido con su túnica color rojo que representa su pasión, portando en su mano derecha la cruz. Por otra parte, su mano izquierda posa sobre su pecho, esta posición le confiere — según Juan Cirlot — una actitud de sabio.

Seguidamente, hacia el lado izquierdo de Jesús, vemos la Paloma del Espíritu Santo en posición de vuelo, representando esa sustancia supraterrenal que compone al Dios Trino. Del lado izquierdo del registro superior se ubica Dios Padre, quien tiene su mano izquierda en posición de recibimiento, la que acoge a San José. Debajo de su mano derecha se encuentra el mundo, consagrándolo como Padre Todopoderoso, de todo lo creado. Por otro lado, el nimbo triádico que porta sugiere a la Trinidad, el cual sólo es atributo del Dios creador.

Consecutivamente en el segmento central de la obra, observamos a José con su rostro en posición asunta, siendo glorificado por Padre, Hijo y Espíritu Santo. En este caso, el santo está ataviado con su túnica verde, representando la esperanza como padre terrenal, y su manto marrón, símbolo de la renuncia al mundo terrenal. Lleva en su mano derecha la vara florida, que lo representa como el elegido esposo de María y padre putativo de Jesús. El anillo, con una piedra de color verde que lleva en su mano izquierda, hace mención al matrimonio y compromiso eterno con María. Sus pies posados en forma de **V** sobre el mundo, representan el camino de Jesús.

Rodeando al cuadro encontramos una orla rocalla de color marrón, la cual limita las dos escenas que se encuentran en el registro inferior en ambas esquinas. En dicha orla se ubica, del lado derecho, en la parte media, la presencia de una mesa volteada la cual hace alusión al oficio de José como carpintero.

En el lado izquierdo de la orla encontramos, en orden ascendente, un par de velas encendidas que significan símbolo de una vida particular, dos manos entrelazadas que se consideran símbolo del matrimonio místico, dos corazones ardientes que simbolizan el amor como centro de iluminación y felicidad. Por último vemos el anillo, el cual representa la continuidad y la totalidad, y se ha ser-

vido como emblema del matrimonio o del tiempo eterno sin retorno. Este compendio de símbolos, nos indica que se representa una alegoría del matrimonio de José y María, la unión pura y virginal de estas dos personas, la cual sólo se menciona en los escritos apócrifos, sin embargo, únicamente refiere a los momentos de la vida antes del acto y después del acto.

Cierra el discurso otro texto en latín que dice: *Beatísima beatissimus virgineus sponsus. Mulieris bonae beatus. Vir ecclj XXVI***.** Que significa: La más sagrada, el más santo. Esposo puro de una mujer buena. Hombre santo**.** Refiriéndonos aquí al complemento del uno y del otro, en donde a José se le confirió el título de santo por haber sido el esposo de una mujer concebida en gracia por el Espíritu Santo, sustancia supraterrenal de Dios, y a su vez por haber aceptado ser el padre terrenal de Jesús. Podemos decir de esta manera que la obra se sustenta en diferentes relatos de la vida de el santo para justificar la Glorificación del mismo, aquí San José es un hombre mártir, bondadoso y esperanzador, que ya en su muerte es honrado con la gloria de Dios.

Ahora bien, este conjunto pictórico está diseñado para justificar una glorificación que no está sustentada por el texto bíblico, para ésto el artista representó los momentos más significativos de la vida del santo (la mayoría son mencionados en los apócrifos), por ende, dentro de la obra se inscribe un discurso que puede ser leído por medio de los preceptos de la retórica clásica. Hay un exordio, en este caso el texto en latín *Pars bona. Mulier bona*, ubicado en la parte inferior del cuadro que introduce el discurso, una narración que es la selección de José como esposo de María, ubicada en el centro del mismo, para seguir con la Huida a Egipto ubicada en la esquina inferior derecha, que cumpliría el papel de la argumentación. Posteriormente nos encontramos con la alegoría de la muerte del santo ubicada en la esquina inferior izquierda que se inscribiría dentro del confirmatio y finalmente, cerrando el discurso se vuelve nuevamente al centro, que, en este caso sería el epílogo, esta acción se ve consolidada por el texto en latín *Beatísima beatissimus virgineus sponsus. Mulieris bonae beatus. Vir ecclj XXVI***.** Que significa: La más sagrada, el más santo. Esposo puro de una mujer buena. Hombre santo. En consecuencia, la figura central cumple tanto la función de narración, como la de epílogo.

Espinoza (Escuela de Samaniego), *La glorificación de San José,* S. XVIII. (Detalle)

Es así como la obra construye una historia (discurso) y el espectador es el receptor del mensaje de ésta, sin embargo, éste es el caso en donde la imagen cumple también con la función de ser utilizada para el culto. Como se dijo anteriormente, el producto responde a necesidades sociales, por lo tanto su utilidad ha de ser social. En este punto el discurso se bifurca, el conjunto pictórico no sólo cuenta una historia, sino que además el feligrés lo toma como objeto cultual. En este caso no se establecería una mera devoción hacia el santo, ya que instruye acerca de la vida del mismo.

Esta obra fue la expresión de fe de una sociedad que necesitaba demostrar más que el júbilo y la alegría, esa celebración gloriosa, reafirmando así su certeza hacia la religión católica. El carácter narrativo y cultual de esta pintura es la expresión de una fuerte creencia religiosa, por tanto, era un arte para confirmar su confianza en la Iglesia.

Hemos visto cómo esta pintura está al servicio de la complacencia de una fe, en este sentido, no hay un consumo destinado a satisfacer a un público que busca el goce estético y realiza juicios de valor, sólo se podría hablar de "consumo" cuando satisface la necesidad de la fe. En consecuencia, la pintura se concibe como un *artículo de fe*, mas no como arte.

Espinoza (Escuela de Samaniego), *La glorificación de San José,* S. XVIII. (Detalle)

Espinoza (Escuela de Samaniego), *La glorificación de San José,* S. XVIII. (Detalle)

Finalmente, podemos afirmar que en la época colonial la relación arte – público, es diferente, distinta a la reconocida en la actualidad, donde — según Acha— la obra nueva opera con todo su valor sociocultural, respondiendo a condiciones sociales, y éstas a su vez originan los juicios de valor, los cuales se fomentan a través del contexto que nos rodea. Mientras que en la colonia no hubo una sociedad que buscara un goce estético, mucho menos se reconocían a estas obras como arte, pues como se dijo antes, en ese momento el hombre hacía arte sin saberlo. Lo que constantemente reclamaba era una confirmación, reafirmación y satisfacción de la fe, que sólo era posible a través de estos artículos de fe.

Espinoza (Escuela de Samaniego), *La glorificación de San José,* S. XVIII. (Detalle)

Bibliografía

ACHA, Juan, *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

CABRAL, Ignacio, *Los Símbolos Cristianos,* Editorial Trillas, México, 1995.

CIRLOT, Juan, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Colombia, 1995

NORIEGA, Simón *Problemas y Métodos,* Alfadil Ediciones, Caracas, 1997.

Nuevo Testamento, Versión moderna, Ediciones mensajero, España, 1972.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconografía*, Editorial Alianza. Madrid, 1972.

REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

La intervención urbana como apropiación e inscripción de la ciudad

Ignacio Szmulewicz[1]

Post-it City

Entre el 12 de marzo y el 26 de mayo de este año se llevó a cabo la exposición *Post-it City. Ciudades ocasionales* en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). El concepto de *Post-it* fue acuñado por Giovanni La Varra, en relación a "un dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales"[2]. La muestra consistía en la disposición de diferentes maquetas, registros fotográficos y audiovisuales, que daban "visibilidad" y constituían un "archivo de prácticas desobedientes"[3], en palabras del director del proyecto Martí Peran. Para él, la exposición era parte de un proceso constante de constitución de un archivo. El montaje cumplía a cabalidad esta operación pues cada una de las propuestas estaba acompañada por una ficha que contenía una síntesis argumental, además de los nombres de los integrantes del proyecto. Junto a las fichas se encontraba el registro propiamente tal. En la mayoría de los casos el estatuto de los registros tenía que ver con el ocultamiento de la operación de recorte: sea por la falta de autoría en las fotografías, sea a través de encuadres "objetivos" y distantes, o también a través de un "verismo" en términos de la aproximación al fenómeno. El recorrido por la muestra era des-jerarquizado. Pausadamente, el espectador se detenía en cada una de las propuestas que se encontraban en un estado de igualdad entre ellas. La

1 Estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

2 *Post-It City. Ciutats ocasionals*. Editado por el CCCB, Barcelona, 2008. Director del proyecto, Martí Peran. p. 177.

3 Ibíd. p. 179.

mayoría consistía en registros audiovisuales de diferentes situaciones de *post-it* en diferentes partes del mundo. En términos sintéticos, el mensaje de la muestra, me refiero al resultado de la operación museística, se traducía en una invitación a reutilizar estas prácticas y a repensar la situación de la ciudad contemporánea.

Filiaciones

En términos conceptuales es indudable la filiación con el texto de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano,* publicado en 1980. En este libro, el autor francés despliega una hipótesis central que considera al consumo como una actividad constructiva. Esto es, que el consumo se realiza a través de una serie de operaciones de transformación y apropiación de los productos que le son dados al consumidor. El enfoque de Michel de Certeau permitía disipar el equívoco que considera al consumidor como un receptor pasivo y regularizado por los mecanismos de transmisión y de uso ideal de los objetos y mensajes. Su investigación buscaba establecer una "lógica de estas prácticas", en tanto éstas "ponen en juego una *ratio* 'popular', una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar"[4]. En el capítulo donde expone las prácticas en el espacio urbano, Michel de Certeau discute este enfoque en relación al "discurso utópico y urbanístico", que, por sobre todo, estaba interesado en posibilitar una visión total de la ciudad, distante y elevada, separada del movimiento de la ciudad[5]. Cuestión que De Certeau encontraba ejemplarmente expuesta en la cima del desaparecido World Trace Center de New York. Para el caso del urbanismo, Michel de Certeau utilizó la noción de "ciudad-panorama" o "ciudad concepto", es decir, "un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas"[6]. Frente a esto, el autor observaría una proliferación de

> "prácticas microbianas, singulares y plurales, que un sistema urbanístico debería manejar o suprimir y que sobreviven a su decadencia (…) se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora, desarrollados e insinuados en las redes de vigilancia

4 DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Traducción de Alejandro Pescador. Editorial Universidad Iberoamericana, México, 2000. p. XLV.

5 Este aspecto, la ciudad para la visión total, se puede rastrear hasta el Renacimiento, sin embargo será el urbanismo moderno del siglo XIX -las transformaciones de París por el barón Hauossmann- el que llevará a cabo materialmente esta premisa. Para ello, ver: *París, capital del siglo XIX* ,de Walter Benjamin.

6 Ibíd. p. 105. El programa de televisión norteamericano *Realy big things* continúa con este enfoque.

(…) que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde ésta se ejerce"[7].

A esto, el autor le llamará la "ciudad habitada". Esta confrontación —entre ciudad planificada y ciudad habitada— le servirá a De Certeau para analizar los diferentes modos como la ciudad es practicada: sea a través de recorridos versus mapas, espacios versus lugares, etc. De esta manera, resulta particularmente sencillo cotejar una relación entre las formulaciones de Michel de Certeau y el núcleo conceptual de la muestra *Post-it City*.

Exposición y contexto

La inocencia inicial que la muestra transmitía debe ser puesta en duda. ¿Cuál podría ser la intención de exponer una serie tan inmensa de registros de prácticas en un lugar tan reconocidamente museístico como lo es el CCCB? ¿Es posible leer en la exposición un interés por legitimar esta postura, y esta forma de trabajo artístico, a través de su presentación y consolidación al interior del campo del arte? En última instancia, ¿qué está circulando a través de la exposición? Es claro que toda exposición, y más aún aquellas que movilizan un capital económico y simbólico de tal envergadura, debe ser analizada en tanto lo que dice, lo que expone, como también en lo que introduce y posibilita en un contexto determinado. Propongo una doble lectura a este punto. En primer lugar, desde el campo de la antropología y los estudios urbanos se posibilita la visión fáctica y privilegiada de las teorías que están siendo movilizadas desde hace un tiempo en la discusión intelectual. O más precisamente, se posibilita la aparición de las prácticas en un contexto privilegiado de visibilidad como es el campo del arte. Para este aspecto, resulta problemático que la mayoría de los textos del catálogo de la muestra se refieran a problemas de la ciudad, del urbanismo, de los usos en el espacio, sin hacer mención de los usos y provechos que el arte, como actividad y producción simbólica, está haciendo de esas prácticas urbanas. Problemática resulta la figura del antropólogo Manuel Delgado[8], muy cercano en sus formalizaciones a las de Michel de Certeau, que,

7 Ibíd. p. 108.

8 Ver la introducción al libro *Sociedades movedizadas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 11-23.

constantemente ha mostrado una reticencia consciente y lúcida frente a la producción artística en el espacio urbano[9]. En segundo lugar, el mismo campo del arte saca provecho en tanto legitima un lugar específico para la producción artística. Esto va asociado, creo, a la explosión desde los últimos 10 años de trabajos que vinculan arquitectura, antropología, urbanismo y arte. En este proceso por encontrar un sitio adecuado y una función específica, *Post-it* legitima el trabajo artístico en la ciudad. Al interior del mismo campo disciplinar español, especialmente en Barcelona, se ha desarrollado una línea de investigación de estudios urbanos que integra un espacio para artistas. Por citar sólo un ejemplo, el doctorado "Espacio público y regeneración urbana" dictado por la Universidad de Barcelona (ubicada al frente del CCCB), que contempla asignaturas como "Barrios artísticos y regeneración urbana" y "Arte y espacio público en Barcelona"[10]. En definitiva, lo que me parece preocupante en *Post-it City* es la falta de reflexión acerca de la relevancia que tiene la comparecencia de la ciudad, tanto como problema y como fenómeno, a través de una exposición de arte.

Prácticas de inscripción

Ahora bien, dicho esto, quiero aproximarme a otro apartado del texto de Michel de Certeau que no ha sido tan comentado. Si bien el texto constata prácticas irreductibles a su conformación en discursos sólidos y programáticos, esto es, que el estatuto de las prácticas es absolutamente diferente al estatuto de la regulación del espacio a través del urbanismo, De Certeau no elude el problema de la inscripción y formulación, o bien de la teorización de estas prácticas. En el capítulo "Artes de la teoría" Michel de Certeau comienza señalando el siguiente problema: "en lugar de ser, como es habitualmente el caso, un discurso sobre otros discursos, la teoría debe aventurarse sobre una región donde ya no hay discursos"[11]. Esa región es la de las prácticas. El enfoque científico, según el autor,

> evita esta confrontación directa [con los restos de discurso]. Se procura aquella las condiciones *a priori* para sólo encontrar las cosas dentro de un campo propio y limitado

9 En la conferencia pronunciada en Matadero Madrid en febrero del presente, Manuel Delgado criticaba al arte contemporáneo que se aproximaba a la ciudad, al contexto, pero que mantenía muy bien cuidada la distancia y el aura del arte mismo.

10 Ver: *Doctorado en espacio público y regeneración urbana. Arte y sociedad*. Universitat de Barcelona. Guía del estudiante 2006-2007. Consulta en línea: http://www.ub.es/escult/doctorat/assignatures/epru.pdf.

11 DE CERTEAU, Michel. Op. cit. p. 71.

donde las 'verbaliza'. Las espera en la cuadrícula de modelos y de hipótesis[12].

En gran medida, la ciencia recorta de su contexto el objeto para que éste hable en un terreno distinto, donde las lógicas están regularizadas y estandarizadas. Entonces, la pregunta es, nuevamente ¿cómo y dónde aparecen las prácticas? De Certeau señala: "Si se considera que este 'arte' sólo puede ser practicado y que, fuera de su ejercicio mismo, no tiene enunciado, el lenguaje debe ser también su práctica"[13]. La propuesta del autor, consistiría en pensar el lenguaje no en términos de referencialidad sino en términos de lo que realiza, lo que hace. En otras palabras, sólo sería posible referir a la práctica urbana a través de su hacer práctico en el lenguaje. Cito: "Aquí el discurso se caracteriza por una forma de *ejercerse* más que por lo que muestra (…) Produce efectos, no objetos. Es narración, no descripción. Es un *arte* de decir"[14]. La hipótesis de base de De Certeau está siendo movilizada. El que teoriza, el que escribe sobre prácticas, no es aquel que pasivamente las consume, creyendo estar en un lugar separado desde donde esas prácticas emergen como objetos, en el caso del enfoque científico, sino que, por tratarse el consumo de una acción transformadora, el que inscribe produce las prácticas en el propio discurso. En este sentido, el papel nuevamente está puesto en el consumidor como aquel ente que transforma los productos recibidos, se los apropia. Pues bien, quiero plantear una hipótesis que se desprende de la lectura de Michel de Certeau. La idea es la siguiente. La obra de arte público no es sólo la que se encuentra en el exterior, en la ciudad, ni tampoco la que tematiza con lo urbano, con las imágenes de la ciudad, sino que es la obra en donde la ciudad aparece en la forma de la obra de arte. En donde la ciudad no es referida por el arte a través de discursos e imágenes, sino donde es practicada por el arte. La pregunta que me hago es la siguiente, ¿qué ciudad es la que comparece en la forma de la obra de arte público? ¿De qué manera el arte a través de intervenciones y propuestas inventa la ciudad, entendiendo invención como la ha desarrollado Michel de Certeau? Más claro aun, ¿qué ciudad leemos en la obra de arte público? De lo que se trata aquí es de considerar que la operación artística siempre implica un consumo de la ciudad, una apropiación, un recorte de ella, una inscripción en una propuesta. Por ende, lo que lee un espectador de arte público no es la ciudad en

12 Ídem.

13 Ibíd. p. 87.

14 Ibíd. p. 89.

sentido amplio, sino la manera como el arte trabaja con la ciudad. Desde esta perspectiva, no quiero transgredir la noción de arte público, como arte que se produce en un contexto urbano y de consumo masivo e impredecible, sino considerar que si hablamos de consumo, la noción no debe ser considerada exclusivamente para los espectadores, como aquellos que habitan en la ciudad y que consumen arte que se expone en la ciudad, sino que el carácter público de la obra, pienso, radica también en las apropiaciones que los artistas realizan de la ciudad.

Con esta hipótesis podemos volver al punto inicial. La exposición *Post-it City* sigue entregando al espectador un consumo de la ciudad en la forma de un gran objeto panóptico, ahora no sólo evidenciando las estructuras generales y formales sino que también las maneras como esas estructuras son habitadas. En ese gesto de eliminar el significante material del trabajo artístico, la ciudad comparece, nuevamente, como un lugar para la vista.

Prácticas del arte público en Chile

Ahora bien, desde el análisis del caso de *Post-it City*, exposición que consagra un enfoque de trabajo para el arte público —el registro de las prácticas urbanas para un consumo panóptico —, quiero desplazar el eje hacia el contexto local. Y la pregunta es la siguiente, ¿qué ciudad leemos en las prácticas de apropiación del arte público en Chile? ¿De qué manera el arte público implica una forma de construir ciudad distinta de las maneras como la arquitectura, el diseño y el urbanismo —y otros dispositivos urbanos — construyen ciudad? ¿Cuál es la relación entre el Santiago habitado y el Santiago construido por el arte público?

En un ensayo titulado "Ciudad y espacio público en el arte chileno actual" escrito por Margarita Sánchez y publicado en el número 11 de la Revista *Arteamérica*, encuentro un punto de entrada para abordar el problema. El ensayo presenta el trabajo de una serie de artistas y colectivos —14 en total, entre ellos Gonzalo Díaz, Pablo Rivera, Hoffmann' House, Carolina Ruff, Yennyfeth Becerra, etc. — que han trabajo con la ciudad o el espacio público como problema desde la década del noventa. El momento histó-

rico propuesto por la autora como iniciador de la relación entre arte y ciudad es el de la década de los '80. Incluye ahí los trabajos del C.A.D.A., de Lotty Rosenfeld —en los primeros ochenta — y también los colectivos como Las Yeguas del Apocalipsis, Los Ángeles Negros, además de las Brigadas Chacón —a finales de los ochenta. Si bien la autora precisa la distinción entre un momento dictatorial, en donde la ciudad es un lugar de censura y represión, y un momento democrático y neoliberal, donde la ciudad es un lugar de apertura e individualidad, despliega una premisa que quiero discutir. Señala lo siguiente: "El presente texto argumenta cómo algunas transformaciones aparejadas al devenir histórico de Chile *estimularon* la re-insurgencia del fenómeno estético en el ámbito público"[15]. La premisa que quiero discutir tiene que ver con anteponer a las prácticas artísticas los contextos que las determinan y "estimulan". La cuestión, creo, no radica en indicar si existe o no una relación con el contexto, o con las transformaciones históricas[16], pues es inevitable pensar el arte actual en relación al contexto. El punto que considero relevante es atender al carácter de esa relación entre arte y contexto. La autora del ensayo estima que los desarrollos artísticos son resultado y efecto de las transformaciones del contexto. Para ello, indica dos vectores centrales: el primero refiere al ingreso de la sociedad chilena al sistema neoliberal, cuestión que altera de forma radical la relación entre individuo y ciudad[17]; y el segundo refiere a los problemas del sistema del arte en Chile que empujan al artista a buscar espacios alternativos de exposición. Ambos vectores encuentran su correlato en los desarrollos artísticos expuestos en el ensayo. Ahora bien, en este enfoque encuentro un problema. Si la obra de arte público es aquella donde la ciudad adquiere una cierta forma, esto es, es construida a través de un proceso de selección y re-construcción por parte del trabajo artístico, resulta difícil sopesar el carácter específico de la ciudad que está elaborada en la obra si es que la aproximación teórica lee en ella lo que en cierta medida ya sabe de la ciudad. El punto al que quiero llegar es el siguiente. La obra de arte público es una particular experiencia con la ciudad. Esto es, la obra de arte público trabaja materialmente con la ciudad, siendo ésta apropiada y re-configurada a través de una propuesta artística. Si es que esa experiencia explota el potencial participativo entonces la ciudad se transforma

15 SÁNCHEZ, Margarita. "Ciudad y espacio público en el arte chileno actual". En: Revista *Arteamérica*. Nº 11, 2006. En línea: www.arteamerica.cu/11. S/N.

16 Problema que despliega Paul Ardenne. Ver: *Un arte contextual*. Editorial CENDEAC, Murcia, 2006.

17 Para entender la ciudad en un contexto moderno ver: Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental" (Primera edición de 1903). En: *Revista Bifurcaciones*, Nº 4, primavera de 2005. En línea: www.bifurcaciones.cl. Y para la ciudad latinoamericana en el contexto neoliberal ver: Cuadra, Álvaro. *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Editorial LOM, Santiago, 2003.

en un proceso de inclusión, si es que la obra expone los aparatos de circulación de los mensajes en la ciudad —la publicidad —, entonces la ciudad es un gran soporte de citas. Esta experiencia señala una forma de habitar concreta y cuyos parámetros no necesariamente son equivalentes a los contenidos más establecidos que definen a una ciudad. Insisto. Es posible que el arte público actual en Chile se encuentre en un momento de reflexión sobre la relación entre arte y memoria, cuestión que la ciudad neoliberal jamás consideraría como relevante. En definitiva, lo que quiero señalar es que la obra de arte público produce una particular experiencia de la ciudad, de lo urbano, del espacio público, de la calle, etc. Por ende, preguntarse por el consumo de obras en espacios públicos no puede pasar simplemente por preguntarse por el espectador, un receptor general, citadino, ni por el carácter de la obra en su divulgación masiva, sino que debe intentar preguntarse por la forma particular de inscripción de la ciudad en la obra.

Si es que es posible pensar el arte público actual en base a esta hipótesis de lectura, puedo volver a la selección de artistas realizada por Margarita Sánchez y preguntar lo siguiente: ¿dónde está el trabajo más consistente de arte público en Chile, entendiendo el concepto en el sentido explorado a través de este ensayo? Resulta problemática la no inclusión de trabajos como los de Sebastián Preece (Intervención en el Hospital del Salvador, 2002), Ángela Ramírez (*Entrada y Salida I*, 2003; *Cuestión de tiempo*, 2005), Francisco Sanfuentes, el colectivo TUP (*Proyecto FACHADA*, 2005-2008), y otros, cuyo carácter público precisamente se juega en esa propuesta específica de habitar la ciudad que contiene sus intervenciones. Pese a la distancia que separa cada enfoque, la consistencia de sus trabajos radica, creo, en la constante de trabajar con la apropiación de lo urbano, de la ciudad, de la población, de la calle, con su problematización a través de intervenciones arquitectónicas, efímeras, contextuales, trabajos colectivos, etc. Propongo entonces lo siguiente. Para comenzar a realizar una historia crítica del arte público desarrollado en Chile es necesario preguntarse por el estatuto histórico del objeto de estudio, sus transformaciones y consolidaciones. Considero que el momento actual reclama buscar aquellas obras, intervenciones, o trabajos colectivos, en donde la ciudad se encuentra leída, apropiada e inscrita.

Ponente invitado

Fronteras Turbias

Carlos Ossa[1]

> "Lo estético es a la vez (…) el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. Si brinda una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos unos de otros, no es menos cierto que no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real orientado hacia esa comunidad histórica. Toda valoración de este anfibio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará sino pasar por alto su complejidad histórica real".
> Terry Eagleton.

El patrimonio es el excedente de la mercancía, sobrevive al valor de cambio y se admira por esta razón, pero el aprecio se debe —también— a que es un monumento económico a las muertes del capital. Por eso se guarda, atesora e intenta revalorizar para devolvernos, fantasmalmente, el goce por lo ausente. De esta manera, la modernidad puede destruir sin culpa, tiene una coartada simbólica, a través de la cual, las cosas y el mundo frente al precipicio concluyen de modo

1 Licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte. Académico de la Facultad de Artes y del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

parcial, pues un fragmento queda en reposo y listo para convertirse en colección. El museo declara una política que une la desaparición con el memorial[2]: destruye lo que recuerda y recuerda lo que destruye.

Las cosas dejarían "algo": un rumor, detalle o domicilio donde se alberga una tradición deseada y lista para ser consumida, sin embargo esa herencia que logró perdurar a la modernización y se deposita en un lugar ceremonial —el museo— se ha convertido en un objeto vacío carente de pasado y funcional a un presente administrado por coleccionistas. De esta manera, la cosa retorna cuando porta la memoria de su naufragio. No deja de ser curioso que el museo se alimente de objetos sobrevivientes, purificados por el canon y la tradición para posar de solemnes y memorables, aunque esa condición sea resultado de la incapacidad de perecer con la época.

En cambio, en la comunicación, lo exhibido no puede quedarse, se muestra para desaparecer y garantizar la renovación de la mirada y el deseo. El objeto busca concluir en un acontecimiento que lo devore y acabe hasta dejarlo sin genealogía, entonces, se convierte en flujo, rutina y molde: aparece transformado en mensaje.

El arte moderno, a contrapelo, inscribe en un objeto singular signos emergentes que dan a la materia una pulsión de regocijo, descalce y dolor inéditos cuyo trabajo es herir la representación. Lo ineluctable de la visión estética —según Georges Didi-Huberman[3]— es la escisión entre lo que vemos y lo que nos mira.

A causa de lo anterior las imágenes cumplen en lo moderno distintas tareas de recaudo, fuga y transacción. Deben preservar viejas patrias simbólicas, reemplazar de modo continuo valores efímeros, anticipar modelos de temor y bienestar, construir advertencias reflexivas respecto de su misma existencia. Estas dimensiones requieren organizar visualmente el espacio, inventar códigos y socializar lenguajes para articular lo heterogéneo, disímil y extraño, así la vigilancia aparece, pero también se reestructuran las prácticas humanas en torno a la formalización estético-política de la mirada y su compaginación por la reproductibilidad técnica, el acceso a los bienes estéticos, entonces, encuentra en el consumo un modo de renovar prestigios y acrecentar la distancia entre las clases sociales.

2 Ver Déotte, Jean—Louis: *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago 1998.

3 Didi—Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Editorial Manantial, Buenos Aires 2006.

La modernidad estética, a pesar de sus esfuerzos por establecer diferencias estructurales entre mito y realidad, termina integrándose —de manera irónica— a la corriente "progresista" del capitalismo que ofrece un nuevo pacto entre visualidad y sentido. Un pacto donde el mito sirve de medio para reunir a un cliente, una institución y una práctica artística. El mercado del arte ofrece mecanismos de reconciliación de distinto carácter asociados con la protección de un "aura" ya gastada, pero todavía capaz de producir efectos de autenticidad e ilusiones de valor. A nuestro juicio, la discusión teórica sobre los consumos estéticos del museo, la industria cultural y el arte vanguardista, se basa en la promesa visual de archivar, dilapidar y desconstruir el "ser" de lo real.

La contemplación, el gasto y la crítica se transforman en operaciones antagónicas, pues cada una impone un orden de la mirada y un *poder-ver* ansiosos de "restituir" una temporalidad armónica sin desidias ni errores. Sin embargo, esa pretensión nunca se realiza debido a que la cultura moderna sólo se justifica como un movimiento de fusiones, rupturas y negaciones permanentes: el mito ofrece una redención engañosa basada en un nuevo sujeto estético seducido por la idea de un cambio, irónicamente, cíclico donde la historia repite viejas desigualdades con nuevas tecnologías. No deja de llamar la atención —así lo advierte Terry Eagleton[4]— que el modernismo y sus búsquedas tecnológicas (futurismo, constructivismo, surrealismo) construyeran un espacio arquetípico, definitivo y hasta en cierto punto arcaico: en muchas obras es posible encontrar huellas homéricas y cenizas mesiánicas (James Joyce, André Breton, Virginia Wolf, Bertolt Brecht, Ezra Pound, etc.).

La mirada participa de la astucia del capitalismo convirtiéndose en lengua de la vida cotidiana y realiza un proceso estético donde funde al museo, la industria cultural y la vanguardia en una sola arqueología de múltiples brazos. La imagen es el producto central de la monopolización de la subjetividad y se expresa en un objeto complejo que lleva consigo la obediencia —como diría Adorno— con las formas de la rebelión. Aunque cumplen usos diferentes siempre hay encuentros entre la pregnancia de la publicidad, la singularidad de la obra y la transgresión del código cultural. El consumo representa un instante de apertura y cierre. ¿Puede el arte proponer una imagen crítica y descentrada

4 Eagleton, Terry, *La estética como Ideología*, Editorial Trotta, Madrid 2006.

favorable a lo enigmático e irrecuperable para un sistema que la promueve y congela como una distancia verídica?

La crisis de la representación en el arte y el predominio del simulacro han desplazado las respuestas hacia zonas de intraducibilidad de las imágenes y, como dice Jacques Rancière:

> "Hay un concepto que ha servido masivamente a esta operación: es el concepto de lo sublime. Éste es, en efecto, en Kant, el concepto de una imposibilidad. La experiencia de lo sublime para él, es la experiencia de una desproporción, de una incapacidad de la imaginación para ponerse a la medida de un sensible de excepción —de una grandeza excepcional o de un poderío terrible. Esta desproporción propia a lo sublime se ofrece entonces como concepto de un arte de lo impresentable. El autor que ha desarrollado particularmente esta idea es una vez más Lyotard. En los textos que reunió bajo el título de L'inhumain, define la tarea de las vanguardias artísticas en una sola exigencia: testimoniar que existe lo impresentable. Para él, dicha tarea se resume en el concepto de lo sublime que aparece así como el concepto mismo del arte moderno" [5].

La producción de imágenes técnicas arrebata al arte la exclusividad de la forma, el cuerpo y el tiempo generando en éste una ficción melancólica por lo original, inconsciente y aciago donde el ascenso de una *hermenéutica performativa* (interpretar formas sin umbral) exige separar lo artístico del ideal clásico; espiritualizar al artista con una maniobra romántica y crear una escena de experimentación visual. En principio se podría creer que esto define a las vanguardias, pero de modo general, habla de todo el sistema productivo asociado a la distribución de la mirada como dispositivo de control, erotismo y liberación. En suma el museo y su archivo, la industria cultural y su mercancía, el arte y su obra deben compartir una temporalidad de subterfugios, querellas y discontinuidades donde las cosas se integran irregularmente y los sujetos no siempre cumplen el aislamiento burgués, pues están entrelazados por una constelación de procesos que mezclan los gustos, las sensibilidades y las memorias a nivel visual y los discursos y las identidades mutan y resisten otros significados: un conjunto de regímenes escópicos, como los ha definido Martin Jay[6], da a la mirada una supremacía cultural con novedosos y bastardos juegos

5 Ranciere, Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, Editorial Palidonia, Santiago 2005. Págs. 43-44.

6 Ver Jay, Martin, *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Editorial Paidós, Buenos Aires 2003.

de cognición y placer. Ante la presencia de una visualidad convertida en relación social, por medio de la técnica, el arte responde con una permanente desestabilización de su contenido y trabajo buscando reunir una ideología y una libido para mantener un distanciamiento con la actualidad y sus convenciones, sólo posible si ocurre dentro de las texturas y los pliegues de la sociedad tardocapitalista, así la estética es una práctica reflexiva, una narratividad pragmática y una objetualidad analítica que pone en las imágenes distintas causas del dominio, la resistencia o la conformidad ¿Qué límites ayudan a establecer distinciones? ¿A pesar de las distinciones podemos identificar distancias? ¿Cuáles distancias debemos interrogar?

El problema de la distancia remite a otra pregunta: ¿tiene origen la imagen? Las operaciones artísticas y las ideologías estéticas que las escoltan han determinado ciertas soluciones históricas a este punto. Una de ellas, ha sido el *arte por el arte*, cuyo esfuerzo por hacerse libre de los fines exteriores termina interiorizando el dominio como ley formal inmanente[7], la imagen ocurre en un espacio donde los significantes se autoconstituyen como madres ontológicas que procrean su porvenir y repelen la exterioridad del mundo con figuras incorregibles. Pero la reproductibilidad técnica erosiona la autenticidad de la imagen y la entrega al devenir de sus múltiples copias, entonces el *aura* es reemplazada por la violencia del signo multitudinario que sirve a Walter Benjamín para indicar la coacción del arte y la política por un régimen donde el lenguaje y la materia se entregan al capital y el poder. La estética, entonces, fuerza un alejamiento del mundo que no puede producir y habita un más allá fabricado con los restos del presente que traslada el fundamento de lo político al arte, a través del espectáculo. La estética fascista de la violencia —por ejemplo— es el lugar privilegiado de una visualidad concentracionaria, es decir de una modalidad de lo visible cerrada y autosuficiente donde se relata el destino de una comunidad orgánica, limpia y superior cuyo arte como —principio emancipatorio— se convierte en estetización de la muerte y alegoría del final. En esta línea Eduardo Cadava señala:

> "En la medida en que la esencia de lo político debe buscarse en el arte, no hay estética o filosofía del arte que pueda deshacer el vínculo entre arte y política. En 'La obra de arte'

7 Ver Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid 2004.

> y en 'Teorías del fascismo alemán', Benjamin interpreta la estética fascista de la violencia (con todos sus adornos y espectáculos el Nazismo probó ser, tal vez, el régimen con mayor conciencia estética de la historia) como la culminación de l'art pour l'art. 'Esta nueva teoría de la guerra que tiene su origen rabiosamente decadente inscripto en la frente', escribe Benjamin 'no es más que una transposición descarada de la tesis del l'art pour l'art a la guerra' (CV 49 / GS 3:240)" [8].

En la modernidad el arte sólo puede afirmar una autonomía precaria construida con los saldos visuales de la metafísica y la subjetividad, en un movimiento pendular de afirmación de las mismas (el modernismo) o ruptura (la vanguardia). Ya no se puede cumplir la premisa kantiana de una moral de la naturaleza experimentada inocente y estéticamente, pues la imaginación es la potencia mercantil del pensamiento cuando éste, a su vez, es la planificación matemática del terror. La imagen articula la mimesis y la racionalidad de lo existente desplazando al arte de la *función de verdad* que inauguró la Ilustración, pero lo existente necesita una diferencia de sí mismo, una otredad deseada por consumidores que desean escapar a la instrumentalización de los cuerpos, la vigilancia y la domesticación de los afectos.

La historia no es lo inesperado del sujeto, sino su caída en la previsión y el cálculo. La industria cultural y el museo producen las imágenes de esta situación en forma de flujo y monumento, lo breve y lo conmemorativo dividen el presente en dos: masas e individuos. Las masas hablan "el autoritarismo" de la técnica, eso nos han enseñado y lo usamos para despreciarlas y reprimirlas[9], sin voluntad y replicando un orden que las supera, se entusiasman con el chantaje, la homogeneidad y el melodrama, la estética que les cabe es caudillista, elemental y despersonalizada. Los individuos hablan "la diferencia" de la cultura —obligados a mostrar un ethos propio (muchas veces construido por las mismas máquinas semióticas del populismo estético)— trabajan en torno a un pasado memorable que no puede repetir el presente y salva de cualquier pretensión igualitaria. La historia del arte responsable, en parte, de estos esquematismos narrativos ha elaborado una escritura "jurídica" (define lo artístico y denuncia lo superfluo) que lejos de liberar a los objetos estéticos de su posible "mercan-

8 Ver Cadava, Eduardo, *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Editorial Palidonia, Santiago 2006. pág. 101

9 El desarrollo de las ciencias sociales, las teorías de la comunicación y las filosofías del arte han contribuido a este registro, que como todas las cosas es la fusión de verdades, leyendas y prejuicios tramados por razones que exceden lo cognitivo y rozan con fuerza lo mítico.

tilización" efectúa un proceso de reproductibilidad técnica del original, lo multiplica hasta volver su valor inalcanzable. Lo valioso de la obra no es adquirible, pues intentando preservarlo de la especulación mercantil desaparece en un movimiento alucinatorio de fetichismo cultural: se compra una ausencia…

De todas maneras las imágenes no responden al capricho mecánico de la conciencia o los instrumentos, son en términos frankfurtianos una racionalidad instrumental y crítica a la vez: gobiernan un mundo de signos iguales y parejos donde la reiteración de lo mismo termina produciendo una mundanidad saturada y opaca, y también, interrumpen con unas representaciones sin tutela que agregan nuevas edades a las palabras y las cosas. La filosofía descubre la necesidad antropológica de definirlas, pues el vacío y la trascendencia que las constituye implican una condición del tiempo tramada por la alteridad y el fragmento. Eso puede constatarse, por ejemplo, en Walter Benjamín, cuando al escribir sobre la fotografía propone un *sensorium* de la historia donde la autodeterminación espera el momento de peligro para entrar a disolver la infamia de lo actual; o, Bergson, piensa el devenir desde una fenomenología donde el tiempo encuentra su símil en el cine y "*el conocimiento usual es cinematográfico*"[10].

Mientras la historia (tradicional) del arte moderno persiste en narrar el patrimonio como división entre lo inmaculado y lo pagano[11], las imágenes han sido capaces de revertir ciertas escrituras, a favor de relatos de contaminación, impureza y descuido. Georges Bataille, a pesar de su encono con un capitalismo discursivo al que le atribuye una inevitable colonización del inconsciente, reconocía que las imágenes y la comunicación son fundamentales en el reparto de la identidad, único ejercicio, que consideraba garantía de sentido.

Las imágenes patrimoniales, comunicativas y estéticas han vivido superpuestas y amarradas aunque muchos esfuerzos por remitirlas a poderes epistemológicos únicos se han realizado, acumulan otros registros, neutralizan categorías y desilusionan castidades. Ello ha sido crucial para la expansión de un capitalismo cultural[12] (¿posmodernismo?) capaz de reunir, pero no subordinar completamente, las gramáticas de la visión. Hay un intento de sintetizar autoridad, deseo y subversión en una misma mercancía desdoblada

10 Ver Bergson, Henri, *La Evolución Creadora*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid 1985.

11 Un estimulante y pertinaz cuestionamiento a esta línea realiza Andreas Huyssen en: Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2002.

12 Ver Jameson, Fredric, *El Giro Cultural*, Editorial Manantial, Buenos Aires.

como objeto, seducción, espectáculo, crítica y consumo. Por ello, es tan difícil determinar el territorio de la estética contemporánea, pues lo global arma un concepto que funde lo perceptual de la tradición ilustrada, lo trascendental de la romántica, lo discursivo de la moderna y lo sublime de la posmoderna en una *experiencia histórica deshistorizada*. No es la única razón —obviamente— por ello agregamos una observación de Ticio Escobar:

> "La supervivencia del nervio crítico del arte parecería depender de sus posibilidades de recuperar el impulso subversivo de las vanguardias. Es un desafío complicado, una salida desesperada: la única avizorable dentro de la tradición del arte. Una nueva utopía, claro. Quizá la dificultad mayor de esta propuesta no consista sólo en la tarea de subsanar los pecados de las vanguardias (mesianismo, elitismo, formalismo, ostracismo), sino también en la de rectificar principios y corregir estrategias. Las básicas maniobras de choque han sido decomisadas por el adversario: la oposición transgresora y el experimentalismo innovador, así como el impacto, el escándalo y la obscenidad, han sido tomados y domados por las pantallas, las vitrinas y los escenarios globales. Han devenido primicia, novedad o evento. Se han convertido en anuncio, eslogan, show mediático. La disidencia vende, vende lo marginal. Todo lo que asombra, excita o conmueve, vende. Vende en cuanto su conflicto se consume en su propia exposición, en cuanto pueda ser saldado y no deje residuo, sombra o falta" [13].

Las imágenes no firman con su propio nombre aunque lo tienen, viven prestadas, aguardan en otros paraderos retornar a los lugares iniciales, pero éstos ya han sucumbido a la velocidad y los intercambios. Ni el arte, el museo o la industria cultural pueden evitar esta declinación, sin embargo el arte intenta conmover y desplazar símbolos, en una sociedad herida por su creciente mercantilización, hasta golpearse con la paradoja y la ironía de su gesto estético: "*Ninguna obra de arte tiene unidad perfecta: cada una ha de fingirla, por lo que colisiona consigo misma*"[14].

Las imágenes se instalan en el horizonte cultural de diversos modos, en unos revocan las cosas y rompen las significaciones lineales, en otros se mezclan con las tradiciones y tienden a reafirmar lógicas autoritarias, promueven nuevos rituales de la memoria o bien la reducen a una esté-

13 Escobar, Ticio, *El arte fuera de sí*. Fondec, Paraguay 2004, págs. 201-202.

14 Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid 2004. Pág. 144.

tica funcional dedicada a reafirmar altares y famas. Entre la adulteración, lo testimonial y reflexivo, las imágenes han fomentado una heterogénea discordia sobre la realidad y sus dimensiones. Los lenguajes estéticos y políticos han sido predominantes en la configuración moderna y son capaces de elaborar nostalgias programadas, futuros decisivos o incertidumbres abusivas. Sin embargo, si es posible distinguir a la imagen política como un anhelo de totalidad y a la imagen artística como un ejercicio de ambigüedad, ¿qué comparten? ¿cómo se agarran del cuerpo, la muerte y la lengua? Está consagrada la relación entre ambas, pero permanece muda o inexpresable la conjunción solidaria de su tiempo. Sería intimidante creer en la existencia de una explicación contundente sobre su vínculo, más bien una *dialéctica en suspenso* sin formas conclusivas, en formación sin destino, interrumpiendo la serenidad de los predicados alimenta una relación hecha de deuda y duelo. Sin duda, la política imagina el esplendor y ambiciona lo sublime y el arte espera recuperar la prosperidad del silencio, pero eso no es posible, ambos atravesados por los vestigios de la historia deben construir imágenes para tomar posesión de esas cosas irrecuperables, a través de los trozos, los detalles y el modo esquivo que tienen de permanecer sin entregarse. Las imágenes no pueden devolver nada, a lo sumo, ficcionan un retorno débil, expuesto a la desintegración de su testimonio cuando descubrimos que son un suplente. La política —muchas veces— usa al suplente de promesa y el arte, de vez en cuando, trae lo que no está.

El museo acumula bienes para tener recuerdos; la industria cultural produce recuerdos para tener bienes; la vanguardia artística crea bienes y recuerdos para tener utopías. Y sin embargo, en algo son distintos. La vanguardia fue un museo del futuro que inventó una imagen en crisis obligada a decir de sí lo demás. Ese excedente que se ha convertido en patrimonio no completa ni resuelve el problema estético del uso del arte y sus estrategias de difusión contemporáneas. El consumo de arte es un ritual del extrañamiento, coloca en el espacio una autenticidad que se distancia de los demás bienes mediante la ficción de un original y otra vez volvemos a desear un objeto único, silencioso y final.

Carlos Altamirano, *Pintor de Domingo*, 1989, Técnicas mixtas sobre formalita, 10 piezas de 200 x 100 cm.

Mesa III

Horizontes contemporáneos del arte: miradas y posturas

Se han reunido aquí las discusiones teóricas respecto del arte y la sociedad. Integrada por puntos de vista heterógeneos, esta mesa tematiza los discursos que han abordado la relación entre arte y sociedad, prestando atención, sobre todo, al modo en que distintos dispositivos discursivos e ideológicos han cimentado una comprensión sobre las producciones artísticas. Así, las problemáticas recurrentes de esta mesa son las relaciones entre política y arte, industria y cultura, censura y discurso, visualidad e institución. El fin de esta tematización es revelar, desde distintos focos artísticos, los horizontes de sentido que determinan las redes artísticas y sociales. Con ello, las ponencias ponen en evidencia el modo en que se han ido estructurando dichos horizontes.

Industrias culturales, en la encrucijada contemporánea

Constanza Escobar
Alicia Ibañez[1]

Las industrias culturales son un tema relevante de estudio para diferentes disciplinas (desde la estética hasta la sociología), en cuanto su influencia en la audiencia es controversial. Por parte de la escuela crítica de Frankfurt, se encuentran tesis asociadas a la dominación y violencia simbólica que imparten los medios de comunicación, donde el individuo queda diluido en la disposición de la masa, sin posibilidad de actuar, cabiéndole al arte la posibilidad de hacer emerger un discurso crítico. Sin embargo, estudios empíricos basados en las audiencias han sacado a relucir que no es posible hablar de seres acríticos indiferenciados. El ámbito de la recepción presenta, más bien, una gran complejidad, dada por la particularidad de sus contextos de procedencia. En este sentido, si bien no podemos escapar a una concepción mediatizada del mundo, esta no implica, necesariamente, la subordinación total del individuo a la maquinaria ideológica de las industrias culturales.

Medios de Comunicación e Industria Cultural

En el siglo XX, después de las guerras mundiales se muestra que el avance tecnológico no siempre lleva asociado beneficios. El desenlace del horror lleva a preguntarse cómo es posible que el progreso de la racionalidad pudiera derivar en los actos más irracionales nunca antes vistos.

1 Licenciadas en Sociología de la Universidad Católica de Chile. Estudiantes de la Licenciatura en Estética de la Universidad Católica de Chile.

Esto hace que una Teoría Crítica se levante a cuestionar los medios que se ven comprometidos en este "progreso", cuyo motor es la producción técnica industrial, en la cual subyace, según las consideraciones de Marx, la separación entre las relaciones sociales de producción y las fuerzas productivas en general.

La discusión se da respecto a las distintas áreas en las que se expande este sistema productivo. Una de ellas se relaciona con un fenómeno propio del siglo XX, los medios de comunicación de masas. Estos, según la sociología funcionalista, son "nuevos instrumentos de la democracia moderna, como mecanismos decisivos de la regulación de la sociedad (...) acorde con la reproducción de los valores del sistema social, del estado de las cosas"[2]. Se presentan como un beneficio de los avances tecnológicos a la democracia moderna, ya que una mayor cantidad de personas puede acceder a más información, asumiendo iguales condiciones de oportunidad.

Esta interpretación difiere radicalmente de la de los principales exponentes de la Teoría Crítica, para quienes "los medios de comunicación resultan sospechosos de violencia simbólica y son temidos como medios de poder y dominación"[3]

Marcuse, en *El hombre Unidimensional*, establece que los medios colaboran a una sociedad capitalista, donde todo es susceptible de ser mercancía, haciendo desaparecer la libertad interior de cada individuo, sumergiéndolo en la sociedad de masas, puesto que ahora éste se encuentra a sí mismo en las cosas; esto genera una ilusión de integración, la publicidad ayuda a generar modelos de identificación, cayendo en estado de sumisión frente a lo que el mundo (de la ideología) nos enseña. Se está ante la presencia de un mundo alienado, los productos adoctrinan y manipulan a las personas con este fin. Así, el poder represivo de la totalidad queda fragmentado e imperceptible, haciendo sentir a partir de los medios de comunicación una falsa conciencia "feliz", en la que se ha perdido el pensamiento crítico, la oposición, reduciendo las ideas, aspiraciones y objetivos a una conducta unidimensional[4].

El arte difícilmente logra escaparse a las problemáticas de su tiempo y se ve cuestionada su inclusión en la lógica de la mercancía. En este sentido, Adorno y Horkheimer acuñan el término "Industria Cultural", analizando "la pro-

2 Mattelart, Armando y Mattelart, Michéle. *Historias de las teorías de la comunicación.* Paidós, Barcelona, 1997 p. 51

3 Ídem.

4 Marcuse, Herbert. *El Hombre Unidimensional*. Planeta de Agostini, Barcelona, 1970.

ducción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía"[5].

Adorno señala la industria cultural como el campo que engloba tanto producciones artísticas como de diversión; la cultura se transmite mercantilmente, en una industria regida por leyes económicas y lógica de mercado. El arte se traslada a la esfera del consumo; se vuelve un objeto vendible, se transforma en producciones para las masas.

La industria cultural está dominada por campos de poder, los bienes valorados socialmente son aquellos que dichos sectores consignan y señalan como importantes; círculos de poder determinan el estilo imperante, mueven las industrias culturales, al mismo tiempo que éstas se sirven de aquellos.

Adorno señala dramáticamente que "la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social"[6]. Todo puede ser absorbido por la industria cultural, ser serializado, acumulado y distribuido, a través de los medios de comunicación. El valor de uso se transforma en valor de cambio como mecanismo de recepción de los bienes culturales; el arte se convierte en una mercancía, preparada y asimilada para la producción industrial.

Según Marcuse el arte no logra adecuarse con la sociedad en desarrollo, y es el único que tiene la posibilidad de dar cuenta de esta realidad alienada desde su alienación, puesto que contiene en él la racionalidad de la negación, la protesta contra aquello que es, el Gran Rechazo. Así, "la alienación artística es la trascendencia consciente de la existencia alienada"[7].

Sin embargo, concuerda con Adorno en que el arte puede ver reducida su capacidad crítica por la unificación de la oposición en la sociedad, a través de su incorporación total al orden establecido, mediante la reproducción y distribución masiva. Prima entonces, la eterna repetición de lo mismo, mientras que la innovación, lo nuevo, se excluye en tanto se aparte de lo postulado por estos grupos de poder.

Esto tiene su raíz en la desublimación represiva, la gratificación inmediata donde lo que prima es el principio del placer, teniendo este carácter restrictivo en cuanto es practicada desde una posición de fuerza por parte de la

5 Mattelart, A y M. Op. Cit. p. 54. Tiene que ver con que muchos productos culturales, como el cine por ejemplo, presentan la misma cadena de producción que otro tipo de industria. La misma interpretación de los realizadores de cine acerca de la "industria cinematográfica" pareciera avalar esta definición.

6 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta, Madrid, 1994 p.166

7 Marcuse, Herbert. Op. Cit. p. 90

sociedad. Se deja de lado el carácter de sublimación no represiva de las necesidades verdaderas que tiene la alienación artística, basándose en la gratificación mediata y el principio de realidad. Así, la sublimación preserva la conciencia de la renuncia que la sociedad represiva impone al individuo y por lo tanto, preserva la necesidad de liberación[8].

Las industrias culturales transforman a los hombres, y luego los utilizan, se sirven de ellos y los reproducen en lo que ellas mismas los han convertido; cada hombre se vuelve sustituible, valor de cambio, una simple función que puede ser repetida al infinito. El sentido intrínseco es lograr la pasividad del receptor: el espectador no debe pensar, utilizar su mente; se prioriza evitar el esfuerzo intelectual, predomina la razón técnica sobre la verdad.

Pero esta industria cultural se basa en la lógica del defraudamiento; promete cosas que no es capaz de cumplir; se produce la tensión entre la sublimación estética y la desublimación represiva de las industrias culturales. Se excita un placer no sublimado, hay una promesa que no se logra, se priva al consumidor de ese alcance; si las obras culturales son ascéticas y sin pudores, la industria cultural es pornográfica.

El postulado supremo de estas industrias es la diversión, y para ello es indispensable no pensar, olvidar el dolor, la impotencia, una fuga respecto al último pensamiento de resistencia; lo que deviene en una estupidización progresiva[9].

Sin embargo, según Adorno, las industrias culturales dan al consumidor la sensación que puede oponer resistencia, que puede abstraerse de este sistema; pero aún así, se lo presenta bajo el modelo de la contraposición: se le muestra al consumidor que todas sus necesidades pueden ser satisfechas por el mercado, pero al mismo tiempo se le sigue mostrando que nunca será algo más que un consumidor. De esta forma, van quebrando de manera simbólica toda posibilidad de resistencia individual.

Las industrias culturales fomentarían la acriticidad, por la vivencia de experiencias mecánicas, pasivas: los consumidores se establecerían bajo la lógica de la imitación forzada de las mercancías culturales, incluso neutralizadas en su propio significado.

8 Esta desublimación se ve en los anuncios publicitarios -arte por excelencia según Adorno para la industria cultural- que siempre muestran cuerpos perfectos, estilos de vida ideales, con los que la audiencia (en el caso de la TV) puede imaginar, o desear.

9 Sin embargo, las industrias culturales no eliminan lo trágico y el dolor, por el contrario, postulan asumirlo de manera viril, registrarlo y planificarlo (los regímenes totalitarios). Así, lo trágico es domesticado, asignándosele un lugar preciso en la rutina; se liquida lo trágico por la pasividad del individuo, y junto con ello se liquida también el individuo.

Consumidores acríticos? Otras perspectivas

Actualmente las tesis adornianas basadas en la idea de los procesos de recepción como aproblemáticos y acríticos, no parecen ser la mejor forma de conceptualizar lo que ha ocurrido. Tal como postula Thompson (1990), los modernos medios de comunicación, claves en las actuales industrias culturales (siguiendo los términos de Adorno), han desarrollado una enormidad de procesos de alta complejidad, que no concuerdan con esta visión del suceso.

Junto con ello, vemos que este enfoque ha sido contrastado o matizado por una ola de estudios empíricos sobre la recepción de productos provenientes de los medios de comunicación masivos, en los que se muestra no necesariamente a un receptor pasivo de los contenidos propuestos, sino a uno capaz de resignificar los diferentes mensajes de diversos modos.

Janice Radway, en su estudio sobre las novelas rosa, plantea que su lectura se vive como un acto combativo por las mujeres, puesto que al leer un libro se rechaza el papel dado para ellas en la institución del matrimonio, y a la vez sería un acto compensatorio, pues disponen un tiempo para sí mismas de modo solitario en un área —el hogar— donde usualmente su interés es identificado con los intereses de otros. "Para ellas, la lectura de novelas rosa canaliza las necesidades insatisfechas por las instituciones patriarcales y las costumbres"[10]. Esto se presenta como una negación de tipo simbólica y como crítica del orden social, en tanto estas mujeres leen "no desde la satisfacción sino desde el descontento, el anhelo y la protesta"[11]. Así, con la lectura se sustituyen indirectamente esas necesidades insatisfechas.

Por otra parte, Liebes y Katz muestran cómo audiencias de distintos países (norteamericanos, marroquíes, árabes, japoneses, rusos y kibutznikim) manifiestan diferentes niveles de crítica hacia la serie Dallas; en un nivel semántico, los espectadores dan por sentada la diferencia del programa con la realidad y ven si esta relación es correcta, aquí se da paso a enunciaciones de tipo moral hacia la serie, interpretando también muchas veces intencionalidades de parte de los realizadores.

> En el nivel elemental, es más próximo del referencial, los espectadores extraen el tema del programa; en el segundo

10 Radway, Janice. *Interpretative Communities and Variable Literacies: the functions of Romance Reading*. 1984. En línea: http://cursos.puc.cl/sol169-1/material_clases/frame.html

11 Ídem.

> nivel los espectadores reconstruyen los objetivos didácticos del realizador en lo referente a la presentación del tema ("mensaje"); el tercer nivel, los espectadores sospechan que el realizador quiere engañarlos, aun si ellos ven su claro juego.[12]

Postulado diferencial de lo que planteaban Adorno y Horkheimer, quienes veían en las posibilidades audiovisuales del cine la capacidad de crear la ilusión que se vive en la continuación de un film: "cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fáciles logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine"[13]

En un nivel sintáctico, las audiencias pueden reconocer características formales del género al que pertenece la serie, estableciendo además relaciones entre la televisión y la industria del espectáculo. En un tercer nivel se encuentra una crítica de tipo pragmática, donde "algunos grupos informan su implicación a la naturaleza de los personajes y de los temas; otros ponen en tela de juicio la estructura del programa."[14]

Queda de manifiesto que el público de los medios de comunicación masivos no recibe pasivamente lo que les es presentado, realiza distinciones de mayor o menor reflexión respecto a sus contenidos y formas, además de establecer relaciones acerca de las instituciones desde donde provienen los mensajes.

El sentido de lo que se transmite en los medios no viene dado únicamente por el emisor, sino que es el receptor el que termina por reconstruir este círculo; los mensajes se vuelven polisémicos, son múltiples y variadas las significaciones que se extraen. Siguiendo a Barthes, se puede decir que el texto (en este caso de los medios) es plural, con vastos significados que se dan de manera incluso simultánea.[15]

En este nuevo marco, Thompson señala que la comunicación de masas correspondería a "la producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos, por medio de la transmisión de información o contenido simbólico"[16]. Así, en nuestro contexto actual es difícil asumir a las industrias culturales como generadoras de una audiencia de masas en el sentido original; es decir, un amplio número de receptores homogenizados y sin capacidad

12 Liebes, Tamar y Katz, Eliu. "Seis interpretaciones de la serie Dallas". En: Dayan, Daniel (comp.) *En busca del público*. Gedisa, Barcelona, 1991 p. 154

13 Adorno, Theodor. Op. Cit. p. 171.

14 Liebes, Tamar y Katz, Eliu. Op Cit. p. 161

15 Barthes, Ronald. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona, 1987, p. 76-77.

16 Thompson, John. *Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication.* Stanford University Press, Stanford, 1990 p. 15

de crítica, determinados por las industrias culturales, los medios y el mercado, como planteaba Adorno.

Los estudios actuales ponen de relieve la des-homogenización de las masas, destacando la capacidad conciente de la audiencia para elegir frente a las imposiciones mediáticas, y limitando considerablemente la posibilidad de manipulación concedida a los medios de comunicación. Si bien tienen poco poder para determinar los tópicos y contenidos de la comunicación, esto no implica que sean receptores pasivos, pues el momento de control se da en la apropiación e interpretación del mensaje recibido.

Neuman, por su parte, señala una fragmentación social y divergencia de estilos de vida e intereses de las personas, lo que deriva en un consumo especializado de distintos productos simbólicos. Esto trae consigo nuevas formas mediáticas para llegar a estas audiencias; los medios se especializan ante la aparición de medios sustitutos, adecuándose a los nuevos intereses de las audiencias, y respondiendo ante los cambios de un entorno en continua transformación.[17]

Los intereses se diversifican, la complejidad humana se manifiesta en todo su esplendor y comienza a solicitar nuevos productos — medios, mensajes— adecuados a su nueva realidad. Se observa una audiencia fragmentada, diversos sectores con intereses particulares, con demandas específicas que buscan y esperan distintas respuestas de un medio que asumen como satisfactor de sus necesidades.

Debido a la gran cantidad de mensajes y de emisores, la misma audiencia se va transformando y volviendo selectiva, debe elegir entre los mensajes entregados; así, la relación entre el emisor y el receptor se vuelve más dialógica, requiere una retroalimentación constante, necesita ser interpretada por el receptor.

Receptores insertos en un contexto cultural particular

Estos nuevos enfoques enfatizan la capacidad de los receptores de interpretar los productos a los que se enfrentan. Sin embargo, no podemos dejar de poner en evidencia que

17 Neuman, W. Russell. *The Future of the Mass Audience,* Polity Press, Cambridge, 1991, p. 117.

la interpretación — aunque heterogénea — está mediada por el contexto cultural de los receptores.

En este punto, los planteamientos de Bourdieu mantienen su fuerza. Las interpretaciones de los diferentes actores se basarán en un conjunto preconstruido de condiciones socio-históricas, de modo que cada interacción, cada apropiación que se haga de los elementos simbólicos, de los bienes culturales producidos por estas industrias, lleva el trazo de la estructura social que esta interacción ayuda tanto a expresarse como a reproducirse.[18]

Si seguimos sus términos, el cómo estos receptores se acerquen a las producciones culturales dependerá tanto de su habitus, como del lugar ocupado en el campo de las posiciones y disposiciones, así como de su capital social, cultural y económico. La recepción no se realiza en el espacio vacío, siempre cuenta con esta serie de determinaciones que median el significado que le otorgará cada agente. Así, la confluencia de estas determinaciones socio-históricas y culturales anteriores, abre las posibilidades de interpretaciones y apropiación de lo proporcionado por estas industrias.

En este sentido, las construcciones sociales de los distintos agentes se orientarán de manera utilitarista hacia estrategias por la obtención de prestigio o un mejor lugar en la jerarquía social; de esta manera, los grupos con similar capital simbólico, económico o social, interpretarán los productos culturales de acuerdo al *set* de disposiciones específicas con que cuenten; y, al contrario, de ser receptores pasivos, establecerán estrategias de distinción y encierro social para monopolizar ciertos bienes, o estrategias de apropiación diferenciadas según su grupo[19].

Así, la tesis de Adorno parece no asumir estos procesos, y las diferencias en la apropiación en lo que Bourdieu distingue como clases altas y clases bajas, por lo que la recepción de los mensajes no se daría de manera homogénea, sino mediada por estos contextos, asumiendo en cada grupo social una estrategia particular y definitoria.[20]

Palabras finales

Una vez esbozadas estas nuevas perspectivas que se separan de las tesis adornianas, no podemos tampoco dejar

18 Thompson, John. Op. Cit.

19 Honneth, Axel. *The Fragmented World of Symbolic Forms: Reflections on Pierre Bourdieu's Sociology*, 1986. Theory, Culture Society. Disponible en: http://cursos.puc.cl/sol169-1/material_clases/frame.html

20 Ídem.

completamente de lado los planteamientos de este autor. Así, los estudios de Bourdieu refuerzan la idea de la existencia de grupos dominantes que se encuentran principalmente detrás de la industria cultural; entonces, el mercado continuaría ejerciendo un rol central, y sería también la clave en los procesos de diferenciación que Bourdieu asume, donde estos grupos recurrirían a estrategias específicas para mantener alejados a los otros actores de los productos culturales, que ellos consideran propios de su clase.

Sin embargo, ésta apropiación se da mediada, y no determinada por esos contextos culturales; los receptores asumen un rol mucho más crítico e interpretativo, por cuanto el mercado da pautas, temas para elegir, pero son los propios individuos quienes realizan estas operaciones.

Vemos entonces que los distintos círculos interpretan la cultura de maneras diferentes, y también cómo estas interpretaciones van configurando una realidad heterogénea, distinta para cada sector. Así, el proceso interpretativo se establecería de una manera más dialéctica, y no del modo lineal como Adorno asumía, considerando los diversos receptores, y por ende, las distintas interpretaciones a un mismo fenómeno.

En este contexto, los estudios en las áreas culturales deben asumir el rescate de esta pluralidad, entendiendo los modos de apropiación específicos, construyendo no un concepto de cultura homogéneo, sino la posibilidad de distintas culturas, en sentido plural y más extenso —como subculturas, o incluso contraculturas—, según estos modos de interpretar la realidad.

El estatuto del objeto de arte en la lógica del museo. Crisis moderna / Crisis de la superficie de inscripción

Roberto Doveris[1]

Preludio

El presente texto es sólo una breve pincelada sobre las temáticas tratadas en una investigación más extensa, y por ello muchas veces se ha omitido el desarrollo de ciertas aristas que escapan a la médula central de la argumentación. Aún así se indicará al pie de página la importancia de éstas ideas que en la presente publicación, en virtud de la brevedad, han sido esbozadas de manera superficial.

Introducción

Para establecer el estatuto del objeto de arte[2] en las lógicas post-modernas debemos dirigirnos al estudio del museo como institución moderna e ilustrada, ya que es dentro de sus paredes donde se llevan a cabo una serie de articulaciones sobre los objetos expuestos que determinan su forma de aparecer ante nosotros. El contexto histórico en el que el museo se vuelve un lugar que articula el *patrimonio nacional* es la conformación del Estado-Nación europeo, y ya en el proyecto ilustrado moderno se vuelve un programa sistemático que esboza una política sobre la imagen.

Sin embargo, la modernidad no es un concepto cerrado, se presenta como un objeto difícil de comprender y organizar por el pensamiento y, aún más, la post-modernidad

1 Estudiante de Cine y Televisión del Instituto de la comunicación e imagen de la Universidad de Chile.

2 La investigación versa no sólo sobre el objeto de arte sino sobre el estatuto de la imagen, entendiéndola como la única posibilidad de *aparecer en el mundo*.

ha hecho de su discurso una historia discontinua y fractal. Por ello, es necesario identificar con claridad desde dónde y cómo se abordará la investigación. El texto escogido como central es *Catástrofe y Olvido*, de Jean Louis Déotte[3], y es interesante, sobretodo, porque deambula de forma errante en torno a las problemáticas a tratar, instala preguntas más que respuestas y se desliga de las posturas sociológicas que intentan determinar sistemáticamente qué es lo post-moderno y como *funcionan* los elementos dentro de esta *lógica*. El pensamiento de Déotte propone una mirada menos performativa, menos materialista y menos funcional, y el diálogo que delínea entre estética y política es también una crítica al pensamiento sobre la post-modernidad. Critica a esas ansias de explicar el fenómeno tan propias de la fenomenología clásica, que a la larga quedó sin objeto de estudio ante el episodio de la *Shoah.*

Primera Parte
La Nación como olvido activo del origen

La discusión, entonces, girará entorno a los programas modernos que instituyen las políticas del patrimonio nacional y cómo estas medidas dan espacio a un tipo de experiencia que es totalmente contraria a lo que Walter Benjamín[4] entiende por *experiencia tradicional*. El corte con la tradición que hace la modernidad, determina una suerte de *ruinificación general*. Se trata de la *ruina* del sujeto, del objeto, de la experiencia colectiva y de la superficie de inscripción de dicha experiencia. Leemos *Ruina* en Jean Louis Déotte como la condición primigenia del ingreso de los objetos a la legalidad del mundo moderno, mundo que se ve obligado a generar un corte epistémico con la tradición (religiosa y monárquica) para poder reconstituir la unidad de un nuevo mundo republicano y racional.

Primero, será necesario pensar la idea de nación, un concepto eficaz y sangriento que permanece intacto tras la aparente caída del proyecto moderno. En sus orígenes, la nación se establece como una figura dispuesta a restituir la unidad perdida tras la desaparición de la monarquía y tras la progresiva secularización del mundo pre-moderno. Como idea política, la nación será una constante afirmación

3 DEOTTE, Jean Louis, *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

4 BENJAMIN, Walter, *El narrador*. Trad. de Roberto Blatt. Editorial Taurus, 1991.

del colectivo de sujetos que la conforman y otros elementos como idioma, raza y geografía en común serán secundarios en relación a esta adhesión voluntaria y a este consentimiento perpetuo que conforma lo nacional. Para que exista nación, de hecho, debe producirse un *olvido activo* de las antiguas pertenencias étnicas, según Ernst Renan[5]. Se trata de universalizar la idea política de Nación-Estado.

Esta institucionalidad propuesta por el pensamiento de E. Renan sustituye los principios de genealogía por uno de discontinuidad. E. Renan sustituye criterios de raza, religión y lengua, por uno de colección, agregación y organización que tendrá en el *museo* su máxima expresión[6].

El museo. Políticas de la Ruina

Para asegurar la autoperformatividad del *ente* nación, es necesario instituir protocolos que produzcan imágenes del nuevo mundo que se instituye, y para ello es necesario organizar el espacio representacional a través de políticas museales. Y como vimos con E. Renan, al museo debe ingresar aquello que debe ser olvidado. Es necesario neutralizar aquellos símbolos y objetos que representaban el antiguo régimen; el museo se debe conformar con *ruinas* del pasado que rememoren leyes silenciadas y anuladas para poder realizar una cosmética de esta experiencia en común y controlarla dentro de las paredes del museo, sólo así las nuevas leyes republicanas podrán ser ejercidas con derecho.

La articulación estética que se produce con estos objetos arruinados procede como una anulación de sus destinos culturales, ya sean religiosos, políticos, privados o utilitarios. Ya no poseen un valor de uso y ni siquiera un valor histórico; son cadáveres suspendidos en una colección y, por lo mismo, pueden llegar a ser más hermosos y más verdaderos que sus originales vivos, pues se vuelven imágenes. Maurice Blanchot señala que "(…) un utensilio averiado se convierte en la imagen de ese mismo utensilio"[7]. En el museo las cosas se aparecen como las mimesis de sus destinos, y esto que pareciera referirse exclusivamente a los restos arqueológicos también es válido para las obras de arte que, llegado a este punto, se desligan de forma drástica de cualquier destino

5 RENAN ,Ernst, *¿Qué es una Nación?*, 1884

6 A partir de esta idea de Nación se establece el quiebre entre los distintos estados Europeos, ya que si para Francia la nación es una idea política, para Alemania será una idea etnográfica. El cisma se hará evidente con el conflicto surgido por las tierras de Alsacia y Lorena, pero en una lectura más incisiva deberá ver el *quiebre* y el *cisma* como elementos *cooriginarios* de la idea de nación (utilizando la terminología Heideggeriana) y no una tergiversación de la misma. Es así como podríamos establecer desde ya que la *ruina* del proyecto moderno es constitutiva y constituyente del mismo surgimiento de la modernidad.

7 Blanchot, Maurice *L'entretien infini*, Editorial Gallimard, Francia, 1969.

social pedagógico que las sociedades no letradas le habían asignado a la imagen. El arte se vuelve imagen de sí mismo, remite a su propia materialidad.

En resumidas cuentas, al momento de ser necesario instituir un memorial para poder sustentar una legitimidad de la nación, lo que se hace es *arruinar* el soporte, la *superficie de inscripción*, de manera que lo único que tiene cabida en el *museo* es el pasado (anterior a la nación) y por lo mismo es incapaz de dar cuenta del eterno presente instaurado por la modernidad[8]. Lo que la ilustración no se preguntó es cómo hacerse cargo de este presente cuando deje de serlo y se vuelva pasado y, en un sentido más drástico, cómo hacerse cargo de experiencias límites que se resisten enérgicamente a formar patrimonio de la humanidad por la fuerte ausencia que denotan, como lo fue el exterminio en el siglo XX.

Valor de Antigüedad. Historia del Arte.

El valor que posee un objeto cualquiera en el museo ya no es un *valor histórico* sino uno de antigüedad. Éste se refiere a las huellas del tiempo sobre el objeto y se relaciona con el auge de la subjetividad romántica del siglo XIX, ya que se trata de un valor individual que surge sólo en la atomización política del colectivo humano que tiene como residuo el concepto de 'ciudadano'. Se trata de una traslación del valor desde una perspectiva histórica a una a-política y a-teológica, ya que si el tiempo afecta a cualquier singularidad, ésta, en el escenario museal, se vuelve universal. "Singularidad universal suspendida penosamente por el espectáculo de las obras"[9]. Es una cercana presencia que al mismo tiempo produce una máxima extrañeza: es el aura de la *ruina* [10].

Con esta inclusión del tiempo en las paredes del museo puede surgir llanamente la historia del arte, una historia total y exhaustiva que aparece en el exceso de fragmentación de la obra humana. Es por ello que sólo a partir del museo el arte puede ser 'arte', en términos estrictos, sólo al amparo de una institución que los saque del tiempo mortal y los deje en suspensión. Así, los fragmentos materiales (obras de arte) dialogan entre sí, hay un principio de identidad

8 Se debe llamar la atención sobre este hecho, un tanto obvio pero fundamental: la gran promesa del museo es volverse un lugar de memoria, un inmenso archivo que le pueda dar cuenta a la humanidad de su historia y de sus huellas. Pero si la modernidad *arruina* la superficie de inscripción para constituir este relato, entonces la función más básica de la institución patrimonial está *arruinada*.

9 DÉOTTE, Jean louis, Op. Cit.

10 BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert e introducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.

porque se parecen independientemente de su manufactura, temporalidad o referencialidad: son cadáveres que se reconocen. Esto es precisamente lo que M. Blanchot le criticará al museo, ya que no sería el pretendido lugar de memoria que se quiere, sino una institución de olvido por la pérdida de todos los referentes identificatorios. Para él no habría museo capaz de garantizar la certeza de una identidad colectiva [11].

Planteamos la relación subjetivo-universal porque será paradigmática en relación al estatuto de las cosas dentro del museo. Por ejemplo, Alois Riegl había pensado que le correspondía a su época y a su pueblo alemán poner de relieve en una dimensión universal todo lo memorable (toda la cultura mundial pasada), con el fin de monumentalizarla al archivarla. Sin embargo es más que evidente que la tarea que A. Riegl propone ya no es concebible hoy en día y es el exterminio en los campos de concentración lo que, de un momento a otro, vino a coronar la *ruina* de esta tarea moderna, produciendo un *eclipse de memoria* y un corte epistémico catastrófico.

Derechos del Hombre. Universalidad

Por otro lado, R. Recth señala que "la selección y la exposición de cuadros en el Louvre son, para Böttiger, armas para la defensa de los derechos del hombre"[12]. Esta cita no es gratuita, lo que cabe preguntarse acá es cuál sería la complicidad entre los derechos del hombre y el museo. ¿Hay alguna relación entre el hombre universal y el poder sustractivo del museo? A primera vista, sí: el museo, al anular el destino particular de las obras singulares, las universaliza con el valor de antigüedad. Pero, ¿es acaso el mismo proceso sustractivo que se realiza en la declaración de los derechos del hombre por Thomas Paine en 1791?[13]

Ambos fenómenos responden a una abstracción descontextualizante de la política moderna. Tanto la carta de los *DDHH* como el *Museo* se auto declaran como 'orígenes radicales', sin referencia y sin relato precedente que los legitime; en el fondo, ya no obedecen a principios tradicionales ('hagamos como hacen los antiguos'), ni a principios prescriptivos ('tú debes') ni a principios teológicos ('Dios dice'),

11 Ahora bien, es factible, a partir de esta crítica, establecer una serie de preguntas ligadas a la posibilidad de un colectivo y de la inscripción de sus prácticas. ¿Es posible la existencia de una institución que garantice una experiencia colectiva? ¿Cuál sería la superficie de inscripción adecuada para una experiencia como ésta? Y más hondamente, ¿De dónde proviene esta exigencia humanista del colectivo? ¿Dónde radica su justificación que se quiere tan evidente?

12 MAYER-MALY, *Theo Römisches Recht*, Ed. Springer-Verlag, Wien

13 PAINE, Thomas, *declaración de los Derechos del Hombre*, Londres, 1791-92

ya que éstos suponen una instancia externa que no puede probarse cartesianamente. En el fondo, es el poder de la universalidad abstracta sobre la existencia singular, ya que los principios esbozados están sustentados políticamente en la *imagen* de un consentimiento común.

El *museo* en ningún caso asume la memoria de las antiguas singularidades, sino que, por el contrario, se alimenta de lo que queda cuando las antiguas pertenencias ya han sido negadas. De hecho, es más bien cómplice de esta negación. Sólo así se puede comprender cómo, a la par del exterminio judío en Alemania, se hacía una recolección *museal* de esta cultura negada.

Objeto Arruinado. Individuo Arruinado

La fobia moderna a lo singular hace que la regeneración de la humanidad para las luces consista en diluir las comunidades en átomos políticos equivalentes: los ciudadanos. He ahí la igualdad que propone.

Por su lado, el museo debe tratar con *ruinas* de una antigua ley, *ruinas* que son exhibidas para *fragmentos arruinados* de un colectivo desplomado, que serían los individuos. Habría una suerte de siniestra analogía entre una *colección de fragmentos* del museo y una *sociedad de individuos*; una suerte de equivalencia entre el estatuto del objeto suspendido en el museo y el sujeto que acude a su exposición. De hecho, el museo, fiel reflejo del ideal republicano, al igual que el estado, se enfrenta al problema de la coexistencia de materiales que provienen de diferentes leyes arruinadas [14]. Se genera un *colectivo de ruinas* tanto dentro del museo como en el estado para el que éste trabaja.

Pero, al mismo tiempo, el museo también colabora a la *ruinificación* del mundo y de otras culturas, como la italiana, la flamenca o la holandesa por ejemplo, culturas que fueron saqueadas por las tropas napoleónicas para engrosar la colección del Louvre. A la larga, si el museo se constituye de *ruinas*, también es necesario que éstas se produzcan sistemáticamente, y esto trae consigo otro gran problema: ¿cómo poder conseguir una *totalidad*, si se producen fragmentos y ruinas de forma constante?

14 Esto es particularmente importante, ya que determina cómo una comunidad cualquiera se enfrenta al problema de la ruina a partir de políticas determinadas. Como hemos visto, la gran *ocupación moderna* es precisamente el hacerse cargo de un conjunto fractal de fragmentos que ya no pueden dar cuenta de un origen determinado, ya sea el museo respecto a las obras saqueadas de otras culturas y los restos de antiguas civilizaciones, ya sea el estado respecto a un conjunto de sujetos que no comparten una experiencia en común y que, al mismo tiempo, encarnan distintos orígenes irreconciliables.

Los museos, desde su origen, nunca podrán desprenderse de esta vocación acumulativa [15]. A través de las *ruinas-fragmentos* se forjará un *pensamiento sistemático del arte* y, por otro lado, se instituirá una *sociedad política* sobre las ruinas del antiguo régimen. Acá la *ruina*, evidentemente, no es entendida como 'caída': es posibilidad de creación. Es, en el caso de Francia, el régimen que acepta *a priori* la prueba de la división, porque el Louvre, por ejemplo, no sustituye al cuerpo del rey como totalidad, sino que lo supera en una idea de democracia. Según F. Schiller, es pasar de lo teológico-político a lo estético-político. Se trata de la inauguración de un régimen de *cosmética general* en el cual la totalidad es imposible: el museo es un *lugar fragmentado*. Francia suple la desintegración radical por el culto a los fragmentos suspendidos.

Segunda Parte
EL problema de la Experiencia. Crisis de la superficie de inscripción

Para J. L. Déotte, la cultura es una *colección de colecciones*, que tiene como fuente las ruinas del mundo, lo que Benjamin llamaría *bienes culturales*. Nos encontramos en la época donde las singularidades se encuentran *suspendidas* como piezas expuestas y donde la experiencia colectiva, bajo el nuevo régimen de los medios, ha caído en *crisis*. El diagnóstico es que el museo está por todas partes, ya no existe un interior o un exterior: todo se amontona, ruinas de mundos anteriores, conservación fetichista.

A la larga, la promesa de constituir una experiencia en común no fue cumplida. De acuerdo a W. Benjamin, el *acontecimiento*[16]. puede ser determinado sólo a condición de que sea *inscrito*, y la *experiencia* que de él se pueda tener depende directamente de la superficie sobre la que éste se inscribe, superficie que también posibilita su reproducción. Es más, desde la lógica de los medios de comunicación del siglo XX podemos observar que la repetición del acontecimiento no es un deterioro del mismo sino que, por el contrario, es una sobre valoración de dicho acontecimiento, por lo que J. L. Déotte llegará a plantear que la repetición precede a la propia producción del acontecimiento, pues es

15 Esto es más que evidente: basta ver el trabajo de Le Corbusier que, en 1930, concebía al Museo como una extensión ilimitada en la que todo tiene cabida. Sus planos de gigantes construcciones piramidales y elípticas, suspendidas sobre pilares desmontables, estaban pensadas como edificios en permanente crecimiento.

16 El término latino *Cadere* (acontecimiento) se refiere a la idea de caer en el sentido del acontecer, mientras que *Ruere* (ruina) se refiere a la idea de caer en el sentido de desmoronamiento. Ambas, en el fondo, comportan una caída experiencial y la ruina, al experimentar esta caída, sería efectivamente un acontecimiento (¿pero desmoronado?), por lo que debería entenderse, dentro de las lógicas políticas, como un lugar que proporciona asidero a algún tipo de consentimiento mutuo. (¿La catástrofe?)

inscrito sólo en vistas de su reproducción como mercancía. Pero, ¿cuáles son hoy estos lugares de la inscripción-repetición? ¿La televisión? ¿El cine? ¿El periódico? ¿El arte? ¿La política? ¿La galería?

Más allá del dónde, la importancia recaerá en la velocidad de la inscripción, ya que, como archivo, el acontecimiento no es valioso, lo que cuenta es su actualidad. Sin embargo, aquello que necesita ser reflexionado y aprehendido (los acontecimientos traumáticos, los crímenes[17]) también es producido por estas lógicas de la información y sólo si se logra realizar un *diferimento*, es decir, aminorar lo que ocurre en vistas de ganar algo de tiempo, es posible constituir una conciencia sobre ese acontecimiento. "Encadenar", en términos benjaminianos.

Como bien constata Benjamín, la narrativa moderna ha producido un quiebre: el narrador se ve *arruinado* por la *estética del schock* (poesía de C. Baudelaire), que refiere a la experiencia de la *gran* masa en la *gran* ciudad, masa para la cual el carácter enigmático del relato no resulta ser más que un estorbo; lo que esta masa tardo-moderna demanda es información de acceso directo, lo que trae como consecuencia un adelgazamiento radical de la misma y una urgencia de buscar superficies coherentes con su condición inmaterial, como bien lo son las pantallas. En consecuencia, en esta *estética del schock* no habría narrador ni lejanía. La información de los medios en nuestra época corresponde a una proximidad, la cual es independiente de la distancia que existe entre el lugar de la producción y el lugar de la repetición. De hecho, en rigor, no existirían dos lugares, pues la proximidad se llega a confundir con la simultaneidad.

J. L. Déotte considera que el pasado no podría ser salvado mediante la sola exposición de archivos materiales, pues éstas son réplicas muertas del recuerdo de la *experiencia vivida*. A la larga, el archivo material, en su condición de réplica, estaría desprovisto de lo que, en clave benjaminiana, sería la noción de *Aura*. Pero, si la *experiencia vivida*, la del schock, sólo nos ofrece 'lugares' de memoria, es decir, en palabras de J. L. Déotte, recuerdos o reliquias ligadas a una experiencia muerta, entonces "¿qué experiencia sí sería capaz de restituirse a la memoria colectiva, cual sería la que sí contaría con la consistencia necesaria para lograr conformar una narración?"[18]. El diagnóstico que se desprende

17 LYOTARD, Jean-François, *La diferencia*, Ed Gedisa, Barcelona,1991

18 DÉOTTE ,Jean Louis, Op. Cit.

es que habría una privación de restituir una experiencia colectiva y, por ende, también habría una imposibilidad de acceder a una *experiencia auténtica.* No hay posibilidad de realizar una síntesis coherente del colectivo, se trata de la *inenarrabilidad* de la experiencia de las masas.

La experiencia en la época Post-moderna se ve alterada en su condición más básica, es decir, lo que ha cambiado es la indispensabilidad de la *superficie de inscripción*, pues ésta ha entrado en retirada debido a que los medios parecieran entregarnos los *acontecimientos en bruto*. El acontecimiento logra ser comunicado sin una superficie de inscripción, o al menos no sobre una superficie de inscripción de acuerdo a las lógicas de la experiencia clásica. El régimen de *actualidad de acontecimiento* también trae como consecuencia un cambio en la manera de encadenar, ya que resulta imposible encadenar sobre lo actual: no se puede encadenar sin un mínimo de costumbre sobre lo que se está encadenando[19].

Tercera Parte
Políticas de la Ceniza.
Post-modernidad: Borradura del Origen

Tras la crisis histórica de las dos guerras mundiales y sobretodo tras el holocausto, surgirán diferentes posturas respecto al exterminio, a la posibilidad de restituir un colectivo, reflexiones respecto a la superficie de inscripción de la memoria, y en términos más generales, en torno a la crisis de la democracia, de la política y de la estética. En vistas de la catástrofe cultural acontecida en el continente, Europa no puede ser sino una suerte de santuario de occidente, como plantea Karl Jaspers. Pero si el destino de Europa es su devenir museo, el único logro de su mundialización ordenada es, en verdad, un fracaso. Fracaso de constituir una superficie de inscripción adecuada para testimoniar la catástrofe. Y es frente a este fracaso que se instituye un pensamiento (sobre) crítico en todo el sentido del término. La Europa que encontramos es una Europa crítica, que J. L. Déotte analiza bajo tres aristas: como un constante estado de crisis (*krisis*), como un enunciado de un juicio decisivo (*krinein*) y como crítica del pensamiento (*criticus*).

19 La noción de encadenamiento está también desarrollada en *La condición posmoderna* de J. F. Lyotard

Si la Europa fenomenológica no pudo hacer la economía de un pensamiento del derrumbe, lo único que puede aclarar el panorama son los críticos conducidos por una reflexión sobre la escritura, los soportes de la memoria, lo inmemorial, la literatura, el discurso[20]. En esta perspectiva, se lee el devenir europeo como el afinamiento de la diferenciación y de la distinción de los géneros del discurso, de las definiciones de la superficie de inscripción y de las formas del arte, que van a la par con una diferenciación de los sectores de la realidad.

Esta multiplicación de los juegos del lenguaje hace hincapié en el abismo que se produce entre cada figura de la razón. Si se habla de *desintricación*, como lo hace Claude Lefort[21], hay que admitir un estado inicial, un principio unificador y una superficie de inscripción madre que comportara una regla común para arte, ética, política, cuestiones de fe, etcétera, ya se trate del *discurso narrativo* de las sociedades salvajes y tradicionales, ya sea del genero *ético o sublime* de los hebreos, ya sea del *cuestionamiento* de los griegos, ya sea del género del *imperium* romano, del lenguaje del *amor del acontecimiento* de los cristianos, de la *emancipación* según las luces o del lenguaje de la *performance* y de la *movilización total* según el actual *éthos* económico moderno. Cuando un género se impone de este modo, haciendo sociedad, determina la manera de aprehender el acontecimiento, es decir, la manera de re-ligar lo que acontece. Sólo así se puede hablar de sociedad de destino.

Siguiendo a Paul Valéry, el movimiento de fragmentación puede incluir frases de diferentes géneros, y lo que resulta son estallidos de destino. Es así como hoy estamos amenazados por el retorno, en el interior, de una figura cualquiera del destino que se imponga y es esa espera y ese silencio lo que mina el presente: el museo universal suspende poniendo entre paréntesis el destino, pero debemos reconocer que la Shoah ha sido un obstáculo infranqueable. Más de medio siglo después, persisten esta incapacidad de pensar la cosa y de discernir una finalidad. "Todo ocurre como si, en ausencia de todo nuevo destino y de toda figura nueva de la espera, el proceso de *desintricación* y de diferenciación girara sobre si mismo, sin objetivo"[22]. La crítica interna griega no podía explicar en su totalidad a Europa, es la *frase de espera* judía, diferimento entre remitente y destinatario, sumada a la lógica del derecho romano y la

20 La crítica de arte, la interdisciplina: *criticus*

21 LEFORT, Claude *El descubrimiento de lo político*, Ed. Nueva Visión, 2001

22 DÉOTTE, Jean Louis, Op. Cit.

invención cristiana de la subjetividad las que desarrollan una guerra de destino, guerra que se vuelve *ruina* tras la catástrofe, quedando una tensión permanente entre el movimiento de renunciación y el de recuperación.

Déotte señala que si la *Shoah* da fin a este movimiento *destinal*, también inaugura otro discurso que, paradojalmente, no tiene voz, no tiene frase canónica, no es paradigmático, no tiene *origen*. Nadie ha conservado huella del orden, ya que el mismo proyecto europeo moderno excluía, desde la partida, a la ley: de hecho, se engrandeció transgrediéndola, fragmentándola y haciéndola entrar al museo.

Dentro del registro de J. F. Lyotard, el acontecimiento no habla por sí mismo, ya que posee un retiro, un velamiento. *Léthé* dirá J. L. Déotte. Una frase sólo puede ser aclarada por otra frase que se encadena sobre ella. Sin embargo, ambos autores citados harán hincapié sobre aquellas frases cuyo excedente, la parte de *léthé*, termina por cubrir la huella misma. Siempre hay algo que se resiste a la investigación histórica, y no es el *cómo* del genocidio, sino su *por qué*. Está la obligación de abstenerse de hacer un juicio, pero en ese mismo silencio está aquello que retorna. Esto que obliga, que no se puede decir ni callar, es una *protomarca* de la ceniza, porque a diferencia de la huella o de la marca, esto no puede ser leído. Es una pena[23] que no encontró jamás una superficie de inscripción.

Es vano, porque se trata precisamente de aquello que no tiene nombre, es incomprensible, no puede poseer un memorial en el sentido clásico del término puesto que la prohibición de la representación es inevitable. El genocidio no es una frase sobre la cual se pueda encadenar algo, no se puede obrar ni hacer objetos culturales respecto a la catástrofe, y esto precisamente manifiesta de manera brutal que estamos en la época del fin del arte en su sentido clásico, incluso más allá. No estamos en una época de la visibilidad, como se ha pretendido hasta ahora, una época de luz, pues ésta no puede dar cuenta de lo que es sombra;

> Las artes presenciales no pueden representar aquello que no es ni presencia ni ausencia. Lo decisivo es la diferencia entre lo memorable (y su propia división) y la superficie de exposición (…) y estamos dando por supuesta esta necesidad, puesto que el deber memorial está totalmente prescrito, si no el nazismo habría realmente vencido.

23 En rigor, se trata del concepto de 'Crimen', trabajado por J. F. Lyotard. En aras de la brevedad, he dejado fuera de esta publicación el trabajo en torno a este libro y la relación que tiene con el poema 'La violación de Lucrecia', de William Shakespeare que, al igual como ocurrió con el pensador italiano Primo Levi, al no poder inscribir el horror que efectivamente se experimenta, no queda otra alternativa que la muerte.

> La apertura de esta nueva época debe ser designada y resumida en un acontecimiento decisivo: el crimen colectivo sin voz y sin huella que – sin frase canónica – ha tenido y no ha tenido lugar. El enigma de esta única *catástrofe*, su oscuridad, es el hecho de una decisión que abre una nueva época de la superficie de inscripción. La post-modernidad es el nombre provisorio de ésta época que ha nacido de un crimen… Porque la superficie de inscripción está sometida a la estética del choque, las características del crimen, su ininscriptividad, resumen en una sola decisión el quiebre de la 'experiencia' en el derrumbe masivo de la humanidad.[24]

En clave benjaminiana, el empobrecimiento[25] de la *experiencia* hace que el *crimen* posea todas las características de una decisión que abre una nueva época, época que no está en condiciones de inscribir el acontecimiento del que ella misma ha surgido, condenando (lo) a lo *inmemorial*. Es así como la palabra *catástrofe* aparece ante la investigación como un origen no identificable y no inscribible. Es un nudo central que de cierta manera es una respuesta que no dice nada. La inquietud.

24 DÉOTTE, Jean Louis, Op. Cit.

25 BENJAMIN, Walter, "Experiencia y pobreza" (1933), (en línea): www.agrupacionmayo.com.arv

Campo Artístico en Chile, posicionamiento de la *ESCENA DE AVANZADA* de los 70´ en el actual medio cultural

Mariela Gatica[1]

Después del golpe militar y durante el periodo de dictadura en Chile se comienzan a gestar una serie de prácticas artísticas y literarias (en forma de critica de arte) las que se conforman como un movimiento que busca introducir nuevas formas de representación, nuevas con respecto a la evolución que llevaban hasta ese momento las artes visuales en el país, no así con respecto al acontecer mundial el que presentaba este tipo de prácticas a principios del siglo XX. Sin embargo se presentan en el escenario nacional como innovadoras y transgresoras y concentran como factor común una continua crítica al golpe militar, dictadura y el nuevo sistema económico, adquiriendo como fórmula de representación todo aquello que extermine las antiguas prácticas artísticas desarrolladas por la academia e institución artística hasta ese momento.

Pero esta nueva generación de artistas no se identifica solamente por reconocerse militantes y opositores al sistema político, económico y representacional, sino que también vienen de la mano con una serie de *críticos de arte,* formando incluso duetos inseparables donde cada objeto visual adquiría connotación artística gracias a la pluma del crítico. Y son a la vez estos individuos los que fueron introduciendo, acuñando y ajustando conceptos que fueron generando problemáticas dentro del mismo campo artístico, disponiéndolo así hacia cierta autonomía lograda por un código interno, instalando al quehacer artístico como una *institución* que conforma el actual campo cultural el que reconoce bajo la figura de arte aquello que estos sujetos

1 Estudiante de tercer año de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile.

se encargaron de instalar, estas nuevas formas de representación que hoy nos hacen comprender términos como *performance, instalación, body art*, entre otros. O por lo menos nos parecen reconocibles.

La generación de artistas a la que me referiré es también la que ha logrado mayor influencia a nivel académico ya sea porque participan como docentes en distintas universidades y escuelas de arte del país o porque desde su aparición hasta hoy están produciendo constantemente textos que reafirman su condición. Del mismo modo son parte importante en espacios institucionalizados de índole cultural, fondos concursables, etc. Es decir se han instalado como parte del sistema cultural propuesto por los gobiernos de post dictadura. En este sentido podríamos pensar en los factores socio-políticos que incidieron en el posicionamiento de este grupo de individuos en el actual medio artístico, el que se conforma por ellos mismos o aquellos que a lo largo de este periodo han compartido ideas, gustos, posturas, etc. Factores que se plantean como parte de una estructura de campo que subyace al mismo y que se determina a raíz del posicionamiento de cierto grupo y proyecto político que al constituirse como hegemónico origina la construcción de un ideal artístico que a la vez los sustenta dentro de posiciones privilegiadas dentro del mismo campo.

Por lo tanto el objeto de este ensayo es construir a partir de ciertos esbozos teóricos planteados desde conceptos como "campo" y "habitus", un análisis que permita una postura crítica hacia lo que se observa como el posicionamiento de un grupo de artistas emergentes durante el periodo de dictadura en un lugar privilegiado dentro del medio cultural, específicamente dentro del campo artístico, consolidando y otorgando cierta autonomía a un campo que conforman y sostienen actualmente. Para esto plantearé algunos lineamientos teóricos desde Pierre Bourdieu y para efectos prácticos tomaré como ejemplos la producción del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y las críticas en torno a ellos principalmente de Nelly Richard, quien se ha encargado de plantear problemáticas en torno a conflictos relacionados al asunto en cuestión.

Esbozos teóricos para una crítica acerca del campo artístico y cultural en Chile

Si bien el develar de manera exacta el lugar que ocupa un artista en determinado sistema de relaciones vinculado a la producción y circulación de obra requeriría una rigurosa investigación de la que no me hago cargo, sí podemos establecer vínculos que se hacen evidentes al simple análisis al momento de inscribir la obra y/o al artista dentro del medio cultural. En este sentido podemos situar a artistas, críticos, editores e incluso público dentro de cierta estructura que conforma una entidad común dentro de lo que Pierre Bourdieu denomina "campo cultural".

El campo cultural se entiende como una entidad conforme a un espacio social el que a la vez se determina por un tiempo concreto, en el que intervienen los distintos momentos de una sociedad en la que se juegan tanto posiciones sociales como actividades o bienes materiales. Por lo tanto este espacio social, como un lugar de relaciones sociales desde donde es posible distinguir formas de poder y especies de capital es entendido como un campo de fuerzas provisto de elementos en disputas por los diferentes agentes que lo conforman. Describir el

> (...) espacio social global como un campo, es decir a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura[2].

En otras palabras; este campo (cultural) diferenciado esquemáticamente de otros cuenta con agentes sociales los que lo sustentarán dependiendo de sus intereses y el lugar que ocupen dentro de posiciones sociales y de las disposiciones ante estas posiciones que sean reconocibles en cualquier tipo de proyectos, por ejemplo un proyecto político. Por lo tanto se entiende que este campo o cualquier otro no cuenta con una autonomía total con respecto al espacio social a pesar de los esfuerzos realizados por los agentes, aunque también debemos reparar en que tales esfuerzos se basan en las disposiciones que los agentes encuentren

2 BOURDIEU, Pierre. *Razones Prácticas*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1997.

en relaciones sociales que sobrepasan al propio campo, en este sentido si bien hay una lucha por la autonomización del campo ella está supeditada a una estructura mayor y esta estructura mayor puede regular el funcionamiento dentro del campo, como por ejemplo el Estado; ya sea por medio de intervenciones económicas, de inversiones, en formas de enseñanza o por medios jurídicos (normas con respecto al funcionamiento de ciertas organizaciones o de los mismos agentes). Y las regula a pesar del capital con el que cuenten que en el caso del campo cultural es mayoritariamente simbólico. Es por este motivo que no podemos pensar, en este caso en el desarrollo autónomo de un grupo de artistas denominados de *avanzada* dejando de lado los ribetes políticos que encausaron su desarrollo.

A lo largo de la historia occidental el arte ha ido adquiriendo autonomía en la medida en que es capaz de generar códigos propios, desprenderse de cierto modo del carácter dependiente que en determinado tiempo tuvo con respecto a la iglesia o al estado para desarrollarse acorde a sus propios elementos y esto permite o es permitido (pensando en una relación dialéctica entre ambos momentos) por los avances logrados tanto a nivel técnico como intelectual, los que permitieron fijar la atención del público en elementos propiamente técnicos y a la vez hacia elementos teóricos que fueron haciendo del arte una disciplina independiente, la que podría contar incluso con una historia aparte, la historia del arte. Consiguiendo así la apreciación estética del objeto mismo y de la connotación superior que adquiría el artista. El desarrollo de la burguesía permite que los objetos se vuelvan valorables no solo a nivel estético, sino también a nivel monetario y se crea un mercado en torno al arte, el que exige lugares de exhibición y nuevas formas de representación, abandonando así las grandes proporciones aclamadas en la antigüedad para ser remplazadas por formatos trasladables de galería, museo, o de vendedor en vendedor. Por lo tanto el campo cultural dependerá del campo económico y se entiende así que en sectores sub desarrollados económicamente el arte (o el mercado del arte) no haya alcanzado aún niveles mayores de evolución. En este sentido no ha desarrollado un mercado amplio a su entorno y por lo tanto depende aún más de entidades gubernamentales como por ejemplo FONDART el que se encarga de entregar recursos económicos a proyectos artísticos que

les parezcan interesantes. Es decir, no cuentan con capital económico que brinde total autonomía al campo.

Entonces nos encontramos con una situación que podemos ver desde dos frentes; por un lado tenemos que el capitalismo y el desarrollo del mercado del arte permite una autonomización considerable del campo artístico y con esto la superación permanente de capital simbólico. Pero por otro lado obtenemos que las clases dominantes se apoderan de este capital simbólico para asegurar su dominación y legitimarla proponiendo tal capital como parte de un capital común a la sociedad.

Terminando con este punto quisiera referirme al conflicto que genera la idea de la existencia de un llamado "arte popular" y no por su existencia en sí misma, sino por el modo en que se ha instalado; como un arte menor e incluso denominado muchas veces como artesanía. Lo que no es mas que otro factor que se determina gracias al nivel de legitimidad que los agentes del campo artístico han querido implementar.

En torno al problema generado dentro del campo cultural donde se manifiestan producciones simbólicas y representativas se evidencia una configuración a este mismo nivel, lo que se demuestra por medio de diferentes tipos, gustos o estilos entre las clases, quienes buscan instalarse en el espacio social. Sin embargo sabemos que no es posible que los individuos espontáneamente cambien con respecto a estos puntos, ni tampoco la sociedad puede imponer a los individuos formas que adquieran inmediatamente, por lo tanto se deben buscar mediaciones que permitan que tales influencias se hagan parte de un medio social mayor. Bourdieu reconstruye el modo en que esto sucede por medio del concepto de *habitus* el que entendemos como "el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas"[3]. Es decir, el lugar en que el orden social se encuadra con las prácticas individuales es en la inserción de acciones en los hábitos individuales. Es una especie de sentido práctico que indica lo que debemos hacer o de otro modo lo podríamos pensar como una acción ideológica pero que no se hace efectiva por medio de la ideas, sino en "relaciones de sentido" que es posible determinar por medio del habitus y que sería la forma más eficaz de constituir un poder simbólico.

3 BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo. Mexico, 1990.

El habitus habilita en los individuos la manera en que estos se relacionan con la realidad y la distribución que hacen de los bienes tanto materiales como simbólicos y con ello aspiraciones, pretensiones etc. Que tienen determinadas clases, generando así hegemonía al interior de ella.

Sobre los símbolos y el poder simbólico

Los 'sistemas simbólicos' no pueden ejercer un poder estructurante sino porque son estructurados. El poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico: el sentido inmediato del mundo (y en particular, el del mundo social)[4].

Esto permite crear un consenso o sentido común alrededor del mundo social lo que contribuye a su orden. Sin embargo, lo que interesa de este punto es que por no generarse colectivamente como ocurre por ejemplo con el mito, sino que se genera dentro de las clases dominantes como ideología, permite la utilización de este sistema como una manera de colectivizar intereses particulares. Y si bien esto permite a las clases dominantes generalizar sus intereses e instalarlos como comunes también les permite distinguirse de las otras clases, separándose de las clases dominadas, las que deben comprender las posiciones sociales que tienen los agentes que reconocen como dirigentes dentro de la cultura establecida. Y esta división que buscan alcanzar con el fin de legitimarse como campo autónomo es también la división con el resto, lo que permite la asignación tanto de ellos como de los otros, de este modo podemos distinguir (por ejemplo) entre una alta cultura y una baja cultura. Por lo tanto la lucha por obtener este poder se traduce en la lucha por la imposición de la definición de mundo social que mas les acomode; es "poder simbólico".

El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo y, por ello, la acción sobre el mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino si él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario[5].

4 BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, Política y Poder*. Edit. Eudeba. Buenos Aires, 1999.

5 *Ibid.*

De esta definición podemos extraer principalmente que el poder simbólico no se constituye o actúa como tal por sí mismo, es decir porque sus formas sean en sí poderosas sino por dos elementos contrarios a esto, por un lado el hecho de parecer inofensivas y no presentar ningún peligro evidente y por otro porque dependen de un sujeto de la enunciación, dependen de quien advierta ese poder, el que es sugerido hacia quienes se ven sometidos a él. Es decir por las relaciones sociales que en él se jueguen (relación entre quien produce el poder y entre quien lo sufre).

El poder simbólico consigue cierta *eufemización* logrando disimular símbolos de poder que podrían ser tremendamente violentos pero que sin embargo parecen no ser mas que objetos culturalmente valorados.

Hacia una crítica sobre el medio artístico y cultural en Chile

Durante el periodo de dictadura militar en Chile, irrumpen en la escena cultural nacional una serie de artistas que buscan por medio de nuevas formas de representación manifestar una postura radicalmente opuesta al régimen establecido. Sin embargo estos artistas no vienen de la periferia social o desarrollan actividades como las brigadas muralistas que proliferaron desde las primeras candidaturas de Salvador Allende hasta la dictadura como formas populares de manifestación y promulgación de su proyecto político, sino por el contrario vienen desde las clases acomodadas de la sociedad y egresados recientemente de distintas universidades, dispuestos a presentarse contrarios ante la realidad acaecida, manifestándose a través de diversos medios visuales introducidos por ellos mismos, condiciones que los unen y crean distintas organizaciones (con ciertas diferencias entre ellas) que se dedican a mostrar su repudio ante el sistema a través del arte. Es así como surge el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) al cual me referiré continuamente.

El CADA reúne a cuatro artistas jóvenes y de distintas disciplinas y se conforma a fines de la década del 70´ integrando nuevas y transgresoras formas de representación, las que como mencioné en un comienzo, se presentan

nuevas ante el acontecer nacional el que históricamente había mostrado un desarrollo artístico bastante precario, poco conocido y academicista. Por lo tanto estos artistas se oponen radicalmente a la academia y buscan ingresar elementos que mundialmente ya eran reconocidos como formas artísticas, pensemos en la aparición de las primeras vanguardias artísticas las que dan pie al reconocimiento de un nuevo escenario representacional el que comienza junto con el siglo XX. Sin embargo a Chile se hacen presente de la mano de estos artistas, integrando al campo visual herramientas como el video, la performance, la instalación, el uso de elementos cotidianos y sobre todo la fuerte crítica a los tradicionales lugares de exposición para "sacar" el arte a las calles. Elementos ya establecidos en Europa y Estados Unidos donde incluso en la década de los 60´ estaban siendo remplazados por medios tecnológicos y el art pop.

Una de las integrantes del CADA es Lotty Rosenfeld, artista visual con mención en grabado y encargada de reconocidos trabajos elaborados por el "colectivo" entre ellos el más significativo en tanto se sigue repitiendo en distintas ciudades del mundo, al lado de distintos palacios de gobierno incluso en lugares institucionalmente aceptados como las bienales. Hablo de "Una milla de cruces sobre el pavimento" donde interviene una importante avenida de Santiago, con telas blancas dibujando cruces, acción que era continuamente grabada y proyectada por una gran pantalla y que se repitió en otros lugares de la ciudad y del mundo, como un continuo video.

Entre otras acciones se cuenta la denominada "Para no morir de hambre en el arte" (1979) donde el colectivo iba a poblaciones a entregar leche al mismo tiempo en que se repartía leche en el edificio de las Naciones Unidas, mientras que en Santiago reproducían en distintos idiomas un discurso sobre el hambre. El mismo día se publicada en la revista HOY una página que decía

> imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar[6].

De la mano de éstos artistas surgen algunos críticos de arte los que generaron importantes producciones artísticas

6 Anónimo, "Historia del video en Chile".

en conjunto con artistas y que a la vez se dedicaron a desarrollar problemáticas que comenzaban a emerger en medio de este escenario. Una de ellos fue (lo es hasta hoy) Nelly Richard. Crítica de arte, egresada de Literatura Moderna en La Sorbonne, Paris. Actual directora de la revista Crítica Cultural y directora de extensión académica y cultural de la universidad ARCIS[7]. Y dueña de uno de los textos que ha causado mayor revuelo a nivel de crítica de arte, el que incluso vuelve a ser re-lanzado durante este año, me refiero a "Márgenes e Instituciones". Revuelo producido por designar aquí al conjunto de artistas y prácticas artísticas del periodo mencionado como la "escena de avanzada" o como lo define en la introducción del mismo texto.

El movimiento de obras sobre el cual reflexiona este texto pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar. Ese campo es aquí referido en una de sus tantas dimensiones: la configuradora de una escena llamada 'de avanzada' que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones – límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder[8].

En este fragmento podemos distinguir los aspectos ya mencionados como característicos del movimiento en cuestión. E introduce el concepto (escena de avanzada) que ha provocado mayores disputas en torno a la precisión de éste en torno a los verdaderos hechos. Concepto que a propósito, utilizaré por motivos prácticos.

Sin embargo mas allá de hacer un recordatorio de las acciones propuestas por lo artistas y críticos de arte, quienes llegaron al país provistos de un bagaje intelectual al cual el medio cultural no estaba acostumbrado, introduciendo a autores como W. Benjamin y sus aportes con respecto a la obra de arte en la época de la técnica. Quisiera referirme al modo en que estos individuos logran establecerse por encima de la institución academicista que si bien estaba siendo cuestionada hace varios años, seguía teniendo importancia hasta el momento, y logran generar a través de este hecho una continuidad en su labor que se ha encargado de copar toda la crítica de arte desde la década de los 70´ hasta hoy. Esto me permitirá develar en parte el sistema que sustenta

7 RICHARD, Nelly. "Histórica fotografía/histérica fotografía".

8 RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973.*

el medio cultural nacional, utilizando la metodología propuesta por Bourdieu como una "ciencia rigurosa de los hechos intelectuales y artísticos" dispuesta a propósito de la definición de la escuela del arte por el arte[9]. De acuerdo al primer momento de la teoría propuesta me referiré a la posición de los artistas dentro de la clase dirigente o la relación con ellos.

Escena de Avanzada y su intromisión en el actual medio cultural

Cuando la escena de avanzada y el conjunto de críticos de arte se imponen con mayor presencia dentro del campo cultural como un conjunto de innovadoras y transgresoras formas de ejercicios representacionales es a mediados de la década de los 80´ lo que nos permite ver una alianza anti dictatorial mucho mas evidente y masiva por lo tanto la utilización de símbolos que hagan patente esta condición se hacen necesarios a la vez que tales símbolos se van presentando con mayor fuerza dentro del medio social. El problema es que símbolos contestatarios al régimen los podríamos pensar por ejemplo desde el muralismo brigadista el que si bien fue perdiendo posición dentro del medio cultural efectivamente representó una significancia mayúscula en cuanto a identidad y manifestación popular, sin embargo la imagen del NO+ o las cruces cruzando el pavimento son hoy más significativos. Esto lo podríamos explicar en parte por la posición social que los sujetos involucrados mantenían en el campo cultural; algunos eran Decanos de la Universidad de Chile, o de la Universidad Católica, al momento del golpe militar o académicos que habían conseguido importantes cargos de éste tipo, así como cargos diplomáticos tanto dentro como fuera del país, por lo tanto nunca estuvieron ajenos al campo de la política lo que asegura las relaciones estructurales entre ambos. Esta autonomía que poco a poco estaba consiguiendo el campo artístico con referencia al campo cultural en su totalidad, en tanto fueron creando códigos y muestras propias que legitimaran su existencia le sirvió como moneda de cambio para integrar de manera autónoma a sus agentes dentro de las clases dirigenciales que se asomaban por el momento

9 BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, Política y Poder*. Edit. Eudeba. Buenos Aires, 1999.

y que buscaban hacerse cargo del poder político. Y esta intromisión en tal medio le permitió que al momento en que tal coalición política a la que estaban sujetos ya sea por factores económicos, familiares, intelectuales u otros, se hiciera cargo de la dirigencia política del país los intereses del campo artísticos se fueran manifestando como intereses del campo político y así como intereses generalizados predispuestos por las clases dirigentes comandadas por agentes que continuamente hacían patente esta lucha. De este modo el mercado en torno al arte crea un "mercado de bienes simbólicos"[10] que va creciendo hasta convertirse en un bien necesario.

Siguiendo bajo el mismo análisis y pensando en las relaciones objetivas que se presentan al interior y entre los grupos mencionados en tanto los legitima como tal, es decir, sobre el cómo las biografías se van haciendo de algún modo trascendentes al momento de hablar sobre arte me referiré al hecho de que los gobiernos concertacionistas se han encargado de generar una especie de tradición en torno a estos artistas y críticos de arte, como personajes consecuentes y luchadores contrarios a la dictadura y en cierto modo responsables de la nueva democracia, dotándolos de un status particular, el que mejor representa a una coalición política que ha basado su proyecto político en la reconstrucción de la democracia como la salida de un periodo de caos y desconsuelo total; de la tragedia. Por lo tanto estos sujetos engendran de buena manera el modelo a imitar, además de presentar un importante curriculum tanto a nivel académico como creativo, con basta experiencia en el extranjero y en Chile. Lo que les ha permitido ocupar cargos importantes en Universidades, consulados, ministerios, fondos concursables, etc. Además de mostrar el trabajo creativo e intelectual elaborado durante el periodo de dictadura en muchos lugares del mundo.

Finalmente el análisis me lleva a pensar el habitus dentro del medio cultural, lo que me guía inmediatamente a los modos en que este campo ha predispuesto para generar a su interior este "principio generador y unificador del conjunto de las prácticas"[11]. Y me refiero a que el lugar que los agentes del medio cultural han ocupado a nivel de clases dirigentes es tal que han conseguido que desde el Estado se asuman políticas públicas a su favor, favoreciéndolos con capital económico que obtienen independiente al mercado de

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

obras desarrollado y que les permite vivenciar una serie de prácticas a nivel cultural que se toman del campo artístico para mostrarse como una especie de identidad nacional. Con esto me refiero a que los agentes dispuestos desde el medio artístico se han desarrollado al interior del campo cultural como parte constituyente de éste, homologando tradiciones arraigadas en la población, a la importancia de tener museos, de presenciar obras de arte (sean estas de cualquier tipo, visuales, corporales, gráficas, etc.) han conseguido que el medio cultural aprehenda una obra de arte no solo desde la representación formal o tradicional, sino a comprenderlas desde otro lugar. Ejemplos de esto son infinitos, pero el que me resulta más llamativo en este momento es la performance realizada por Spencer Tunick, en junio de 2002, en el Parque Forestal de Santiago, donde un desnudo masivo, incontrolable por manos del artista es considerado una obra de arte. Así también se ha permitido que de fondos estatales se financien una serie de proyectos que están íntimamente relacionados a este tipo de prácticas.

Lo mismo sucede con la producción intelectual que los individuos vinculados a la escena de avanzada generan hasta hoy, donde sus disputas al interior del campo siguen generando mayor autonomía y a la vez se siguen haciendo parte de un proyecto político al que nunca han dejado de pertenecer. En este sentido pienso en el texto elaborado a razón de los 30 años del golpe militar en Chile "Arte y Política" editado por Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. Donde se preguntan acerca de la relación que guardan ambos conceptos (arte y política). Donde Richard insiste en otorgarle a este movimiento de avanzada el carácter de "arte militante que pretende 'ilustrar' su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional"[12].

Con esto quiero decir que esta escena de avanzada en conjunto con la serie de críticos de arte se han valido del golpe militar y la dictadura para desarrollar y autonomizar un campo artístico del que hoy tienen absoluto control y que ha sido utilizado a la vez por los gobiernos concertacionistas para desarrollar un proyecto cultural que aparentemente ha

12 RICHARD, Nelly. "'Arte y Política'; lo político en el arte". En: VV.AA. *Arte y Política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2003.

conseguido la aprobación del medio social en su conjunto, o por lo menos así parece serlo.

Si bien las intenciones de este texto nunca fueron hacer una investigación acabada de las relaciones objetivas que encierra una estructura determinada como el campo cultural y su relación con otros medios, sí era poner de manifiesto que el medio cultural desarrollado por los gobiernos concertacionistas a lo largo de estos años tiene estrecha relación con que éste movimiento artístico se halla hecho parte de su proyecto político lo que les ha permitido desarrollarse y desarrollar su propio trabajo en base al discurso defendido por la coalición política referida. Y así comprender que si bien la autonomía lograda a lo largo de estos años en base a creación artística como a problematización al interior del mismo campo también ha servido como un generador de dependencia de un campo político el que también está sujeto a estructuras de poder que no pueden desconocer. Con el que permanecen en un juego constante en torno a la conservación no sólo de sí mismos en tanto campos autónomos, sino que también en torno a la dominación ejercida por sobre un medio social que ha aceptado naturalmente un sistema sujeto a símbolos que esconden una secreta ambición por permanecer en el poder.

Bibliografía

1.- Libros

BOURDIEU, Pierre. *Razones Prácticas*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1997

Sociología y Cultura. Edti. Grijalbo. Mexico, 1990

Intelectuales, Política y Poder. Edit. Eudeba. Buenos Aires, 1999

Las Reglas del Arte. Edit. Anagrama. Barcelona.

GRAMSCI, Antonio. *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*. Edit. Juan Pablos. Mexico, D.F. 1975.

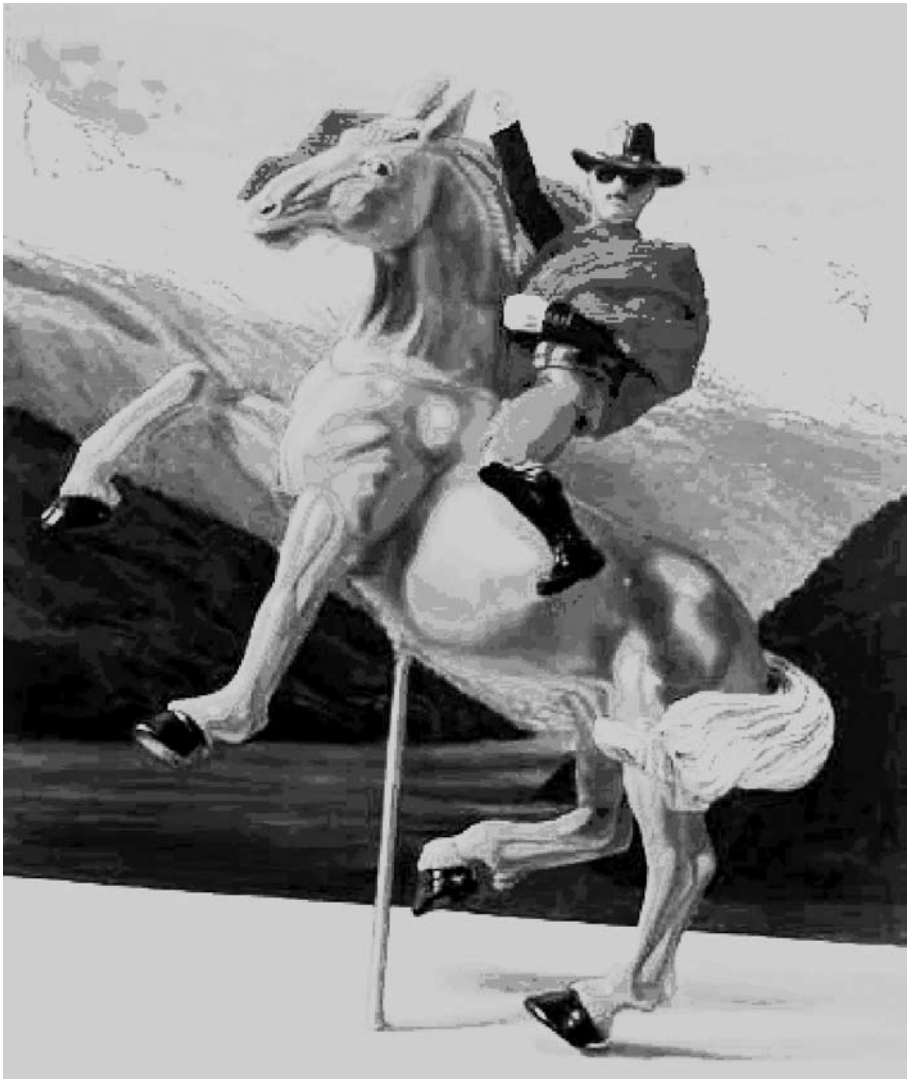
RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Art & Text. Melbourne. Editor en Santiago de Chile; Francisco Zegers, 1987.

"'Arte y Política'; lo político en el arte". En: VV.AA. *Arte y Política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Chile, 2003.

2.- Documentos en Línea

RICHARD, Nelly. "Histórica fotografía/histérica fotografía". [en línea], *Crítica.cl Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte*. www.critica.cl

Anónimo, "Historia del video en Chile" [en línea], Proyecto UMATIC En el rescate de mas de 20 años de nuestro Patrimonio Audiovisual 1975-1995. www.umatic.cl



Pablo Ferrer, *Still life Nº 4,* 2003, Óleo sobre tela, 250 x 210 cm.

Mesa iv

Circuitos del arte: acceso, consumo y formación.

En esta última instancia de discusión se plantearon problemáticas sociales que condicionan el lugar del arte al interior de los sistemas culturales contemporáneos. Desde diferentes visiones, metodologías y disciplinas se realizó una aproximación al fenómeno cultural, con el objetivo de comprender, a grandes rasgos, de qué manera el objeto artístico acontece en la sociedad, ya sea desde un rol activo y dinámico, siendo partícipe de la vida política y cultural, o desde las tramas sociales que lo subsumen a sistemas generales de consumo social.

Institucionalidad cultural: Estado, Empresa y Arte

Felipe A. Vial Espinosa [1]

Facultad de Artes.
En construcción

Es una opinión generalizada entre los diversos sectores sociales el rol predominante que le corresponde al Estado en el desarrollo del patrimonio cultural y artístico en general, pero poco se habla del papel que puede y debe jugar el sector privado, y de las vías que nuestra legislación establece para que las empresas hagan suya esta tarea. Cada vez más seguido, se alzan voces que claman legítimamente por una intervención activa del Estado, que asegure el acceso a determinados bienes culturales, pero son muy pocos los que asumen como propio el inmenso desafío que representa el desarrollo de la cultura y el arte en Chile (aún cuando existen honrosísimas excepciones).

1 Abogado y Licenciado de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

La falta de herramientas adecuadas para este objeto, no es excusa. A partir de la Ley de Donaciones Universitarias, de 1987, se comenzó a desarrollar un estatuto jurídico para los aportes culturales privados. La Ley 18.985 de Donaciones Culturales, de 1990 —conocida como Ley Valdés—, materializó la posibilidad para empresas y personas naturales de contribuir a proyectos culturales, imputando un 50% de la donación a un crédito en contra de sus impuestos de primera categoría o global complementario. Y si bien se produjo un descenso importante con las modificaciones introducidas en 2003 a esta ley para evitar algunos abusos, la inversión privada en cultura se ha estabilizado en torno a los 6 mil millones de pesos anuales, y el número de donantes ha aumentado. Aunque es una cifra atractiva, no alcanza siquiera al presupuesto anual del Teatro Municipal, por lo que el aporte no puede calificarse de suficiente. De hecho, equivale a una semana de lo que le cuesta al Estado el Transantiago.

El problema parece radicar, entonces, en la falta de información, y en la propia gestión de las empresas e instituciones que podrían acogerse a los beneficios de esta ley. Urge conectar efectivamente a las organizaciones culturales con las empresas, a través de una gestión especializada, que vincule sus intereses y comprenda también la normativa tributaria. Hablamos de un instrumento clave para aportar colecciones a museos, equipar bibliotecas y mantener orquestas infantiles, entre otros muchos fines, que es además complementario de los fondos concursables estatales, en particular para proyectos de gran envergadura. Y lo interesante es que en este caso son los propios contribuyentes los que deciden que financiar. Así las cosas, los empresarios también tienen la palabra para hablar de cultura, y cuentan con las vías adecuadas para fomentar el acceso y goce de nuestros bienes culturales.

Pues bien, con el objeto de favorecer sus propósitos personales e institucionales y ayudar al desarrollo cultural del país, en junio del año 1990 se aprobó y publicó en el Diario Oficial la Ley N° 18.985, de Reforma Tributaria, la cual en su artículo 8 consagra la Ley de Donaciones Culturales. Asimismo, el año 2001, se publicó la Ley N° 19.721, que introduce modificaciones a la normativa en cuestión.

Primero que todo, la Ley de Donaciones Culturales, más conocida como la "Ley Valdés", es un mecanismo

que estimula la intervención privada (empresas y personas) en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales. Apunta a poner a disposición de la cultura nuevas fuentes de financiamiento y se encamina a asegurar un acceso regulado y equitativo a las mismas, para beneficiar a la más amplia gama de disciplinas, actividades, bienes y proyectos artístico-culturales. Este cuerpo legal tiene por finalidad establecer un nuevo modo de financiar la cultura, a saber, el Estado y el sector privado participan por igual en la calificación y el financiamiento de los proyectos que se acogen a este beneficio.

Es del caso entonces de que el Fisco aporta al financiamiento, mediante un crédito equivalente a la mitad de la donación, lo que significa en la práctica una renuncia del Estado al cobro de esa parte del tributo. Vale decir, para las empresas que tributan por el Impuesto de Primera Categoría, aquella parte de la donación que no pueda deducirse como crédito (50%), constituirá gasto necesario para producir la renta (el otro 50%). Lo que permitirá en la práctica a quienes tributan en Primera Categoría, deducir de su Impuesto a la Renta hasta el 100% del monto donado. Por lo anteriormente expuesto, es indispensable que ese gasto se acredite o justifique en forma fehaciente ante el Servicio de Impuestos Internos y que corresponda al ejercicio en el que se está declarando la renta deducida. La exención tiene un tope anual de 14 mil Unidades Tributarias Mensuales, por contribuyente y es deducible sólo en el momento en que el donante efectúe su declaración anual de impuestos en el mes de abril de cada año. Ahora bien, para el caso de las empresas, las donaciones no pueden exceder en un año al 2% de la Renta Líquida Imponible. En cambio, para los particulares afectos al Impuesto Global Complementario, el 2% se calcula sobre la Renta Neta Global. En conclusión, si un particular desea realizar una donación por un monto superior al de las 14 mil U.T.M. puede hacerlo, pero sólo está habilitado para invocar en este caso los beneficios de la Ley en análisis hasta el límite de las 14 mil U.T.M. Para el excedente de esta suma, la donación no dará derecho a los beneficios tributarios establecidos.

No hay que olvidar de que en nuestro país el Impuesto a la Renta se ordena en dos categorías, a saber, el Impuesto de Primera Categoría afecta las rentas del capital y a los empresas comerciales, industriales, mineras y otras. Por su

parte, el Impuesto de Segunda Categoría, grava a las rentas del trabajo, vale decir, a los trabajadores dependientes o por cuenta propia, entre los que se incluyen los profesionales, quienes cancelan el llamado Impuesto Global Complementario. Ahora bien, en Primera Categoría sólo pueden ser donantes quienes tributan sobre renta efectivas, a saber, aquellos que llevan contabilidad completa. Por lo cual, se deja afuera a los agricultores, a los pequeños mineros, a los artesanos y a todos los que cancelan un impuesto único sobre la base de una renta presunta. También están impedidas de realizar donaciones a través de la Ley de Donaciones Culturales, las empresas del Estado o aquellas en las que el Estado tenga una participación fiscal superior al 50%. Sin embargo, quienes cancelan el Impuesto Global Complementario, como contribuyentes de Segunda Categoría no necesitan llevar contabilidad completa para acogerse a los beneficios de dicha ley, porque esta obligación sólo es exigible a quienes se acogen al Impuesto de Primera Categoría. Hay que tener presente, que no todas las empresas pueden usar esta garantía tributaria. Sólo pueden hacerlo aquellas empresas que obtengan utilidades en su ejercicio financiero. Por lo tanto, quedan excluidas las que a pesar de generar excedentes no obtengan utilidades contables por mantener deudas de un ejercicio a otro.

Ahora bien, para poder efectuar donaciones, ya sea las empresas o las personas consideradas dentro del concepto de donantes, deben seguir las siguientes pautas:

1.- Exigir al beneficiario un Certificado emitido por la Institución Beneficiaria, timbrado por el Servicio de Impuestos Internos, el que lleve impresa la expresión "Certificado que acredita la donación artículo 8 de la Ley N° 18.985", como también los datos del beneficiario, con su domicilio, RUT e identificación de su representante legal.

2.- Individualización del donante, con su RUT, domicilio, giro comercial que desarrolla y representante legal.

3.-Señalar en el Certificado, el monto de la erogación, en números y letras, la fecha en que ésta se efectuó y el destino que se dará al dinero recibido. Dicho documento deberá extenderse en cuatro ejemplares, de los cuales uno quedará en poder del donante, otro en poder del beneficiario, un tercero deberá guardarlo el beneficiario para entregarlo al Servicio de Impuestos Internos cuando éste

lo requiera y el cuarto ejemplar se remitirá a la Secretaría del Comité, dentro del plazo de 30 días a contar de la fecha de emisión del mismo.

4.- Dejar constancia en el Certificado, de la decisión mediante la cual el Comité Calificador de Donaciones Privadas aprobó el proyecto, el título del mismo y la fecha en que se entregó el veredicto.

Según lo estipulado en la Ley en estudio, los beneficiarios de las donaciones pueden ser:

1.- Las Universidades e Institutos profesionales, estatales o particulares, reconocidos por el Estado.

2.- Las Bibliotecas abiertas al público en general o las entidades que las administran.

3.- Las Corporaciones y Fundaciones sin fines de lucro, cuyo objeto sea la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte.

4.- Las Organizaciones Comunitarias funcionales constituidas de acuerdo a la Ley N° 19.418, que establece normas sobre Juntas de Vecinos y demás Organizaciones Comunitarias, cuyo objeto sea la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte.

5.- Las Bibliotecas de los establecimientos que permanezcan abiertas al público, de acuerdo con la normativa que exista al respecto y a la aprobación que otorgue el Secretario Regional Ministerial de Educación correspondiente, la cual deberá necesariamente compatibilizar los intereses de la comunidad con los del propio establecimiento.

6.— Los Museos estatales y municipales, como asimismo, los museos privados que estén abiertos al público en general, siempre que sean de propiedad y estén administrados por entidades o personas jurídicas que no persigan fines de lucro.

7.- El Consejo de Monumentos Nacionales, respecto de los proyectos que estén destinados únicamente a la conservación, mantención, reparación, restauración y reconstrucción de monumentos históricos, monumentos arqueológicos, monumentos públicos, zonas típicas, ya sean en bienes nacionales de uso público, bienes de propiedad fiscal o pública contemplados en la Ley N° 17.288, sobre Monumentos Nacionales.

Siendo ya beneficiario de una donación por medio de esta ley; el receptor del dinero, primero que todo, debe preparar anualmente un estado de las fuentes o uso detallado de los recursos recibidos en cada proyecto, los que deberán resumirse en un estado general. Por lo señalado en el párrafo que antecede, los beneficiarios deberán llevar un "Libro de Donaciones de la Ley de Donaciones con Fines de Lucro", el que se reglamentará por todas las normas pertinentes de carácter tributario obligatorio para los libros de contabilidad. En dicho registro, por cada donación se deberá especificar el nombre del donante, el número del certificado emitido, el monto total de la donación y, separadamente por cada adquisición o uso de la erogación que se programe, las cantidades asignadas y las efectivamente utilizadas. Ahora bien, dentro de los tres primeros meses de cada año, los beneficiarios deberán remitir a la Dirección Regional del Servicio de Impuestos Internos correspondiente a su domicilio, un listado de todos los que efectuaron donaciones afectas a la Ley de Donaciones, con indicación de su RUT, domicilio, fechas, monto de la donación y número de certificado de cada una de ellas. Cabe agregar, que en todo libro, publicación, folleto, escrito o publicidad de cualquier naturaleza en que se haga mención a los donantes que han patrocinado la investigación, taller, exposición, seminario, representación u otra actividad, deberá especificarse que las donaciones respectivas se encuentran acogidas a los beneficios tributarios establecidos por la "Ley de Donaciones Culturales." En relación con los proyectos de investigación, sus resultados deberán estar a disposición del público.

No sólo de dinero estamos hablando, pues cabe considerar, que de acuerdo a la modificación introducida al artículo 3° de la Ley en cuestión, las donaciones a que se refiere el mencionado cuerpo legal se pueden efectuar en dinero o en especies. Si las donaciones son en dinero, deben destinarse a la adquisición de los bienes necesarios para llevar a cabo el proyecto, a su funcionamiento general o a actividades específicas relacionadas con el mismo. A su vez, si las donaciones son en especies se pueden efectuar en bienes nuevos o usados, corporales e incorporales, ya que la nueva normativa incorporada en este sentido no contempla ninguna limitación en cuanto a las características que deben tener los bienes a donar. Por lo expuesto en el

párrafo precedente, cabe determinar cuales son los efectos tributarios de dicha donación, a saber:

— Si el donante es contribuyente de Primera Categoría, el valor de las especies será el que determine su renta efectiva sobre la base de contabilidad completa y su transferencia debe registrarse oportunamente en los registros contables de la empresa donante, esto es, en la fecha en que ocurre la donación y documentarse. Sin perjuicio de la emisión de los instrumentos públicos que correspondan (escritura pública) cuando se trate de bienes inmuebles para acreditar el dominio o propiedad del bien donado.

— Si el donante es contribuyente del Impuesto Global Complementario (Segunda Categoría), el valor del aporte será determinado por el Comité Calificador de Donaciones Culturales, que podrá considerar como referencia un informe de peritos independientes, por cuenta del beneficiario, que no formará parte de la donación.

Asimismo, de acuerdo con lo estipulado en el artículo 3 de la Ley N° 19.721, se pueden donar las asignaciones hereditarias, ya sea en dinero, pagadas de una vez o en forma periódica o bien en especie, que se cedan a favor de alguna de las entidades beneficiarias.

Los artistas y gestores, con sus respectivas organizaciones de respaldo, deben tener presente, que al buscar financiamiento para un proyecto cultural deben acatar el siguiente procedimiento, a saber:

1.- Presentar un proyecto en la Secretaría Ejecutiva del Comité Calificador de Donaciones Culturales Privadas, entidad que constituye la primera instancia a la que deben acudir los interesados en recibir una donación. En el proyecto se debe especificar el nombre del Beneficiario, los objetivos de la organización y reseña de sus actividades.

2.- Incluir una descripción de las tareas que desarrollarán como parte del proyecto y una descripción de las investigaciones, cursos, talleres, seminarios, exposiciones u otras actividades que comprenda.

3.- Precisar en pesos y con una proyección de inflación estimada por ellos, de acuerdo a la duración del proyecto, la cantidad de dinero necesaria para su ejecución y el uso que darán a los fondos.

4.- El documento debe contener una estimación del significado o trascendencia del proyecto para la investigación, desarrollo o difusión de la cultura y el arte.

Por su parte, el Comité Calificador de Donaciones Culturales Privadas tiene un plazo de 60 días para aprobar o rechazar dicha iniciativa. Si es objetado, el interesado puede apelar entregando nuevos antecedentes y al cabo de 60 días se le entregará la respuesta definitiva. Hay que tener claro, que las donaciones sólo pueden orientarse hacia proyectos aprobados previamente por el Comité Calificador de Donaciones Culturales Privadas, con domicilio en el Ministerio de Educación. Este organismo está presidido por un representante del Ministerio de Educación e integrado además por un representante del Senado, un representante de la Cámara de Diputados, un representante de la Confederación Nacional de la Producción y del Comercio y un representante del Consejo de Rectores. Cabe agregar, que es conveniente que las instituciones interesadas en obtener fondos por la vía de la Ley de Donaciones Culturales exploren previamente a eventuales donantes. La relevancia de lo anteriormente señalado, se debe a que no obstante el Comité Calificador apruebe el proyecto y establezca un plazo perentorio, de dos años para realizarlo, ello no garantiza que el proyecto se materialice, ya que éste depende de la aparición de una empresa o persona que esté dispuesta a financiarlo.

Ya concluyendo, lamentablemente en Chile no existe una tradición filantrópica. Como sucede en Estados Unidos. El destacado economista Sebastián Edwards señaló en diversas conferencias que en nuestro país:

> "hay poquísimos museos financiados con dineros privados, las universidades han tenido dificultades para obtener donaciones cuantiosas de individuos o empresas, y los programas sociales tienen escaso apoyo del sector privado. Lo mismo sucede en el resto de Sudamérica, donde es prácticamente impensable que un individuo done un porcentaje mayoritario de su dinero. Se pueden contar con los dedos de las manos las grandes donaciones de individuos latinoamericanos a causas caritativas, educativas o culturales. Nuestra falta de tradición de mecenazgo tiene varias raíces, incluyendo el que por décadas el Estado haya sido enormemente rapaz, y que

Museo Andino

sus agentes intentaran apoderarse del dinero privado por diversos medios —impuestos confiscatorios, cambios abruptos de las reglas del juego, inflaciones galopantes, o simplemente, expropiaciones. Ante esta situación, el sector privado desarrolló una actitud de supervivencia, caracterizada, en parte, por traspasar las fortunas —las grandes y las no tanto— a las generaciones jóvenes. Una segunda razón histórica de nuestra falta de vocación filantrópica fue la existencia de un sistema económico que dificultaba la creación de grandes fortunas desde la nada. Las restricciones al sistema de mercado, las regulaciones excesivas, los controles asfixiantes y un mercado de capitales subdesarrollado impidieron, por años de años, que en Chile se desarrollara un capitalismo adulto que premiaba a los que se arriesgaban, trabajaban muy duro, tenían buenas ideas y un poquitín de suerte".

Pero hay excepciones que muestran que las cosas están cambiando; el Museo Andino en la Viña Santa Rita (Fundación Claro-Vial), distintos adelantos en la ciudad de Santa Cruz, y el nuevo edificio de la Facultad de Economía y Administración de la Universidad de Chile fueron financiados por el sector privado, acogiéndose a la Ley de Donaciones Culturales. Sin embargo, el nivel total de donaciones sigue siendo escaso.

Creo que para mejorar la situación; bastaría con mejorar la actual legislación, haciéndola más atrevida y ambiciosa; asimismo las normas que regulan la sucesión por causa de muerte también podría liberalizarse, puesto que sólo el 25% de los bienes son de disposición libre por parte del testador.

El mecenazgo es una institución que deberíamos empezar a fomentar en nuestro país; en donde por ejemplo las becas particulares para estudiar arte en nuestra Universidad, no existen, triste e inexplicablemente.

Por el momento, ocupemos las herramientas con que contamos de la mejor manera posible; con inteligencia, ingenio, rigor y mucho trabajo, algo se puede hacer, siempre se puede.

Bibliografía:

Ley de Donaciones Universitarias de 1987.

Ley N° 18.985 de Donaciones Culturales.

Ley N° 19.721 de Reforma Tributaria.

Diario La Tercera, columnas de Sebastián Edwards.

Sitio www.mineduc.cl

Sitio www.fondart.cl

Nogueira Humberto, Pfeffer Emilio y Verdugo Mario; "Manual de Derecho Constitucional", Editorial Andrés Bello; 1997.

Ferias de arte: Actividades culturales de alcance "masivo" en tensión entre lo público y lo privado

Cristina Soria[1]

Hipótesis

Las actividades culturales, en este caso Feria ArteBA, fomentadas por el Estado como manifestaciones del campo artístico de una región, y de esta forma promoviendo el valor simbólico de la sociedad, ante el contexto económico-social de los '90 son tomadas por fundaciones, organizaciones y empresas privadas, convirtiéndolas en estrategias comerciales de posicionamiento de la región y de su propia imagen corporativa, convirtiendo al campo artístico en meros proveedores de arte.

Presentación

A través de este trabajo se pretende analizar la tensión existente entre lo público y lo privado en las actividades culturales de alta concurrencia de público, que fuera de estos eventos la visita a galerías o museos no es tan importante, ya que el concurrente habitué a estos espacios es un público especializado.

Para poder comprender la temática de este trabajo es conveniente primeramente definir los distintos elementos que intervienen. Por un lado, están las ferias de arte como una actividad cultural que se desarrolla a lo largo de todo el año y se celebran en todo el mundo, en las ciudades más importantes, destacándose: ARCO–Madrid, FIAC-Paris, la Bienal de San Pablo, entre otras. Convirtiéndose éstas en

1 Estudiante de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

lugar de encuentro, intercambio y definición de tendencias. Las ferias son el lugar donde las galerías se miden con sus pares a nivel global, se evalúan y se pueden realizar alianzas estratégicas.

Por otro lado, están los actores de estas actividades entre los que podemos distinguir a los siguientes: organizadores, galeristas, críticos, y también artistas. La forma en que cada uno de estos actores interviene en este espacio y cómo se conforman los campos de poder a nivel artístico; y como este deviene en un escenario de luchas y tensiones que surgen por la legitimación.

Por último, tenemos el público, que no siempre es especializado y a veces tan sólo asiste por ser testigo y ser parte de un megaevento de renombre en el ámbito cultural de la sociedad en la que se encuentra.

ArteBA

Situando ArteBA en el contexto económico social de los '90, desde su inicio hasta la actualidad ha logrado un alcance innegablemente masivo, es interesante como en esta última feria sus organizadores formulan la siguiente sentencia, que resulta fundamental para esta propuesta analítica: "de la vidriera al mercado"[2]. De esta forma se observa la importancia creciente que comienzan a cobrar los patrocinadores (sponsors), en el caso de premios que se otorgan o en el auspicio de los espacios para artistas emergentes, así como también el apoyo económico y publicitario que los organizadores/patrocinadores tienen para la concreción de dicha feria.

También se ha publicado:

> "El evento dejó ver que la empresa privada está ocupando el espacio de los museos y que nacieron nuevos coleccionistas. LAS FERIAS DE ARTE, no los museos, son las que mejor están interpretando lo que pasa en el arte contemporáneo."[3]

Son estas palabras publicadas en la revista colombiana *Cambio*, mencionadas en un foro de la feria, las que llevan a reflexionar puntualmente sobre una política de Estado que, si bien en algunos casos fomenta actividades culturales,

2 *De la vidriera al mercado*, adnCULTURA, La Nación, Buenos Aires, Argentina.

3 *Un vistazo a la Feria de Arte de Buenos Aires* , Revista Cambio, Bogotá, Colombia.

no elabora políticas culturales y educativas que permitan incluir a la mayor parte posible de la población en dichas actividades.

En el caso de esta feria fue concebida como una actividad cultural de la, en esa época, Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires, iniciando sus actividades en 1991 en el Centro Cultural Recoleta, predio perteneciente a la ciudad, es decir público, y en su primera edición recibió a veinte mil visitantes. Luego en 1999 se muda hacia La Rural, un predio privado perteneciente a la Fundación La Rural, donde se sigue desarrollando hasta la actualidad. Ese año concurrieron cerca de ciento veinte mil personas.

En un contexto político de claro objetivo de reforma del Estado, período que abarca los años '90, dio como resultado una redefinición de las fronteras entre el dominio de lo público y lo privado, al restringir la intervención del Estado. Se adjudican nuevos papeles a diferentes grupos o actores sociales, de esta forma se priva a otros de los beneficios de la ciudadanía. La transferencia de empresas al sector privado debilitó la capacidad de regulación y de control estatal sobre las actividades privadas.

En el trabajo de Fredric Jameson, llamado *Giro Cultural*, escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1999, encontramos un extenso panorama sobre la situación actual de la cultura occidental y de los acelerados cambios que han tenido lugar en las últimas décadas. El concepto de posmodernismo (aunque polémico y no enteramente definido), que Jameson desarrolla, sirve para identificar y relacionar con ciertos rasgos claramente visibles dentro de este trabajo: 1) la idea de la erosión de la antigua distancia entre las cultura superior y la cultura de masas o popular; 2) la idea de que en la posmodernidad el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar; 3) el posmodernismo expresa el orden social emergente del capitalismo tardío.

Esta idea de la erosión de la antigua distancia entre las cultura superior y la cultura de masas o popular, también la encontramos en Adorno y Horkheimer donde desarrollan la industria cultural como un concepto amplio que abarca muchísimos aspectos de la sociedad moderna y en el que percibimos una gran correlación con fenómenos que tienen lugar en nuestra sociedad actual. Según estos autores, la industria cultural trata de la misma forma al todo y a las

partes, se establece la idea de que la sociedad moderna concede a todo un aire de semejanza, también existe la idea de la falsa identidad de universal y particular.

El concepto de Cultura de masas como categoría y en contraposición a cultura popular, que no esconde su carácter mercantil sino que hace de ese carácter mercantil su ideología auto-justificadora. También esta idea de estilo homogeneizador de la industria cultural que tiende a eliminar las fronteras entre cosas como la alta y baja cultura, cultura Popular y cultura de masas, efecto (falsamente) democratizador. Con la instalación del nuevo orden económico da por resultado un alto grado de segmentación y dualización del sector social. A lo largo de la década del '90 han confluido gran cantidad de cambios de las diferentes esferas de la sociedad tanto en el plano económico como en el tecnológico, en el laboral y también en el sector de la cultura, y por lo tanto, en el interior del campo artístico.

Campo Artístico

Teniendo en cuenta a Bourdieu es bueno analizar esta feria surgida dentro de este contexto particular de los '90, desde las reglas que impone el campo de poder dentro del cual está inmerso este campo artístico. Se plantea que los actores participantes y la forma en que cada uno de estos actores interviene, promueve un escenario de luchas de poder y de tensiones. Relacionado a las necesidades de beneficio económico en el cual están inevitablemente inmersos.

El hábitus individual y el hábitus de clase que tiene el artista es lo que permite que la obra entre en relación con su contexto social y las instituciones, al entrar en este juego de globalización se pierde estos conceptos de hábitus en la creación de la obra para devenir en un mero producto de comercialización, para que pueda ser comprendido sin mayor dificultad por alguien que no tiene conocimiento de los bienes culturales de la región. Como bien menciona George Yúdice la cultura como recurso económico, que permite elaborar a través de ella, la división de trabajo a nivel global, donde festivales y ferias componen redes internacionales que permiten una engañosa "diversidad

cultural" y a la vez dar a las ciudades realizadoras una marca "latina internacional".

Público Participante

En la última edición realizada en mayo de 2008 contó con un apoyo publicitario más importante que anteriores oportunidades, sobre todo en vía pública y en los suplementos de diarios nacionales que se dedicaron especialmente a ArteBA, alcanzó la cifra de visitantes de ciento veinte mil visitantes (igual a la de 1999). Como ellos han mencionado en las charlas y debates, ante la falta opciones por parte del Estado, debido al cierre temporario del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), el bajo presupuesto de los mismos para poder adquirir obras, ellos por medio de esta feria dan esta posibilidad a la sociedad, el acercamiento al arte contemporáneo. Pero este público está más cercano al "paseante" (entendido como visitante sin conocimientos) que al público especializado, que a la vez debe ingresar pagando una entrada que no es económica, con un programa VIP especial para coleccionista.

Desde el contexto del público la Dr. Elena Oliveras ha desarrollado una interesante visión de "el nuevo espectador en el siglo XXI"[4], tomando el caso específico del público que asiste a las ferias de arte. Allí, se lo define como a un público cercano a las aglomeraciones de shoppings, seducido más por un interés de mercado y donde se convierte en "coleccionista de catálogos", interpretado esto como una forma de adueñarse de parte de la obra y del artista.

El público de las ferias al igual que el público de shoppings, está más que nada interesado en la distensión, evadirse de la rutina y por ende, pasa gran parte del tiempo comiendo y bebiendo, por lo tanto se vuelven necesarias las zonas de descanso que se fusionan como propuestas de diseño, a veces, tanto más llamativas que las obras mismas, y que en muchas ocasiones las obras expuestas son obras "gastronómicas", esto quiere decir de fácil acceso al placer estético.

Esto estaría relacionado con lo mencionado anteriormente sobre este concepto de masas, que tiende a la homogeneización. En este sentido el horizonte de expectativa

4 Elena Oliveras, "El nuevo espectador". En: Elena Oliveras (ed.) *Cuestiones de arte contemporáneo,* Editorial Emecé Arte, Buenos Aires, 2008, pp. 123-150.

del público que menciona Jauss, no es modificado, no hay hermenéutica a realizar, la obra no genera ninguna distancia estética entre este horizonte y la capacidad de cambio. No hay reacción del espectador ni de la crítica, ya que la obra no está respondiendo o cuestionando las normas estéticas y sociales de la época.

En esta idea se relaciona con el trabajo de Ana Wortman, "Procesos imaginarios de la globalización cultural en la Argentina: Entre el consumo y la exclusión social"[5], los diferentes períodos económicos a los que estuvo sometida la Argentina, y cómo se vieron transformadas las instituciones, se analiza cómo festivales y ferias permiten el desarrollo de un turismo local y ubican ciudades, en este caso de a Buenos Aires, como "marca" de cultura permitiendo una presencia masiva de público/turista. Con lo cual, los bienes culturales de la región se promueven como "*souvenirs*".

Conclusión

Se debería analizar tanto la función de las actividades culturales que se adjudican las empresas ante la ausencia de políticas fuertes por parte del Estado, como en el desarrollo promocional y educacional del patrimonio cultural y simbólico del campo artístico.

De la misma manera habría que revisar y analizar la función de la feria en tanto generadora de su propio mercado de consumidores a través de la manipulación del arte donde el arte es visto por estas empresas sólo como un medio de obtención de ganancias.

Por otro lado, se debería reflexionar sobre el público que acude ferias y su mirada al campo del arte. La distorsión que se produce del concepto: público como proveniente del Estado, de la significación de lo masivo. Ante esta mirada de un público sin un acercamiento cotidiano al arte, sin un conocimiento de la divulgación artística/simbólica de su propia región, se debería analizar el espacio de la feria que no devenga en mercado/shopping de obras/mercancías enganchadas a la imagen del patrocinante/empresa.

En todo caso lo que se debería necesitar es un Estado mediador del patrimonio y de la educación, en una necesidad de fortalecer la dinámica cultural de la sociedad y para

5 Wortman, Ana, "Procesos imaginarios de la globalización cultural en la Argentina: Entre el consumo y la exclusión social". En: Lacarrieu, Mónica *et al. La (indi)gestión cultural*, Editorial La Crujía, Buenos Aires, 2008, pp 217-236.

la comunidad, revirtiendo la situación de crisis cultural pública de exclusión.

Bibliografía

AA.VV, *arteBA'08* Catálogo de la 17 Feria de Arte Contemporáneo, Editorial Fundación Arte BA, Buenos Aires, 2008.

arteBA'07 Catálogo de la 16 Feria de Arte Contemporáneo, Editorial Fundación Arte BA, Buenos Aires, 2007.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 1994.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador". En AAVV., *Problemas del estructuralismo.* Siglo XXI editores, México, 1967, pp 135-182.

Jameson, Frederic, *El giro cultural*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1999.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Editorial Taurus, Madrid, 1986.

Nota Editorial, *"De la vidriera al mercado"*, adnCULTURA, La Nación, Buenos Aires, 24 de mayo (2008).

Oliveras, Elena, "El nuevo espectador". En: Elena Oliveras (ed.) *Cuestiones de arte contemporáneo,* Editorial Emecé Arte, Buenos Aires, 2008, pp. 123-150.

Wortman, Ana, "Procesos imaginarios de la globalización cultural en la Argentina: Entre el consumo y la exclusión social". En: Lacarrieu, Mónica *et al. La (indi)gestión cultural*, Editorial La Crujía, Buenos Aires, 2008, pp 217-236.

Yudice, George, "La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural". En: Lacarrieu, Mónica *et al. La (indi)gestión cultural*, Editorial La Crujía, Buenos Aires, 2008, pp 31-61.

Referencias Cibergráficas

"Un vistazo a la Feria de Arte de Buenos Aires" [en línea]. www.cambio.com.co/culturacambio/779/Articulo-web-nota_interior_cambio-4234384.html (consulta: 30/06/2008)

Consumo de arte

su función diferenciadora en la sociedad contemporánea

Nicolás Ortiz[1]
Cristian Loyola[2]

Introducción

Los objetivos presentados en el siguiente artículo son tres. Primero, de carácter sociológico, referido a discutir la categoría conceptual de "Consumo Cultural", segundo, explicar las causas y consecuencias del sistemático aumento en el acceso a los bienes de carácter artístico. En último lugar, a la luz de los resultados del primer y segundo punto, iniciar una discusión sobre la función del arte en la sociedad contemporánea.

El Consumo Cultural, definido por el INE como "el acceso a bienes y servicios, tales como libros, discos y fonogramas, funciones de cine, conciertos, representaciones teatrales y de danza, diarios, revistas, televisión (…)"[3] presenta, en nuestra visión, una construcción conceptual errada. En estricto rigor – recurriendo a la reflexión de la Antropología – el término cultura hace referencia a todos aquellos elementos producidos por el hombre en el contexto de la vida en sociedad; o como lo plantearía Taylor, es "aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre" [4]. Si bien es cierto se reconocen los matices o distintos énfasis que las construcciones teóricas realizan al respecto – desde los evolucionistas decimonónicos hasta los sistémicos actuales – existe consenso en que el término hace referencia

1 Estudiante Interpretación Superior Flauta Traversa y Gestión cultural y producción de eventos

2 Licenciado en Antropología, mención Antropología Social.

3 INE y Consejo de la Cultura y las Artes. 2007.

4 Taylor, Edward, *Primitive Culture*, London, John Murray, 1913. p. 1.

a aquella realidad creada concientemente: es un producto no parte de nuestra herencia biológica.

Así, entonces, no es pertinente reducir el Consumo Cultural a las dos categorías centrales que el instrumento del INE mide, esto es, el consumo de arte y el consumo de medios de comunicación. El presente trabajo intentará dar una visión sobre la función de la primera. Una tesis es la que se plantea para el análisis del consumo de arte. Esta es, que el arte, en la sociedad contemporánea del capitalismo tardío, cumple una doble función: primero, integrar socialmente a través de las prácticas del consumo y, segundo, precisamente a través de este mecanismo, hacer una diferencia. Esto se demostrará a lo largo de la presentación.

Para consensuar un concepto de arte, en términos de su funcionalidad, nos parece pertinente recurrir al legado de la Ilustración como proceso histórico, social y filosófico. Sus ideales plantean al hombre como la figura central, responsable y conciente de las transformaciones del orden social. Es el imperio de la Razón, única forma de acercarnos a la Verdad y, paralelamente, con ella hacemos posible el progreso civilizatorio: se abandona la barbarie para llegar a un estado "superior" de pensamiento. Es la ideología de la Revolución Francesa, de las guerras por la independencia de las colonias fuera de Europa, de las Revoluciones Industriales.

En este contexto el arte – así como la ciencia, la política y la economía – no es otra cosa que la puesta en escena del ideal Ilustrado: el espectador no sólo se constituye como tal en función de un placer estético, sino más adecuado resulta señalar que su "consumo de arte" es hecho en honor a la Razón, a la Verdad y al Progreso. El interés por el arte trasciende las formas fácticas de un, por ejemplo, montaje teatral; la constante búsqueda de la reflexión es la motivación central para, en el contexto del pensamiento Ilustrado, la creación, difusión y consumo de arte.

La discusión que se plasmará, consecuentemente con el tercer objetivo, en demostrar desde la Teoría Social, cómo ha ocurrido el tránsito desde la forma Ilustrada hacia la del capitalismo tardío.

El consumo de arte en las estadísticas

A partir de la década del noventa, quizás como consecuencia del término de la dictadura, se hace evidente en Chile la consolidación de un consumo masivo de arte. Las cifras de espectáculos, recitales, montajes de obras, salas de cines – entre otros indicadores – se han ido incrementando sostenidamente. Esta situación de "crecimiento" en el abanico de posibilidades para acceder al arte se hace aún más evidente a partir de la segunda mitad de la década recién pasada y el cine es un excelente ejemplo: si hacia 1997 el total nacional contaba con 141 salas de cine[5], ya en 2002 el número se eleva a 247[6]. Es decir, sólo por este concepto, el crecimiento es de aproximadamente un 75% en sólo 5 años. A su vez, si en 1997 hubo 53.607 funciones[7], en 2002 se pasa a 359.588[8]. Finalmente, para esos mismos años, la cantidad de espectadores pasó de 2.947.269[9] a 13.991.351.

Para el caso de los "espectáculos no deportivos"[10], en la clasificación del INE, este crecimiento también se expresa al alza sostenidamente. De las 2.561 funciones y 1.506.367 espectadores que se contabilizaron en 1997[11], ya al año 2002 se pasa a 14.797 funciones y 4.606.553 espectadores[12].

Tomando como referencia la última fuente disponible que recopila información en la materia, la Encuesta de Consumo Cultural presenta, quizás, los datos más interesantes para un análisis sociológico. Las estadísticas se resumen en el siguiente cuadro:

5 INE. 1997

6 INE. 2002

7 INE. 1997

8 INE. 2002

9 INE. 1997

10 Acá se consideran las categorías de teatro, conciertos, recitales, coral, folklore, ballet, ópera, circo, mimos y títeres, festival de la canción, competencia de bailes, show, otros.

11 INE. 1997

12 INE. 2002

	Cine	Conciertos/ recitales	Exposiciones de arte	Teatro	Espectáculos de danza
Promedio nacional	34,7%	27,5%	23,6%	20,1%	14,7%

Desagregando esta información en estratos socioeconómicos las cifras son del siguiente modo:

	Cine	Conciertos/ recitales	Exposiciones de arte	Teatro	Espectáculos de danza
NSE Bajo	9,5%	11,9%	5,5%	6,9%	6,4%
NSE Medio	36,4%	28,1%	24,6%	19,3%	15,8%
NSE Alto	70,5%	51,1%	49,8%	45,6%	23,9%

Esta desagregación por nivel socioeconómico es gravitante para nuestra discusión. En primer término, el acceso al arte – al menos en lo que respecta a la muestra presentada – está fuertemente condicionado por las posibilidades económicas del espectador. La clase media se calza casi perfectamente con el promedio nacional; sin embargo, es en la clase baja y en la clase alta donde la diferencia se marca notoriamente.

Pero la situación del acceso, por concepto de pago, es un análisis todavía débil y fácil. Lo que interesa plantear es una explicación a las causas *culturales* o *sociales* que nos permitan un entendimiento sobre el comportamiento del individuo en tanto consumidor de arte, para lo cual recurrimos a la teoría sociológica de Bourdieu.

Consumidores de arte: un acercamiento fenomenológico.

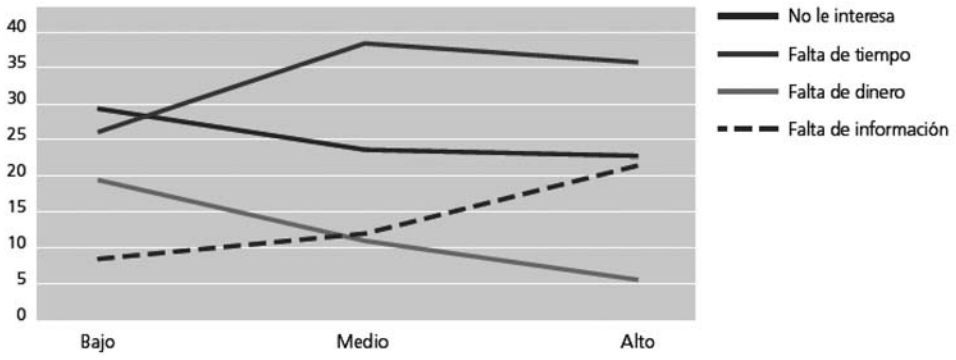
Bourdieu nos entrega definiciones pertinentes para el análisis que se propone. El concepto de clase, será para el autor, el modo objetivo en que las distintas formas de capitales se configuran en la estructura social; esta configuración se expresa en las prácticas de la vida cotidiana, en modos de ser: vale decir, en un habitus. Por este se entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos reciben e interiorizan imágenes del mundo y actúan en él, esquemas que presentan una dualidad. Primero,

están socialmente estructurados: han sido construidos a lo largo de la historia de cada individuo y supone que han interiorizado la estructura social, el campo de la praxis de las relaciones sociales. Segundo, son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del individuo.

En esta conceptualización es posible analizar el consumo de arte como un habitus. Siguiendo a Bourdieu, existen ciertas relaciones objetivas que permiten señalar qué comportamientos, en este campo de análisis, pertenecen a tal o cual clase. Como se mencionó anteriormente, es efectivo que las tasas de participación en el consumo de arte están influidas por factores económicos o de capital económico – que se traducen en el pago o no pago – mas ese argumento no termina de explicar cuál es la función que esta cumpliendo el arte en la sociedad contemporánea. Resulta evidente que también entran en disputa los capitales sociales, culturales y simbólicos asociados a cada clase a la hora de transformarse en consumidores de arte.

La praxis del consumo de arte, entonces, puede entenderse como la materialización de la posición de un individuo en la estructura social. Sin desmerecer la relevancia del capital económico, son los capitales sociales y culturales los que generan una *disposición* a participar en esta dinámica de circulación. Acá resulta relevante, por ejemplo, para el individuo el tipo de formación educacional, las redes sociales en las que participa y la valoración simbólica que la actividad artística acarrea. Podemos citar como ejemplo, para graficar esto, la justificación de la no asistencia al teatro que se presenta en la Encuesta de Consumo Cultural:

Gráfico N°21: Razones de no asistencia al teatro por NSE (porcentaje primera mención)



Con el gráfico se demuestra lo que ya mencionamos. Se aprecia que el factor económico es inversamente proporcional al estrato: es más preponderante en la clase baja que en la clase alta. El factor "interés" es paradigmático.

En el marco teórico de Bourdieu la *clase* está constantemente expresándose con el *habitus*; es una estructura estructurada en tanto disposiciones a las que a priori un individuo adscribe sólo por el hecho de "heredar" en el núcleo familiar y social ciertas prácticas – fruto de una historicidad – y es una estructura estructurante en tanto el individuo, consciente del valor simbólico del habitus, es capaz de introducir modificaciones a su conducta. Estas posibilidades de cambio, por cierto, también estarán delimitadas o restringidas a la estructura estructurada.

Si ponemos en tensión la función del arte que se esbozó en un inicio, haciendo referencia al proyecto histórico de la Ilustración, y esta *fenomenología del consumo de arte*, apoyado en la conceptualización de Bourdieu, es posible percibir una transición que se plasma en la época contemporánea. ¿Es factible, aún, sostener que el arte consiste en una práctica de acercamiento a la Razón, a la Verdad y, por tanto, a la reflexión y crítica? Siguiendo el modelo propuesto, en donde los consumidores reafirman su posición y su estatus – su clase – a través de un patrón de comportamiento – su habitus – nos encontramos con un cambio paradigmático en la forma de comprensión social del arte: ha dejado de ofrecernos una posibilidad de auto-observación y se inscribe ahora como una mercancía, un bien simbólico y mercantilmente valorizado para demostrar quiénes somos y qué posición ocupamos.

Función del arte en la sociedad contemporánea. Una aproximación desde la Teoría Crítica.

La Ilustración, en su proyecto de sociedad, situó los ideales de progreso, educación e igualdad como ejes históricos, pero, en el contexto de la consolidación del capitalismo industrial, termina justificando el sufrimiento humano: progreso se confunde con la técnica, la educación en mera

formación de mano de obra y la igualdad se identifica con uniformidad para hacer posible el consumo. La razón histórica ilustrada, al convertirse en una razón instrumental, da paso a su propia negación mediante la conversión en una razón *planificadora*.

Horkheimer y Adorno[13] afirman que en la construcción *tipológica* de las civilizaciones, ellas serán idénticas en tanto estén inmersas en determinado sistema económico. Es interesante hacer notar de ahí la tremenda injerencia marxista en los postulados: la Sociedad de Masas y la construcción conceptual en torno a ella está dada en el entendido fundamental que es el pilar económico el que modela las estructuras psicológicas y culturales en una sociedad. De este modo, se caracteriza la Industria Cultural – base en la que se sostiene la Sociedad de Masas – en la orientación técnica en donde esta última consiste en la "igualación en serie, clichés". Esencialmente, la técnica no puede ser definida de ese modo y al hablar de "igualación en serie" más bien se está haciendo referencia a la función – a la instrumentalización – que el sistema económico *orienta* para el cumplimiento de su finalidad.

Ahora bien, dónde yace el control de esta Industria Cultural. Al cuestionamiento, los autores señalan que la tendencia social objetiva se encarna en las intenciones subjetivas de los dirigentes supremos: el devenir económico no se explica sino por las disposiciones de cierta elite que dirige el curso de la Industria y, con ello, a la sociedad. En este punto se plantea el ejemplo del consumo en relación al mercado cinematográfico: los magnates del cine, antes de la realización de sus cintas, han realizado la distinción entre espectadores A y B, para posteriormente concretar en guiones para gente A y B. Esta diferenciación es totalmente arbitraria y reduccionista, pues a la sociedad en su conjunto – planetariamente abarcada – se le encasilla en dos grupos cerrados para los que se dirigirá el consumo de tramas. La distinción no es natural, al revés, más bien artificial.

En este modo de operar de la Industria Cultural es posible advertir la subversión de la experiencia kantiana: con Kant, en el alma del sujeto actuaba un *mecanismo secreto* que preparaba los datos inmediatos, las *categorías*, para que se adaptasen al sistema de la *pura razón*. En el contexto de la Sociedad de Masas este esquema trascendental es invertido, de modo que se vuelve *irracional*. El consumidor,

13 Horkheimer, Max. Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos,* Madrid, Trotta, 2006.

dirán Horkheimer y Adorno, no tiene nada que categorizar, todo ha sido anticipado por el sistema: todo está predicho por la tipología de espectador A o espectador B, siguiendo con el ejemplo del cine. El detalle ha sido suprimido. El todo y sus partes son considerados por igual: es el reinado de la metonimia.

La consecuencia solapada de la Industria consiste en la creación de un lenguaje propio. A través de una sintaxis y léxicos se gesta un nuevo estilo, un sistema de no-cultura: se trata de la *barbarie estilizada*. El punto que identificamos como central en la *Dialéctica del Iluminismo* comienza a esclarecerse: la conciliación de lo universal y lo particular, regla e instancia específica del objeto, carece de valor porque no determina ya ninguna tensión entre los dos polos, los extremos que se tocan pueden ser traspasados de una turbia identidad, lo universal puede sustituir a lo universal y viceversa.

De esto se deriva que la Industria Cultural tiene por pretensión absolutizar la imitación. El consumidor siempre es reducido a comprador A o B y con ello se le inserta en un mercado libre de lo siempre igual: condicionado a la selección de mercancías de estilo A o B para, con ello, *ser* una persona A o B. Así, entonces, el consumo de arte – de cierto tipo de arte – deviene en la caracterización de la individualidad.

Siguiendo la tradición de la Teoría Crítica y complementando la visión de "Dialéctica de la Ilustración", Ewen[14] caracteriza la sociedad contemporánea como dominada por la industria del consumo asociada a la comercialización de imágenes y estilos, y es descrita fundamentalmente a partir de dos atributos: por una parte, la sociedad moderna hace surgir una estructura altamente democrática que posibilita a los individuos cumplir el deseo de convertirse en algo mediatizado por el mercado; por otro lado, la intromisión del estilo en el razonamiento económico nos traslada a una sociedad en donde el significado es velado sistemáticamente para, esta vez, producir un sentimiento de insatisfacción.

Se describe el desarrollo del consumo y el estilo asociado a un doble mecanismo que encierra a los individuos en un eterno retorno hacia el origen, puesto que inicialmente la acción en el mercado es presentada como un modo de integración: la proyección del sujeto está dominada por la decisión de comprar algo determinado, es decir, es un

14 Ewen, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo,* México, Grijalbo, 1991.

sujeto A si adquiere mercancías de tipo A, es un sujeto B si consume mercancías de tipo B. Pero la distancia conceptual entre Ewen respecto a Horkheimer y Adorno radica en el "carácter democrático" de las nuevas formas de consumo, ya que la sociedad contemporánea dota a los sujetos de las condiciones materiales (como por ejemplo, la aparición de las formas crediticias) para satisfacer la necesidad de ser, de modo que la participación en el estilo y en el mercado nos describe una nueva forma de organización social en donde continuamente es menester buscar la diferencia. Del momento en que la sociedad en su conjunto puede optar a seguir un estilo determinado, la lucha por la existencia se transforma en una eterna lucha por la búsqueda de distinciones que permitan a los individuos, a pesar de las condiciones democráticas del consumo, asir formas que permitan hacer evidentes las categorías sociales.

Complementariamente, tomando como punto de partida la obsolescencia de la moda, Lipovetsky[15] continúa una línea de argumentación similar a Ewen y se pregunta por las nuevas relaciones sociales construidas en el mercado de la estética. El autor señalará que la sociedad contemporánea se caracteriza por una reformulación hacia la seducción, lo efímero y la diferenciación marginal; más que definirla a partir de la elevación del nivel de vida, diversificación de servicios, cambio en el régimen político, el autor resalta que una definición estructural de la sociedad necesariamente debe resaltar la "generalización del proceso de la moda". En este contexto, la sociedad se ha orientado en la expansión de las necesidades al mismo tiempo que reconfigura la producción y el consumo dirigiéndolos hacia la continua adquisición de nuevas formas que son posibles de comprar y vender. El arte, por tanto, está continuamente *redefiniéndose* con la finalidad de insertar su producción en la circulación de las mercancías.

Ewen y Lipovetsky tienen implícita en su descripción la noción de la sociedad contemporánea como *productora de necesidades*. Un autor que refleja bien esta característica es Debord[16] al estudiarla en su dimensión *espectacular*. Las imágenes se han consagrado en la actualidad como el componente central de la vida cotidiana – en el habitus – de modo que es posible caricaturizar a la sociedad como un gran teatro en donde cada individuo desempeña un papel que no es equivalente a su individualidad: el actor

15 Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas,* Barcelona, Anagrama, 2003.

16 Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo,* Valencia, Pretextos, 2005.

no es la persona misma. Son las apariencias, o el poder simbólico de estas, las que mueven las relaciones sociales y es la producción de estas imágenes e ilusiones lo que se cristaliza como una de las más importantes revoluciones económicas: las sociedades modernas han sido capaces de producir un nivel tan elevado de productos y servicios que se ha superado el umbral de la supervivencia y, en ese sentido, el desarrollo económico ahora se presenta como una subsistencia aumentada. Las necesidades básicas ya han sido cubiertas, pero el mercado para crecer debe crear una seudo necesidad que sea el basamento de la economía superdesarrollada. El consumo de las imágenes y del espectáculo es la consolidación de nuevos vínculos sociales que tienen el imperativo de no agotar las necesidades, toda vez que exista un mercado asociado a estos nuevos requerimientos que pongan en escena al individuo y sus deseos. El arte y su consumo cumplen a la perfección este rol.

Bibliografía

Debord, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Valencia. Pre-Textos, 2005. Primera edición de 1967.

Ewen, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo*. México, D.F. Grijalbo, 1991.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid. Editorial Trotta, 2006. Primera edición de 1969.

INE. *Anuario de Cultura y Medios de Comunicación 1997*. Disponible en: http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/encuestas_consumo_cultural/pdf/cultura1997.pdf (último acceso, 4 de septiembre de 2008).

INE. *Anuario de Cultura y Medios de Comunicación 2002*. Disponible en: http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/encuestas_consumo_cultural/pdf/cultura2002.pdf (último acceso, 4 de septiembre de 2008).

INE y Consejo de la Cultura y las Artes. *Encuesta de Consumo Cultural 2004 – 2005*. 2007. Disponible en: http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text353.pdf (último acceso, 5 de Octubre de 2008).

Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona. Anagrama, 2004.

Taylor, Edward. *Primitive Culture*. London. John Murray, 1913.

Consumo social del arte en Chile: apuntes sobre una ficción

Cristóbal Vallejos Fabres

Preguntar por el consumo social del arte en Chile, es operar desde la Ilusio estructural del espacio del arte, y me resisto a utilizar el concepto de campo –que emerge desde la analítica sociológica de Pierre Bourdieu-, debido a la problemática aplicabilidad del concepto, al interior de la escena nacional; reproduciendo la creencia en el valor social del arte, en la relevancia social de las producciones de arte, nos dejamos llevar por el "juego serio" que éste es. Lo paradójico es que, el consumo social del arte en Chile, no sobrepasa, y no tiene como hacerlo, el pequeño espacio dominado por la Ilusio, antes mencionada: para quienes se mantienen con "tranquilidad de alma" frente a las obras de arte, los capturados por la ataraxia que enunciaban los estoicos, el arte no interesa, porque no tiene como hacerlo: careciendo de los principios "básicos" de visión y de división, no teniendo la posibilidad de diferenciar lo que se ve, encontrándolo todo igual, es decir, todo carente de importancia, el sujeto, no imbuido en la Ilusio aquí aludida, difícilmente consumirá (de modo social que, creo la única forma de consumir el arte) los productos de la práctica de arte.

¿A quién hablar sobre consumo social del arte en Chile? La emergencia de una interrogante como esta, se aloja en el espacio en donde la respuesta, ya ha acontecido: antecediendo lo que prometía ser el producto de la interrogante, la respuesta parece poseer una potencia turbadora, de efecto difuminante, capaz de encubrir el conocimiento que siendo reconocido, anularía la existencia misma de la pregunta.

Para quienes "nada tienen que ver con y en el arte", los más, frente a los menos, capaces de reflexionar sobre el

alcance de una fuerza de la que se saben parte, el arte es sinónimo de lo ajeno, de lo desconocido, o de lo conocido en tanto que espectral presencia, vaciada de sentido, dominada por el sentimiento demandante de reverencia y contemplación, el culto a lo culto, que viene a ser exactamente lo mismo. Este conocimiento, vale decir, la conciencia de la privación decrece en la medida en que dicha privación aumenta; del otro lado, en cambio, del lado del los interesados en el arte, la "necesidad cultivada" aumenta en la medida en que se sacia.

Si consideramos los espacios de *consumo simbólico*, como conformadores de instrumentos de comunicación y conocimiento, podremos observar que las determinaciones referentes a lo que se debe consumir simbólicamente y cómo se debe significar ese consumo, responden a presiones emanadas del campo del poder. Teniendo en cuenta que el *orden simbólico*, al interior del *macrocampo* que viene a ser *lo social*, está dictado por la clase dominante (*simbólicamente dominante*), es posible entender, *lo artístico*, *lo cultural*, como el producto negado, de una elaboración negada, proveniente de una "acción" inconsciente, de interiorización de modos de producción y recepción establecidos históricamente como legítimos, pero presentados como estructuras de pensamiento a-históricas, por tanto naturales y residentes en particularidades "especialmente" dotadas para aquello[1].

La inobservancia de lo anterior, imposibilita el establecimiento de las condiciones para apuntar que, los sistemas simbólicos contribuyen, decisivamente, al establecimiento de las condiciones de mantención y reproducción del orden social:

> (…) en cuanto instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y de conocimiento, los sistemas simbólicos cumplen su función política de instrumentos de imposición o legitimación de dominación, que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que se fundan, y, contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la domesticación de los dominados.[2]

Los *actos simbólicos*, a pesar de situarse en dicho plano, son rastreables en la facticidad de la cotidianeidad. *Lo simbólico*, penetra en las prácticas socialmente instituidas,

1 Nos referimos a las figuras siempre sospechosas de, por ejemplo, eso que se da en llamar la clase innata, o la "sensibilidad diferente" (al común) respecto a las manifestaciones del "mundo del arte".

2 Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, UBA/Eudeba, Buenos Aires, 2000, p. 69.

acrecentando, por ejemplo en el caso de la práctica de arte, la distancia, in-cuestionada pero no incuestionable, hacia la real observancia respecto de la asimilación mágica y generalizada, cuando no universalizada, de la Ilusio dominante del arte.

Es bien sabido que en la actualidad, la recepción de arte se ha visto masificada, principalmente, por los medios de comunicación. Otra cosa es preguntarse acerca de las reales consecuencias que esto ha tenido, en relación a la masificación de incentivos y posibilidades relacionadas con la producción de arte. Sepultada está ya la intención de la industria de la cultura, de ocupar el sitial perteneciente al arte, al arte culto y elevado. Desde hace ya un tiempo, son precisamente, esos medios de comunicación, los que difunden el arte culto, de modo masivo:

> Definitivamente: la experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los mass media. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar <<verdadero>> al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.[3]

Quisiera desplazar ahora, parte de lo enunciado, a un terreno por todos conocidos: fundiéndose el arte con la publicidad en la abundante reproducción hipertecnificada de la imagen, encontramos sendos ejemplos de, lo que podría considerarse constitutivo de lo que podría ser, algo así como consumo social del arte. No perdiendo de vista el discurso que se legitima en lo porvenir, me gustaría detenerme en lo que a mi entender cumple con la idea de consumo social del arte. Me referiré al spot publicitario aparecido en televisión, protagonizado por Mario Toral.

Adquirir un objeto vulgar -copa-, el cual pretende dejar tras suyo la condición de producto serial, que lo llena y lo colma, mediante la inclusión, en el objeto, del diseño "artístico" proveniente del "maestro", parece ser, a simple vista, lo contenido en el video. La copa es adornada por los trazos de arte, emanados desde el artista, luego, el vacío producto intenta aproximarse a un espacio, en donde la serialidad, es pretendidamente negada, en un juego ficcionante, de olvido de la escena primaria y constitutiva del objeto: encubriendo el origen (burdamente serial), el artista proporciona su "toque mágico" al objeto que, abandonando

3 Brea, José Luis, *Las auras frías*, editorial anagrama, Barcelona, 1991, p. 33.

su naturaleza primaria, intenta alcanzar la gravedad de un objeto al que se le adhiere una "pizca" de arte. Encubriendo la vulgaridad de lo ofrecido, por la emergencia del blindaje artístico, lo banal aspira a trascenderse en tanto objeto (distinto y distante de los demás objetos), pretendidamente arrancado de las garras del utensilio, domiciliándolo en las proximidades de un estatuto difuso: estetización difusa de un objeto cualquiera, soportando la marca distintiva del arte. Arte, idea de arte, que es aportada, precisamente por el video que, ensalzando al arte excelso, reafirma la contradicción que la constituye.

Mención aparte merece la performance del artista: Es cerca de medio minuto en donde asistimos, a una verdadera fiesta mágica: ebulliciones de colores van a posarse sobre, las hasta ese momento, inexistentes copas, llenándolas de presencia, haciéndolas aparecer. El "genio" comienza a dar rienda suelta a su desbordante creatividad: luchando con la fuerza que lo posee y lo hace distinto al resto, logra plasmar eso que es fruto de su interioridad, el producto de una "sensibilidad distinta" a las sensibilidades vulgares, las que sólo pueden aspirar a consumir, materialmente y quizás de modo simbólico –transformado in-mediatamente en valor de cambio—, aquellos productos seriales, con ambiciones de trascendencia. Los consumidores del producto entonces, lograrían hacerse de ese derroche de magia, expulsado por el cuerpo del artista: fluido poco común y de extraña existencia, valorado como capacidad exclusiva y excluyente de unos pocos, lo artístico, lo cultural, se valora como absoluto, al interior de una sociedad esclavizada al absoluto de la moneda; fetiche entre los fetiches, al arte parece alcanzarle, o sobrarle (según de donde se enuncia lo que se enuncia) hasta para constituirse como decoración de los objetos que sí sirven; los objetos de cristalería producidos serialmente, in-existiendo como tales, por su evidente condición de útil, son revestidos, recubiertos con la in-utilidad del arte, al parecer, con el mero afán de "hacerse notar"; paradójica situación a la que nos enfrentamos entonces: el arte (o el diseño de Toral –que resultan absolutamente imbricadas , al menos en el espacio comercial presentado-) se diluye en la consonancia práctica con el soporte que lo hace visible; destinado a ser des-apercibido, el diseño de Toral dispuesto en la copa, aparecerá sólo en tanto la copa aparezca también, es decir cuando ésta no cumpla el único objetivo para la que

fue creada. Y no es que pretenda parafrasear a Heidegger ni mucho menos, la cuestión se remite a que, la acción de arte, entendida como práctica de recauchaje cultural, intenta dar cuenta de la operatividad de la Ilusio, al interior de las estructuras de pensamiento que, instalando la idea de genio creador, al interior de la secuencia señalada, pretenden, falsamente, acercar el arte a la gente: manteniendo la tradicional distancia, entre el arte y todo espacio distinto a éste, lo acercado es el espectro anquilosado de un arte que, negando su condición de práctica social, excluyente y exclusiva, se presenta como masificación de un espejismo.

Entendidas así las cosas, es decir, poniendo oídos al silencio que no desaparece, tras el bullicio apologético de la mentada cercanía del arte hacia la "gente", la copa, animada por el diseño artístico, nos instala, anámnesicamente, frente a la figura del padre, entendida ésta no como el señalamiento explícito a tal o cual padre totémico del arte en Chile, sino como, la referencia, siempre difusa, al arte como espacio de autoridad, de reconocimiento reverencial, de la necesidad de rendir culto a lo culto. A la buena intencionalidad cultural, parece subyacerle un elemento propio de descuido:

Recordando a Benjamin:

> La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. *De retrograda, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin*[4]

La conciencia de desposesión de los código descifradores necesarios para decodificar la cifra que es el arte, no es propia ni acabada, en quiénes "sufren" de esa desposesión; de tal modo, la masa no puede situarse como retrograda frente a un Picasso, en tanto que, la obra de arte, no se articula como cifra a descifrar, no comparece como situación problemática a resolver; más cercana a la inexistencia, la obra de arte de cara a la "masa", no suscita mayor interés, lo que la mantiene a una distancia insalvable, respecto de las urgencias receptivas, de dicho encasillamiento social.

La promesa de acercar el arte a la "masa", produce, efectivamente, sino un potenciamiento de la distancia, sí la mantención de la misma, al interior del espacio al cual pretende interpolar: la pretendida masificación del coeficiente

4 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2004, p. 44. El destacado es mío.

receptivo, en torno a estos verdaderos objetos coleccionables de arte, resulta masificación de la distancia en torno a lo preconizadamente acercado. Habiendo reconocido lo anterior como funcionamiento de un discurso, parece prudente, realizar algunas consideraciones, a la estructura discursiva misma:

> (…) en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo de cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja (Foucault, 1992: 139-140).

Actuando como señal de advertencia, lo anterior pretende recordar el coeficiente político alojado en la estructura misma de los elementos constituyentes de lo social, de lo cultural, considerando ambos espacios como complejas estructuras de discurso, trabajadas como discurso, materializándose en el propio trabajo del discurso: despliegue incesante, lo cultural, al igual que el arte, es la habladuría sobre aquello que no es más, ni menos que hablar de arte o de cultura.

El arte se mantiene a distancia, en la proximidad adquisitiva alojada en la transacción económica. La posibilidad de acceder a los objetos de arte, por dicha vía, es al tiempo, la imposibilidad de cumplimentar el "anhelo" último del proyecto de arte, difundido en el comercial: más cercano a la conocida estetización de la mercancía, tras el video, asistimos a un advenimiento ya acontecido, del arte y la publicidad, de la publicidad como incitadora del consumo de un arte excelso.

Finalmente, el artista y su performance, la "magia" y su incontrolable "poder creador", el fluido artístico emanando del "pequeño dios", captura la atención de los consumidores, dejando en el olvido la promesa, siempre inconclusa, de acercar el arte a la gente. La voluntariedad artística, en palabras de José Luis Brea:

> (…) acaba por arrojarlo todo al primer plano, al implacable y voraz imperio de la transparencia comunicativa, en su

> obsceno exceso de voluntad de mostración, de puesta de todo en un puro orden de visibilidad.[5]

Todo lo anterior creo, evidencia la posibilidad de encontrar, sin buscar mucho, ejemplos claros de lo que podría ser el consumo social del arte: ¿y si el arte estuviera condenado a manifestarse de ese modo para ser consumido por la sociedad? ¿o es acaso lo contario mismo: que el arte para salvarse de ese abyecto horizonte, debiera permanecer en los insondables terrenos de lo no-mercantil, es decir, habría acaso que volver a poner oídos a esas voces que reclamaban al arte como bastión de resistencia, como forma de producción que escapaba a los designios del capital? ¿existe hoy la posibilidad de una producción social que escape a la globalización tardocapitalista? ¿ puede cobijarse hoy en día, la idea de un arte alterno a las redes de consumo globales? ¿habrá que conformarse con reproducir, la creencia en el valor de la obra de arte, la creencia en el arte como valor, la creencia en el artista como productor de ese valor, la ilusión del crítico como valuador autorizado de ese valor absoluto que, al parecer aún hoy, es el arte?

La inexistencia de una sociología del arte en Chile es una cuestión fundamental: la constitución de un mapa suficientemente acabado, para rastrear las relaciones entre los agentes e instituciones que producen y reproducen, la creencia fundamental y constitutiva del arte, esboza sólo algunos destellos dispersos, insuficientes a la hora de llenar un vacío disciplinar histórico.

Repito ¿Cómo poder hablar de un consumo social del arte en Chile? Es el cordón galerístico de Alonso de Córdova el terreno donde aplicar, adecuadamente, el concepto de consumo social del arte. ¿Dicho sector es representativo de lo social a nivel local? ¿a qué consumo nos referimos cuando hablamos de este modo? ¿al consumo material de la obra, ese que busca a la obra de arte, para hallarla como un buen objeto donde invertir capital y obtener ganancias pasado un tiempo? ¿nos referimos al consumo simbólico de la obra de arte, ese reservado para quienes alguna importancia tiene el goce sin goce, que es "saber" apreciar una obra de arte? Si nos remitimos al consumo material de la obra, la cuestión parece simplificarse bastante: no existiría algo así como consumo social de la obra de arte, por cuanto, el adjetivo social se presentaría con una marcada carga

5 Brea, Jose Luis, *Las auras frías*, editorial anagrama, Barcelona, 1991, p. 37.

excluyente, siendo capaz de agrupar sólo a una minoría; minoría que tiene la posibilidad de gastar su dinero en la in-utilidad que es el arte, el selecto grupo que puede "darse esos gustos". Si nos detenemos en el consumo simbólico de la obra de arte, la cuestión parece ganar densidad problemática: si bien, el grupo del cual hablaríamos crecería en número, en relación al anteriormente descrito, habría que cuestionarse la autoridad que se le otorgaría, y ver si es que efectivamente, tiene la capacidad de llenar el adjetivo, siempre problemático, de social. Este consumo, el simbólico, está presente en un reducido número de agentes de cultura, quienes alguna relación tienen con el arte, domiciliándose, en el caso particular chileno, mayoritariamente en la esfera académica universitaria.

Quizás, el consumo social del arte, de este modo entendido, no pase de ser una más de las ficciones, de las que está llena este espacio, absolutamente difuso, que es el espacio del arte, y continúo resistiéndome a utilizar el concepto de campo. El consumo social del arte, parece asemejarse mucho a la idea de que "el arte es para todos" -como nos decía Toral en el video revisado-; no siendo para todos, el arte **es**, sólo para los que el arte es algo digno de ser, digno existir. Plantear la existencia de un consumo social del arte en Chile, creo, es para bien o para mal, algo desmedido: desmedido en el alcance que una proposición como ésta encierra; desmedido en la exigencia impuesta al arte; desmedido en el anhelo de expandir, la importancia y las posibilidades encerradas en éste pequeño mundo, hacia los demás sectores sociales; finalmente, desmedida la exigencia implícita hacia los potenciales receptores de obra: pedir que descifren una cifra que, inexistente para ellos, se arriesga a quedar abandonada a los azares del ¿para qué?

Parafraseando a Brea, y enfrentados a un arte que parece fanfarronear su autonomía respecto del valor cambiario, aun cuando, recaude el excedente de valor que el propio mercado le otorga, por la suposición de la autonomía de su valor, el ¿para qué? Relacionado con el arte, parece cobrar más vida que nunca.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Madrid. España, Taurus, 1988.

Bourdieu, Pierre. *Razones Prácticas, sobre la teoría de la acción.* Barcelona, Ed. Anagrama, 2002.

Bourdieu, Pierre, "Elementos de una Teoría sociológica de la percepción artística", En: *Sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del ar*te. Barcelona, España, Anagrama, 1995.

Foucault, Michel. *La Microfísica del Poder*. Madrid, España, Ediciones de la Piqueta, 1992.

Video. En Línea: http://www.youtube.com/watch?v=bm184FmqeC8