

CONTENIDO #05

ISSN: 0719 – 1804

Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales, fundada en 2010, Santiago de Chile: publicación semestral.
Página web: www.revistacontenido.com

DIRECTORA RESPONSABLE

Francisca Ortiz Ruiz, Centro de Investigaciones Socioculturales (CISOC), Chile.

EDICION GENERAL

Alejandro Espinosa Rada, P. Universidad Católica de Chile.

COORDINADORES QUINTO NÚMERO

Felipe Araneda Ávila, Universidad Alberto Hurtado.
Felipe Mallea Toledo, Universidad Diego Portales.

COMITÉ EDITORIAL

Felipe Araneda Ávila, Universidad Alberto Hurtado.
Juan José Berger Luis, Universidad Alberto Hurtado.
Sofía Bowen, P. Universidad Católica de Chile.
Natalia Garrido Maldonado, Universidad de Chile.
Daniela Núñez Rosas, Universidad de Chile.
Pablo Sanhueza Orozco, Universidad Alberto Hurtado.
Felipe Mallea Toledo, Universidad Diego Portales.
Daniel Valenzuela Galarce, P. Universidad Católica de Chile.
Sofía Larrazabal, Universidad Alberto Hurtado.

REVISORES EXTERNOS

Tomás Peters, School of Arts at Birkbeck, University of London (Inglaterra).
Camila Pimentel, Universidad Alberto Hurtado (Chile).
Modesto Gayo, Universidad Diego Portales (Chile).
Paulina Faba, P. Universidad Católica de Chile (Chile).
Paz López, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS (Chile).
Ana Wortman, Universidad de Buenos Aires (Argentina).
Fernando Valencia, Universidad Andrés Bello (Chile).
Mauricio Rojas, Universidad Alberto Hurtado (Chile).
Dušan Cotorás, Universidad de Chile (Chile).
Carolina Herrera, P. Universidad Católica de Chile (Chile).
Silvana Figueroa-Dreher, Universität Konstanz (Alemania).
Maximiliano Tham, Universidad de Chile (Chile).
Sebastián Venegas, Universidad Alberto Hurtado (Chile).
Ricardo Greene, Universidad Católica del Maule (Chile).
Andrés Seguel, Universidad de Chile (Chile).
Rodrigo Vera, Universidad de Chile (Chile).
Camila Moyano, Université de Lausanne (Suiza).
Zeto Bórquez, Universidad Diego Portales (Chile).

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores. Permitida su reproducción total o parcial de los artículos citando la fuente.

DISEÑO

Josefina Andrade, P. Universidad Católica de Chile.

CONTENIDO #05



Índice

07

Presentación al V número

14

Luis Campos

Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009.

28

Carla Pinochet

El devenir de la noción de autor en arte y antropología hacia fines del siglo XX.

44

Carolina Di Próspero

Live coding. Arte computacional en proceso

64

Claudia Páez-Sandolval

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los 80's: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile.

80

Carla Silva

Artes Visuales en Chile: Una aproximación al campo de su escritura crítica.

94

Fernando Valencia

Patrimonios intangibles: trayectoria y configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia. Reflexiones sobre dos casos de estudio.

106

Tomás Peters

Peter Osborne & Éric Alliez (Ed.) (2013): "Spheres of Action: Art and Politics", Londres: Tate.

112

Tomás Pastene

David Byrne (2014): "Cómo funciona la música", Barcelona: Reservoir Books.

Introducción: (Re) pensar el arte desde las Ciencias Sociales

Felipe Araneda, Felipe Mallea, Francisca Ortiz

Enero, 2015

El arte, ha sido un objeto problemático de capturar, aprehender y comprender; no obstante son estas aporías, tensiones y contradicciones las que han convertido al arte en un objeto de problematización fascinante y complejo (Heinich, 2002; Ortiz, 2014). Por lo mismo, es menester abrir nuevos espacios para que lo/as investigadores/as tengan la posibilidad de compartir sus hallazgos y reflexiones en torno a este fenómeno.

Al realizar el ejercicio de abrir una convocatoria en torno a esta temática, corroboramos la gran diversidad de sub temáticas que surgen. Una de las temáticas que actualmente ha tenido realce, ha sido la problematización sobre el consumo cultural y la construcción/producción de audiencias y/o públicos. Existe desde la perspectiva teórica la discusión que gira en torno a si es posible, o no, dinamizar el público o audiencia (dependiendo del enfoque también) que asiste a los eventos de índole cultural. Otra de las preguntas surge es de qué forma comprendemos el consumo cultural: ¿relacionado con el nivel de individualización del sujeto y la libertad de elección (Silva y Vera, 2010; Murray y Piña, 2012)? ¿O depende de su grado de adecuación a la diversidad cultural (Wright, 2012; Silva y Vera, 2010)? ¿O es previo y proviene desde los orígenes mismos de la persona, de su entorno familiar, cultural y económico en el que ha vivido toda su vida (Bourdieu, 2002, 2004, 2010)? Éstas son solo tres preguntas que representan brevemente la gran cantidad de interrogantes, que inquietan los estudios culturales. Las investigaciones que se han dedicado más a este ámbito, han provenido mayoritariamente de parte de la museología, los museos y los estudios organizacionales de las instituciones ligadas al arte (Miller y Yudice, 2002). Interés que está dado en buena medida, dado el aumento de las investigaciones que busquen promover el consumo de los distintos bienes culturales de forma direccionada en las personas.

Muy ligado a estos estudios (al menos desde un enfoque institucional), se encuentran las nociones de las industrias culturales en los diversos mercados del arte. Siendo que mantiene una problematización del campo, de ser un lugar en que existe cierta oferta y demanda, podríamos decir en ese juego de palabras, que aquí el principal objetivo se encuentra en la oferta. Las instituciones y la institucionalidad que se enmarca en el mundo del arte, es finalmente quien decidiría lo que está disponible a nivel nacional e internacional. Así las industrias culturales, son enormes organizaciones de producción masiva que van generando oferta de las exhibiciones de arte, con lo cual logran direccionar hacia donde van las tendencias en las creaciones artísticas. Los distintos mercados del arte van potenciando algunos estilos, y otros posiblemente no tanto, con lo que moldean también

el comportamiento de cierta forma de lo que se demanda (Castillo, 2010). Creando su propias audiencias y públicos (Espinosa, Ortiz y Moyano, 2012).

Pero no todos los estudios del arte se mantienen en la cultura organizacional, en las instituciones y en las industrias. Un importante grupo de investigaciones abordan, de manera cualitativa preferentemente, el mundo de la cultura y el arte popular (llamado así para ser diferenciado del arte de los museos), sus significaciones y el impacto en la sociedad actual o pasada (Escobar, 2008; Geertz, 1992). Por ejemplo, la problematización de la artesanía como un posible dispositivo de crítica, y que sea posible de pensarse como arte o no. Sobre todo a nivel Latinoamericano, ha existido un auge de problematizar el arte como un posible soporte de la acción política y de los movimientos sociales, más aún en las épocas de dictaduras a las cuales muchos países se han visto envueltos. Aquí el foco desde el arte es tomar una aproximación crítica hacia el Estado y la sociedad (sistema económico y político generalmente), para desarrollar plataformas visuales con impacto en las personas. El clásico ejemplo puede considerarse al progresivo aumento de muralistas que problematizan temas como la pobreza y la desigualdad social, en países que se encuentran las periferias del subdesarrollo.

Existen también estudios que se mantienen a un nivel micro, que se enfocan más bien en las experiencias y las prácticas artísticas que llevan a la posterior gestación de la obra de arte (Facuse, 2011). Estos estudios pueden ser sobre todo los tipos de artes, y se centran en un enfoque más etnográfico de la realidad social. Allí los actores y sus procesos de creación y de divulgación, lo central. En este campo, el foco está en comprender la “cocina” de la creación artística; ese espacio que desde la obra y desde la mirada de quien contempla, suele aparecer como inconmensurable, pero que las ciencias sociales crecientemente han tendido a “desacralizar”.

Así las cosas, hemos hecho revista a las aproximaciones del estudio del mundo del arte desde los enfoques con acento en las organizaciones, las instituciones, el consumo cultural, los públicos/audiencias, el arte popular, las prácticas y las experiencias de creación artística. No obstante, estas reflexiones han tributado del enorme trabajo teórico de distintos autores provenientes del mundo de la estética, las humanidades y las ciencias sociales.

El arte y todo lo que lo rodea al momento de ser creado, ha sido denominado de diversas formas a lo largo de las investigaciones de carácter teórico. Las principales denominaciones pueden ser tres: La primera propuesta es desde los planteamientos de Pierre Bourdieu (2002, 2004, 2010), en la cual existiría un “campo” del arte delimitado y con ciertas regularidades, en el cual los actores entran a competir en la *illusio* por la adquisición de un mayor capital cultural que ostentar. De

hecho, es uno de los primeros acercamientos más cuantitativos al objeto de estudio, problematizando la noción de consumo cultural y como el origen del sujeto condiciona su grado de capital en el campo, con lo cual logra un mejor o un peor posicionamiento en el campo. Así entonces, el artista produce una obra de arte a partir de ciertas estructuras que lo regulan, pero también en compatibilización con el habitus que porta el sujeto.

En segundo lugar estaría el concepto de “sistema” del arte, utilizado por Niklas Luhmann (1999, 2005) para hacer referencia a un espacio de gestación de la obra a partir de los códigos que la trascienden y mantienen el mismo sistema. La comunicación de los códigos comunes de conocimiento de todos los que están allí, son los que lo promueven también, operando bajo los mismos parámetros de evaluación entre lo que es arte/no arte. La obra de arte entonces, se forma en la comunicación con aquel código, continuando el funcionamiento del sistema mismo.

En tercer lugar nos encontramos con la noción de los “mundos” del arte de Howard Becker (2005, 2011), haciendo alusión al trabajo cooperativo que realizan muchos actores, por lo que la gestación de la obra de arte no sería solo de la autoría del artista, sino que incluye a todas las demás personas que colaboraron para obtener ese resultado. Le da más importancia al contexto, al espacio, al tiempo y a quienes estuvieron (contabilizando a incluso las personas preocupadas del aseo del teatro, por ejemplo) durante el proceso creativo para llegar a tal resultado. El mundo del arte, por lo tanto, sería el conjunto cooperaciones en que colaboran creativamente para lograr lo que conocemos como obra de arte; siendo una definición enfocada más en el proceso de gestación y más cercano al trabajo etnográfico con los involucrados.

Hoy en día en Chile y en el Cono Sur americano, la investigación sobre las artes y la cultura, se aboca desde distinta miradas a una amplia cantidad de sub temáticas. En este quinto número de la Revista, hemos realizado una convocatoria que buscaba acaparar esa diversidad de perspectiva de la mejor manera posible. A continuación presentamos una breve reseña de los textos que se encuentran enmarcados en esta discusión, y que forman parte de éste número.

En el primer artículo, titulado “Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009”, Luis Campos analiza a través de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural como el consumo cultural y las políticas culturales entran en tensión, al no tener en cuenta el Estado la relación que establecen los ciudadanos con los productos culturales y el territorio en el que se encuentran situados.

Carla Pinochet Cobos, en su artículo “El devenir de la noción de autor en arte y antropología hacia fines del siglo XX”, explora como la noción de autor ha experimentado una serie de transformación en el transcurso del

siglo XX, a la luz de las obras de Foucault y Barthes, lo que a su vez termino incidiendo en la visión que tiene la antropología sobre el autor como figura creativa.

Por otro lado, en su investigación doctoral que derivo en el siguiente escrito, Carolina Di Próspero en “Live coding. Arte computacional en proceso”, la autora realiza una serie de observaciones etnográficas en el Reino Unido, donde explora como la tecnología y la creación artística se funden en la figura de los “live coders”: programadores que utilizan el lenguaje de la programación digital para generar sesiones de improvisación musical.

Basándose en el concepto de “autonomía” acuñado por Mabel Thwaites, Claudia Páez-Sandoval investiga sobre las brigadas muralistas que actuaron durante la dictadura en “El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los ’80: hacia una contribución del concepto de “arte político” en Chile”. Páez-Sandoval profundiza sobre el actuar de los brigadistas en su búsqueda de generar espacios de emancipación en un contexto represivo, al mismo tiempo que trata de ampliar la noción de arte político.

En el artículo “Artes Visuales en Chile: una aproximación al campo de su escritura crítica”, Carla Silva hace una revisión de las principales publicaciones que se dedicaron a analizar de forma crítica las obras del campo del arte chileno desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Todo esto a modo de ilustrar como los medios escritos se convierte en un puente que conecta al público general con los agentes del campo artístico.

Fernando Valencia en “Patrimonios intangibles: trayectoria y configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia. Reflexiones sobre dos casos de estudio”, hace uso de los aportes teóricos de Elias, Latour y Callon, entre otros, para ilustrar como las Ciencias Sociales han abordado la investigación de las zonas patrimoniales y de restauración edilicia, usando los casos específicos de las escuelas en Buenos Aires y Santiago de Chile.

Por último, en el presente número contamos con dos reseñas. La primera está redactada por Tomás Peters, que comenta el libro “Spheres of Action: Art and Politics”, editado por Peter Osborne y Éric Alliez y que fue publicado en el año 2013, y muestra los actuales debates teóricos sobre el mundo del arte en Francia, Alemania e Italia. La segunda ha sido realizada por Tomás Pastene, donde analiza la contribución del libro “Cómo funciona la música” del autor David Byrne (ex vocalista de la banda Talking Heads), traducido recientemente al español el año 2014, donde se da cuenta de los estudios sobre la música contemporánea y las industrias culturales asociadas a ella.

Con todo, el quinto número de la Revista Contenido trata de constituirse como un aporte que no busca ser exhaustivo sobre las actuales enfoques y objetos de interés para las ciencias sociales sobre el mundo, campo, sistema del arte. Si no más bien, mostrar parte de la diversidad de objetos epistémicos que pueden problematizarse desde este ámbito y ofrecer un brevísimo panorama de ellos.

Referencia bibliográfica

Becker, H. (2005). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2011). *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. y A. Darbel (2004). *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Espinosa, A., Ortiz, F., y C. Moyano (2012). “Exclusión e Inclusión en un Museo de Arte Contemporáneo: Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro”. Ponencia. Universidad de Chile.

Castilla, A., comp (2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Facuse, M. (2011). La poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales. *Revista Atenea*, 504.

Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Luhmann, N. (1999). *Teoría de los sistemas sociales II (artículos)*. Barcelona: Universidad Iberoamericana.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.

Miller, T. y G. Yúdice (2002). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Murray, M. y G. Piña (2012). <<Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural y la asistencia a espectáculos: acceso, participación y gusto>>. En: Negrón, Bárbara y María Inés Silva (ed.). *Políticas culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?* Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Ortiz, F. (2014). “Book Review: “¿Es posible una cuarta generación en la sociología del arte? Una reseña de “La sociología del arte” de Nathalie Heinich”. *Doble Vínculo*, 5: 42-45.

Silva, M. y A. Vera (2010). *Proyectos en artes y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

Wright, D. (2012). <<Investigación sobre el omnivorismo cultural: ejemplos de un estudio del Reino Unido>>. En: Negrón, Bárbara y María Inés Silva (ed.). *Políticas culturales: ¿Qué medimos? ¿Cómo evaluamos?* Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Artículos

Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009

El devenir de la noción de autor en arte y antropología hacia fines del siglo XX

Live coding. Arte computacional en proceso

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile

Artes Visuales en Chile: una aproximación al campo de su escritura crítica

Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009

Luis Campos

Resumen

En este breve artículo planteo la relevancia de considerar el consumo cultural desde una perspectiva territorial. Para ello he analizado los datos de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de 2009 (ENPCC) en relación a dos dimensiones: la circulación de los bienes y servicios culturales, y la percepción que tienen los encuestados del territorio. El análisis muestra que la discusión sobre el acceso a los bienes y servicios culturales -que ha concentrado la atención de las políticas culturales en los últimos diez años- queda trunca de no considerar la relación que productos culturales y habitantes mantienen con el territorio. Sostengo que el valor de las prácticas de consumo cultural se origina en su condición situada en un lugar y en un tiempo, y que su incidencia en la vida social remite a la representación social que se ha construido sobre su accesibilidad física y territorial.

Palabras claves

Consumo cultural, territorio, política pública

Abstract

The analysis of cultural consumption in territorial perspective. Some traces from ENPCC 2009

In this short article I raised the importance of considering cultural consumption in a territorial perspective. I analyzed data from the National Survey of Participation and Cultural Consumption 2009 (ENPCC) in to two dimensions: the circulation of cultural goods and cultural services, and the respondents' perception about the territory. The analysis shows that the discussion on access to cultural goods and services -which has focused the attention of cultural policies in the last ten years-, is incomplete without a reference about the association between cultural products, inhabitants and territory. I argue that the value of cultural consumption practices is originated in their located condition -in a place and a time-, and their impact on social life refers to the social representation that is built on the physical and territorial accessibility.

Keywords

Cultural consumption, territory, public policy

Análisis del consumo cultural en clave territorial. Algunas pistas otorgadas por la ENPCC 2009

The analysis of cultural consumption in territorial perspective. Some traces from ENPCC 2009

Luis Campos

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Fecha de la última revisión del texto: Noviembre de 2014

Dirección de correo electrónico: luiscampos@uchilefau.cl

Presentación

Tal vez si uno de los aspectos menos explorados en los análisis relativos al consumo cultural en Chile sea la relación (diferencias, condiciones, implicancias, etc.) que mantiene con el espacio (Donnat, 2003; Catalán y Torche, 2005; Torche, 2007; Gayo, et. al., 2009; Güell y Peters, 2012). Quizá la “obviedad” de dicha relación, sea la razón para que pase inadvertida. Sin embargo, se trata de una dimensión central cuya relativa ausencia puede ser ilustrada con dos ejemplos.

Primero, gran parte de los estudios de consumo cultural son realizados, especialmente en América Latina, en grandes centros urbanos, dejando de lado las expresiones que éste puede adquirir en pequeños poblados o en el ámbito rural (Gayo, et. al., 2012). Esto se justificaba años atrás, en la medida que se consideraba que el consumo de bienes y servicios culturales era una actividad esencialmente urbana, pero el creciente acceso a internet o las itinerancias de espectáculos artísticos, entre otros, vuelven menos plausible seguir asumiendo esa perspectiva.

Segundo, en este tipo de estudios se habla muchas veces de “acceso” a los bienes y servicios culturales, sin reparar en que la idea de acceso alude, antes que todo, a la dimensión espacial de nuestra relación con los objetos y con el mundo¹. El acceso a los bienes y servicios culturales, tanto en el caso de aquellos que suponen una oferta localizada (por ejemplo, el teatro o la danza), como de aquellos que no (televisión, o incluso lectura del libros o periódicos), es siempre un asunto espacial: por razones ligadas fundamentalmente a la cercanía, en el primer

caso, o por razones ligadas a la conformación de redes y circuitos de distribución, en el segundo. Es de primera importancia, entonces, considerar este aspecto en la conformación de “tipos” de consumo cultural.

En otro lugar hemos planteado que el consumo cultural es siempre una **actividad situada** y que la importancia que se le asigna surge en la relación con otros individuos (Campos, 2012). Se argumentaba, en aquella ocasión, acerca de la necesidad de dar complejidad a una sociología de la recepción a través de la inclusión de aspectos que a veces son considerados como secundarios, pero que poseen una importancia decisiva en la experiencia de consumo de cualquier individuo, como es el caso del lugar, el tiempo y la compañía en la que se efectúa dicho consumo (Becker, 2004; Hennion, 2004; Pasquier, 2005; Pecqueux y Roueff, 2009).

Lo anterior porque toda obra o producto artístico-cultural es consumido en un determinado *contexto de recepción*, el que implica la existencia de constrictores y facilitadores del consumo, así como de modos de regulación de las relaciones con los otros individuos involucrados, entre otros aspectos relevantes (De Fornel y Quéré, 1999; Pedler, 2004). De esta forma, el contexto de recepción supone la vinculación de las prácticas de consumo cultural a estructuras institucionales, desarrollos tecnológicos e, incluso, políticas culturales que le otorgan una forma peculiar a las actividades artístico-culturales.

Con base en la información producida por la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de

2009 (en adelante ENPCC)², en este artículo se analizará algunos de los aspectos que inciden en el consumo cultural desde una perspectiva territorial. Se busca con ello pasar de la experiencia individual a una escala de agregación que permita esbozar implicancias para grupos de población, entendiendo que una de las variables fundamentales que incide en el consumo cultural es la territorial. La dimensión territorial refiere aquí a los modos de ocupación, demarcación y significación del espacio que despliegan los individuos y que se traduce en una visión de sus barrios, de su posición en la ciudad y de la accesibilidad que tienen a servicios. El territorio, cabe mencionarlo, no refiere a una materialidad específica, sino que a una relación multiforme, construida de manera cotidiana, entre medio ambiente, práctica social y significación (Delgado, 1999; Ortega, 2000; Augé 2004; Campos, 2009).

El artículo comienza entregando una caracterización de los productos culturales consultados por la ENPCC, a través de análisis descriptivos básicos, univariados y bivariados. Dicha caracterización se ha realizado desde la perspectiva de su relación con el territorio a través de la noción de *adherencia territorial*, para luego interrogarse respecto de la relación entre consumo cultural y percepción del territorio en dos ámbitos: a) la auto-percepción del acceso al consumo cultural que tienen los encuestados y; b) su percepción sobre la provisión de infraestructura cultural en el territorio. Abordando estos dos ámbitos se espera entregar pistas respecto de la relevancia de pensar el consumo cultural desde una perspectiva territorial.

1. La circulación de los productos culturales: adherencias diferenciales al territorio

Si el consumo de todos los productos culturales constituye una actividad situada que se desarrolla en un contexto de recepción específico, un primer aspecto a tener presente está ligado a las particularidades de cada uno de dichos productos desde el punto de vista de su relación con el territorio. Proponemos llamar adherencia territorial al estado de mayor o menor fijación de un objeto u obra artístico-cultural al territorio de su producción, como resultado de la injerencia de múltiples factores, entre los que se cuenta a los agentes y redes de distribución y a las tecnologías de difusión.

Un breve vistazo a los datos de la ENPCC indica una clara diferencia en los niveles de consumo entre aquellas actividades que se realizan generalmente en el hogar y aquellas que implican el desplazamiento a un lugar distinto. En efecto, las actividades que pueden ser efectuadas en el espacio doméstico exhiben, todas, niveles de consumo superiores al 42% de la población, mientras que aquellas que requieren un desplazamiento fuera del hogar, presentan niveles por debajo del 30%, con la única excepción del cine, que ha sido consumido por el 35% de la población. Ese es quizá el dato más evidente. Sin embargo, si se observa la Tabla N°1, es posible identificar tres grandes grupos, desde la perspectiva de las formas de circulación de los productos culturales considerados por la encuesta.

¹ Es también el caso de la política cultural, al menos en su más reciente formulación. Ver: Política Cultural 2011-2016 disponible en <http://www.cultura.gob.cl/institucion/politica-cultural-2011-2016/>.

² La ENPCC fue realizada entre el 16 de diciembre de 2008 al 10 de marzo de 2009. Se trata de una encuesta cuya muestra es está conforma por 4.176 casos y que es representativa de la población mayor de 15 años de Chile, diferenciando en cada región por sexo, tramo de edad y nivel socioeconómico. La encuesta posee un nivel de confianza de 95% y un error muestral de 1,5% para las estimaciones de nivel nacional. En este artículo efectúo análisis en base a tablas de frecuencia y contingencia. He utilizado esta encuesta porque la información de la ENPCC 2012 no se encontraba disponible al momento de la redacción de este artículo, pero sobre todo porque las preguntas que sirven de base a este análisis ya no forman parte del cuestionario empleado.

En primer lugar, aquellos cuya única condicionante del consumo es disponer del equipamiento correspondiente y que, una vez provisto éste, el consumo se vuelve una opción propia que no depende de circuitos específicos de distribución, puesto que se trata de productos que ingresan o son recibidos en el propio hogar de los consumidores, y que no requieren de un soporte material que medie su consumo. En este grupo se encuentra la televisión, la escucha de música y la radio, con niveles de consumo muy cercanos o superiores al 90% de la población³; pero también Internet, con un 56% de la población que declara haberle utilizado durante los últimos 12 meses.

Se trata de productos que comparten una misma lógica de circulación, caracterizada por el ingreso directo a los hogares a través de un equipamiento específico, la prescindencia de agentes y redes de distribución territoriales, y la inexistencia de soportes materiales para sus contenidos, lo que en conjunto constituye una baja *adherencia territorial*. Ello con independencia de las diferencias que exhiben entre sí, puesto que, en el caso de los tres primeros, se trata de productos culturales que son consumidos de manera prácticamente universal por la población, y cuyo consumo no requiere de un adiestramiento particular, ni de un desembolso monetario específico, pues no se debe pagar por ellos (por cierto, en sus versiones de televisión abierta y música a través de la radio), mientras que en el caso de Internet se requiere de un desembolso por la conexión y un equipamiento que es, en general, más caro, además de un adiestramiento en informática⁴.

3 Estos niveles de consumo hacen pensar que se trata de productos 'omnipresentes' en la vida cotidiana de los habitantes del país.

4 La razón de su menor consumo puede pensarse, en este nivel y perspectiva (además del hecho de que requiere de una red o señal de distribución), ligada a la exclusividad del equipamiento necesario, el que no alcanza los niveles de universalidad de la televisión y la radio, y a la necesidad de un adiestramiento especial para su consumo, el que parece mayoritariamente presente en las generaciones más jóvenes. Cuando se consulta por las razones del no uso de Internet, el porcentaje más alto, por lejos, lo exhibe la categoría 'no sabe ocupar el computador', con un 41,8% de las respuestas; le sigue la 'falta de interés', con un 18,9%. Sin embargo, si se suman los porcentajes de las categorías 'no tiene computador' (14,4%) y 'no tiene acceso a Internet en el hogar' (7,2%) se alcanza un 21,6%, superando a la 'falta de interés' y marcando la relevancia de los equipamientos.

En segundo lugar, se observan los productos que, a diferencia de los mencionados anteriormente, son objetos físicos. Esta condición implica que deben ser obtenidos por sus consumidores, aun cuando esa obtención no implique el desembolso de dinero (por ejemplo en el caso de los diarios de distribución gratuita). Tal obtención supone un desplazamiento y, por tanto, requiere de la existencia de redes y agentes de distribución territorialmente situados, con extensiones y densidades variables, lo que redundará en que posean una mayor adherencia al territorio.

Entre estos bienes se cuentan las películas de vídeo y los diarios, con niveles de consumo de 78% y 70% de la población; y las revistas y libros, con un nivel de consumo entre la población de 46% y 42%, respectivamente. Las diferencias en los niveles de consumo llevan a pensar que, además de las diferencias de costos involucradas, en el caso de los dos primeros habría redes y formas de distribución territorial más extensas y próximas a los espacios de circulación de sus consumidores. En este sentido, cabe pensar en la posibilidad de que se generen, también, distintos tipos de redes de distribución informal, como redes de amigos, colegas de trabajo, etc., fenómeno que tendría un efecto dinamizador de su circulación, además de evitar los desembolsos monetarios ligados a su consumo.

Finalmente, en tercer lugar, es posible observar el grupo constituido por la mayor cantidad de productos y que,

como ya se indicó, exhiben los niveles de consumo más febles en la población: todos, salvo el cine, bajo el 30%, situación que permite calificar su consumo como de tipo *excepcional*. Se trata justamente de productos que, por definición, no pueden ser envasados en un soporte particular y consumidos a través de él, y que se caracterizan por requerir del desplazamiento de sus consumidores al lugar donde son distribuidos⁵, vale decir, poseen una adherencia territorial alta, pues no pueden ser desvinculados del lugar que se ha dispuesto para su consumo y no existen redes o agentes que puedan acercarlos a los consumidores⁶. Este grupo está compuesto por el cine, los conciertos, la danza, las exposiciones, la asistencia a bibliotecas, la asistencia a museos y el teatro.

Tabla N° 1: Nivel de Consumo de productos culturales a nivel nacional (porcentaje) y adherencia territorial

Producto	Nivel de consumo entre la población	Aherencia territorial
Televisión ⁷ (última semana)	98,6	Baja
Música (escucha música por opción propia)	92,5	Baja
Radio (última semana)	89,0	Baja
Películas de vídeo (últimos 12 meses)	77,5	Media
Diarios (última semana)	69,8	Media
Internet (últimos 12 meses)	55,9	Baja
Revistas (últimos 12 meses)	45,9	Media
Libros (últimos 12 meses)	41,8	Media
Cine (últimos 12 meses)	34,9	Alta
Conciertos (últimos 12 meses)	29,3	Alta
Danza (últimos 12 meses)	23,5	Alta
Exposiciones (últimos 12 meses)	22,0	Alta
Bibliotecas (últimos 12 meses)	21,6	Alta
Museo (últimos 12 meses)	20,8	Alta
Teatro (últimos 12 meses)	18,6	Alta

Fuente: Elaboración propia a partir de la ENPCC.

5 Cabe destacar que, salvo el cine, en el resto de los casos, el lugar de distribución es, además, el lugar de producción de la actividad cultural.

6 En este sentido, cabría hablar incluso de una adherencia territorial 'total'. No obstante, el planteamiento es, sin duda, relativo, pues 'acercar' los productos y manifestaciones culturales a la población es, justamente, el objetivo de programas culturales de itinerancias (en ciertas modalidades) y actividades en espacios públicos.

7 Reorganización de las respuestas obtenidas. La categoría 'sí' incluye las respuestas 'Todos los días de la semana', '4 ó 5 días a la semana', '2 ó 3 días a la semana' y '1 día a la semana'. La categoría 'no' incluye la respuesta 'no veo TV/nunca'.

2. Consumo cultural y percepción del territorio

La particularidad de este último grupo de productos culturales (exposiciones, danza, teatro, conciertos, cine, museos y bibliotecas) es que necesariamente imponen el desplazamiento a aquellos individuos que pretenden consumirlos. Esto porque tales productos no pueden ser desvinculados del lugar que se ha dispuesto para su consumo y que tampoco pueden ser aproximados a los consumidores a través de soportes materiales y tecnológicos, puesto que esto supondría la pérdida de su naturaleza específica.

Para comprender mejor sus formas de consumo dos aspectos resultan fundamentales a tener presentes. A saber: a) la percepción que tienen de sí mismos los consumidores en tanto agentes provistos de movilidad, capacidades y recursos de desplazamiento y; b) su conocimiento de la oferta de este tipo de productos existente en el territorio. Con otras palabras, se hace necesario saber si los potenciales consumidores de tales actividades se conciben como agentes capaces de desplazarse -y si están dispuestos a hacerlo- y si tienen un conocimiento adecuado de la infraestructura cultural existente en el territorio en el que efectuarían tales desplazamientos.

La ENPCC no permite abordar con propiedad estos dos puntos. Sin embargo, entrega informaciones globales que hacen posible un acercamiento general a la problemática: sobre el primero, a través de la pregunta hecha a todos los

encuestados respecto de su acceso al consumo cultural, la que se encuentra formulada en clave territorial; sobre el segundo, a través de un conjunto de preguntas que indagan en el conocimiento que tiene cada encuestado/a de la infraestructura cultural de nivel local.

2.1 Auto-percepción del acceso al consumo cultural en clave territorial

Sobre el primer punto, la percepción que tienen de sí mismos los consumidores en tanto agentes provistos de movilidad, capacidades y recursos de desplazamiento, se le pregunta a los encuestados si consideran que, 'en relación al consumo de bienes y servicios culturales', ellos pueden acceder a lo que les interesa consumir o bien a aquello que les ofrecen en su barrio o ciudad, vale decir, dos entidades territoriales relativamente claras. De ello se deduce que el criterio de discriminación implícito en esta pregunta es la perspectiva del espacio y el territorio: la persona puede consumir aquello que le interesa sin ningún tipo de restricción, o bien, si quiere consumir, tiene que adaptarse a una oferta preexistente y consumir aquello que se le ofrece en un *territorio determinado*: su barrio o ciudad (no obstante las escalas del barrio y la ciudad sean bastante diferentes).

Dicho de otra forma, se parte de la base que la situación territorial implica ciertas limitantes para el consumo y, por lo tanto, o bien se poseen los recursos económicos

y de movilidad necesarios para no verse limitado por ellas (es posible desplazarse para consumir aquello que se desea o se dispone de los recursos para proveérselo a distancia), o bien el consumo se ve limitado por la situación espacial del encuestado/a.

Este aspecto no es trivial. La época actual se caracteriza por generar procesos de diferenciación en las comprensiones y usos del tiempo y del espacio, lo que se traduce en transformaciones de las condiciones de existencia y en formas de distinción entre los individuos, puesto que los usos del tiempo y el espacio se vuelven diferenciados y diferenciadores. La libertad de desplazarse se convierte así en una de las mercancías más apetecidas, en tanto que el encadenamiento a un lugar en uno de los menoscabos más resentidos por las personas (Hirschhorn y Berthelot, 1996; Bauman, 1999; Bourdieu, 1999; Urry, 2005). Las discusiones actuales respecto de la movilidad cotidiana justamente indican que ella tiene un poder creciente de modelamiento de la experiencia social de los habitantes de las urbes contemporáneas (Cresswell y Merriman, 2011; Lange, 2011).

Por ello, la distinción entre móviles e inmóviles (o locales) adquiere un cariz vivencial: la libertad de movimiento, el ser móvil, significa no verse apremiado por las necesidades que impone un determinado lugar,

teniendo un alto control de la capacidad de desplazamiento y de los riesgos asociados a ella (Jirón, 2011; Jirón e Iturra, 2011). Quienes no poseen dicha capacidad, o la poseen en menor medida, ven intensificada su experiencia de finitud y de limitación a un contexto establecido por otros, respecto del que no tienen mayores capacidades de transformación o, incluso, de evasión. En esa perspectiva, los datos de la ENPCC son extremadamente decisivos (Tabla N°2): la apreciación de poder consumir aquello que interesa es mayor en hombres que en mujeres, disminuye de manera progresiva con la edad, con el descenso en el nivel de instrucción y con el descenso en la escala de estratificación social. Lo que equivale a afirmar que la sensación de determinación por una oferta cultural preexistente y territorialmente limitada, afecta con mayor fuerza a las mujeres, los mayores, las personas menos instruidas y de nivel socioeconómico más bajo.

Este aspecto es importante, pues indica que la sensación de limitación y determinación en el plano del consumo cultural está desigualmente distribuida en el conjunto de la población, y que la dimensión espacial de esas constricciones (percepción de oferta territorial, capacidad de movilidad de los individuos, etc.) constituye una nueva faceta de la desigualdad social (Tilly, 2000) y un aspecto inexplorado, respecto del cual resulta imperioso informarse.

Tabla N° 2: Percepción en torno al acceso al consumo cultural (porcentaje)

		‘Puede acceder a lo que a Ud. le interesa consumir’	‘Accede a lo que le ofrecen en su barrio o ciudad’	
Sexo	Hombre	58,0	42,0	100,0
	Mujer	51,7	48,3	100,0
Tramos de Edad	15 – 29	63,6	36,4	100,0
	30 – 44	55,0	45,0	100,0
	45 – 59	49,9	50,1	100,0
	60+	42,9	57,1	100,0
Nivel de Instrucción	Ninguna	20,2	79,8	100,0
	Preescolar o Básica	40,5	59,5	100,0
	Media Científica-Humanista	54,2	45,8	100,0
	Media Técnico-Profesional	56,2	43,8	100,0
	Superior Técnica	66,8	33,2	100,0
	Superior Universitaria o más	68,9	31,1	100,0
Nivel Socio-Económico	ABC1	68,1	31,9	100,0
	C2	64,5	35,5	100,0
	C3	55,9	44,1	100,0
	D	43,7	56,3	100,0
	E	29,8	70,2	100,0
Promedio Nacional		54,8	45,2	100,0

Fuente: Elaboración propia a partir de la ENPCC.

2.2 Percepción sobre la provisión de infraestructura cultural en el territorio

No obstante, como se dijo, para alcanzar una apreciación más completa sobre la relación entre consumo cultural y percepción del territorio, es necesario ligar la información provista por la ENPCC respecto de la percepción de acceso al consumo cultural, a aquella relativa a la percepción que tienen los encuestados sobre la infraestructura y equipamiento cultural a nivel comunal y barrial.

Este aspecto es central pues, independientemente de la veracidad de la correspondencia entre las percepciones sobre la mencionada infraestructura y su presencia “real” en el territorio, estas percepciones configuran una suerte de “diagnóstico en estado práctico”, que tiene consecuencias en la medida que orienta los comportamientos de los individuos: si creen que la infraestructura considerada existe en su territorio, no tienen más que utili-

zarla (si les place hacerlo y cumpliendo, por cierto, con los requisitos específicos exigidos, como por ejemplo, el pago de una entrada); si creen que dicha infraestructura no existe, será necesario buscar otro lugar en el que la infraestructura exista, o bien resignarse a no utilizarla y al no consumo de las manifestaciones asociadas.

En la ENPCC se consulta por un conjunto de siete tipos de infraestructura: biblioteca pública, centros culturales, cine o sala de proyección audiovisual, museo, sala de teatro, sala de exposiciones de artes visuales y sala de conciertos . Respecto de ellos se pregunta si, a juicio del encuestado/a, existen o no en su barrio o comuna y, a quienes responden afirmativamente, si le resultan de fácil acceso.

Las respuestas indican que, como se observa en la Tabla N°3, a nivel nacional, y salvo en el caso de las bibliotecas públicas y de los centros culturales, menos del 40% de la población cree contar con las infraestructuras en su barrio o comuna.

Tabla N°3: Percepción de Infraestructura cultural y acceso (porcentaje)

	‘¿Existe en su comuna o barrio...?’ (Respuesta afirmativa)	‘¿Le resulta de fácil acceso...?’
1. Biblioteca pública	74,3	77,6
2. Centros Culturales	49,5	72,9
3. Cine o Sala de proyección audiovisual	38,3	75,6
4. Museo	38,0	69,9
5. Sala de teatro	36,6	67,5
6. Sala de exposiciones de artes visuales	31,5	74,0
7. Sala de conciertos	23,6	66,1

Fuente: Elaboración propia a partir de la ENPCC.

Sin embargo, los datos más relevantes surgen al cruzar esta información con las variables sociodemográficas utilizadas anteriormente, pues, en todos los casos, el porcentaje de respuestas afirmativas a las preguntas por la existencia en la comuna o barrio de bibliotecas, museos, etc., es mayor entre los hombres que entre las mujeres; en términos generales, son los jóvenes entre 15 y 29 años quienes exhiben porcentajes de respuesta afirmativa mayores al resto de los grupos de edad; en tanto el porcentaje de respuestas afirmativas aumenta conforme aumenta el nivel de instrucción de los encuestados, y disminuye, de forma clara y progresiva, conforme se pasa del nivel socioeconómico más alto al más bajo.

Seguido de ello, y una vez considerados *únicamente* aquellos encuestados que responden afirmativamente a las preguntas por la existencia de las respectivas infraestructuras y equipamientos, la percepción sobre la facilidad del acceso exhibe niveles de respuesta más homogéneos: no hay diferencias sustantivas entre hombres y mujeres; en relación a los tramos de edad, se observan diferencias mitigadas, siendo los casos del cine y las bibliotecas aquellos en que se aprecia que la percepción de facilidad en el acceso disminuye con la edad; y se mantienen las tendencias al aumento de la percepción de acceso, conforme aumenta el nivel de instrucción y el nivel socioeconómico.

3. Conclusión

En términos generales, este breve recorrido por dos aspectos relativos a la relación entre consumo cultural y percepción del territorio, permite plantear que las categorías de población que tienen una auto-percepción según la cual su acceso a los bienes y servicios culturales está limitado a la oferta del territorio en que habitan, son también las que consideran que sus territorios no disponen de las infraestructuras culturales que puedan proveerles de una oferta cultural local y, en el caso de que consideren que existen, tienen una percepción 'menos buena' del acceso a ellas.

¿Se deriva de ello una relación causal entre percepción del territorio y consumo cultural? Por cierto que no. La relevancia de los elementos aquí comentados es que permiten comprender mejor la diversidad de factores asociados al consumo de un determinado producto o actividad cultural, especialmente en cuanto a las potenciales constricciones que deben ser enfrentadas y gestionadas en una situación de consumo cultural cualquiera, así como las decisiones involucradas y los modos de encauzarlas por parte de los individuos. Se contribuye, así, a restituir las diferencias de sentido y los efectos sobre las prácticas que pueden tener descubrimientos como, por ejemplo, saber que se va a efectuar un concierto en la comuna o

que se acaba de instalar una biblioteca en el barrio. Este tipo de descubrimientos no resultan triviales en el caso de quienes consideran que no pueden acceder a todo lo que les interesa consumir en materia cultural o de quienes consideran que su barrio o comuna están desprovistos de infraestructuras culturales.

Pensar más detenidamente la relación entre el consumo cultural y el territorio ha sido el interés de este artículo, tras la convicción de que se trata de una aproximación estratégica para comprender los diferenciales de acceso y la variación en las posibilidades de disfrute de las distintas prácticas del arte y la cultura.

El análisis de los modos de percepción de la relación entre consumo cultural y territorio, ha permitido identificar que las categorías de población que tienen una sensación de limitación a una oferta cultural territorialmente situada, son también las que consideran que sus territorios no cuentan con las infraestructuras culturales necesarias para proveer una oferta cultural local. Es el caso de las mujeres, los adultos mayores, los menos instruidos y las personas de nivel socioeconómico más bajo.

Entender las prácticas de consumo cultural como *actividades situadas*, hace posible observar que parte esencial de las modalidades en que son significadas por los

individuos surge del hecho que se despliegan en un lugar y en un tiempo, y que la incidencia que ejercen en la vida social de los grupos pasa, también, por la representación que estos se hacen del acceso que tienen a ellas, con una especial incidencia de la dimensión territorial y espacial.

Considerar que el lugar en que se despliegan las actividades culturales también juega un rol en las formas de acceso que a ellas tiene la población, permite tener presente que dicho acceso, así como las condiciones, constricciones y oportunidades que se asocian al consumo no se dan de manera mágica ni mecánica en la vida social real, y que entre el capital cultural de los individuos y sus niveles de consumo cultural existe, entre otras, una mediación de índole territorial. Se contribuye con esto a dar mayor complejidad a los análisis relativos a la disposición de los individuos para el consumo y a la política pública que quiere hacerse cargo de ello.

Referencias bibliográficas

Augé, M. (2004), *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

Bauman, Z. (1999), *La Globalización. Consecuencias humanas*, Buenos Aires, Editorial FCE.

Becker, H. (2004). “Jazz Places”. En Bennett, A. y Peterson R. (Eds.), *Musicscenes. Local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press

Bourdieu, P. (dir.) (1999), “Efectos de lugar”, en *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Campos, L. 2009. “Los murales de La Victoria: efectos de sentido y lugar”, en *Revista Actuel Marx/Intervenciones*, n°8, Santiago, LOM ediciones.

Campos, L. (2012), “El consumo cultural: una actividad situada”, en Güell, P. y Peters T. (editores), *La trama social de las prácticas culturales: sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

Catalán, C. y Torche, P. (2005). *Miradas y perspectivas. Consumo cultural en Chile*, Santiago de Chile, Publicaciones INE, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Cresswell, T. y Merriman, T. (editores) (2011) *Geographies of Mobilities: practices, spaces, subjects*. Surrey, Ashgate.

De Fornel, M. y Quéré, L. (bajo la dirección de) (1999), *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, París, Ediciones de la Ecole des Hautes études en sciences sociales.

Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona, Anagrama.

Donnat, O. (bajo la dirección de) (2003), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, París.

Gayo, M., Teitelboim, B. y Méndez, M. (2009). “Patrones culturales de uso del tiempo libre en Chile. Una aproximación desde

la teoría Bourdieuana”. *Revista UNIVERSUM*, N° 24 . Vol. 2, p. 42-72.

Gayo, M., Méndez, M., Radakovich, R. y Wortman, A. (2011). *Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: un estudio comparado en Argentina, Chile y Uruguay*. Serie Avances de Investigación n° 62, Fundación Carolina, Madrid, septiembre de 2011 (http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance_Investigacion_62.pdf).

Güell, P. y Peters T. (editores) (2012), *La trama social de las prácticas culturales: sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

Güell, P., Peters, T. y Morales, R. (2012). “Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas”, en Güell, P. y Peters T. (editores), *La trama social de las prácticas culturales: sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

Hennion, A. (2004), « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur » en *Sociétés* n° 85.

Hirschhorn, M. y Berthelot, J.-M. (1996), *Mobilités et ancrages. Vers un nouveau mode de spatialisation?*, París, L'Harmattan.

Jirón, P. (2011). « Mobility Practices in Santiago de Chile: The Consequences of Restricted Urban Accessibility », en Pellegrino, G. *The politics of proximity: mobility and immobility in practice*, p.133-151.

Jirón, P. e Iturra, L. (2011) “Momentos móviles. Los lugares móviles y la nueva construcción del espacio público”, en *Revista Arquitecturas del Sur*, N°39, pp. 44-57.

Lange, C. (2011) “Dimensiones culturales de la movilidad urbana”, en *Revista INVI* Vol. 26 N°71, pp.87-106.

Ortega, J. (2000), *Los horizontes de la geografía*. Teoría de la geografía, Barcelona, Ariel.

Pasquier, D. (2005). « La culture comme activité sociale », en Maigret, Éric y Macé, Éric (bajo la dirección de), *Penser les médias-cultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Editions Armand Colin, París.

Pecqueux, A. y Roueff, O. (bajo la dirección de) (2009), *Écologie sociale de l'oreille: enquêtes sur l'expérience musicale*, París, Ediciones de la École des hautes études en sciences sociales.

Pedler, E. (2004). « Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique », en *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, p. 127-144.

Tilly, Ch. (2000) *La desigualdad persistente*. Buenos Aires. Editorial Manantial.

Torche, F. (2007). “Social status and cultural consumption: The case of reading in Chile”, en *Poetics*, 35: p.90-92.

Urry, J. (2005), *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière pour la sociologie?*, París, Armand Colin.

El devenir de la noción de autor en arte y antropología hacia fines del siglo XX

The becoming of authorship notion in anthropology and art in the late twentieth century

Carla Pinochet

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Fecha de la última revisión del texto: Agosto de 2014

Dirección de correo electrónico: carlaasecas@gmail.com

El devenir de la noción de autor en arte y antropología hacia fines del siglo XX

Carla Pinochet

Resumen

Este artículo explora las transformaciones que experimentó la noción de autor en la teoría crítica de fines del siglo XX, y los modos en que el concepto refiguró sus preceptos modernos hacia nuevas formas de entender el vínculo entre los creadores, sus productos y su recepción. Este desplazamiento, impulsado por textos cruciales como “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault y “La muerte del autor” de Roland Barthes, impactó de modos diversos a las distintas disciplinas. En este texto, examinaremos cómo el arte contemporáneo y la antropología absorbieron estos postulados, bajo la forma de una crítica al romanticismo —en el caso del arte— y una reacción al iluminismo —en el caso de la antropología—.

Palabras claves

Arte, antropología, postmodernismo, autor

Abstract

The becoming of authorship notion in anthropology and art in the late twentieth century

This article provides a review of the core transformations experienced by the authorship notion in late twentieth-century critical theory, pointing out the movement of the concept from its modern precepts towards new forms of relationships between creators, cultural products and its reception. This shift, stimulated by crucial texts as Foucault’s “*What is an author*” and Barthes’s “*The death of the author*”, agitated disciplines in different ways. In this essay, we will examine how contemporary art and anthropology absorbed these considerations, as a critique of romanticism —on the side of art—, and as a critique of enlightenment —on the side of anthropology—.

Keywords

Art, anthropology, postmodernism, author

El devenir de la noción de autor en artes visuales y antropología hacia fines del siglo XX

A través de un breve examen de la noción de “autor”, este artículo ofrece algunas notas disciplinares —desde las artes visuales y la antropología— en torno a lo que se ha entendido como el gran giro epistémico que marcó el tránsito hacia el siglo XXI. Como ha sido profusamente señalado en las diversas áreas del pensamiento humano, las últimas décadas del siglo XX presenciaron un cisma profundo respecto de los modos en que Occidente había comprendido el mundo. Por una parte, en el terreno de las ciencias, el reconocimiento de las grietas del pensamiento iluminista se volvió un asunto insoslayable, dadas las numerosas evidencias de que la naturaleza universal y objetiva de la razón cartesiana —motor fundamental de la mirada ilustrada—, resultaba en muchos casos francamente insuficiente (Shweder, 1991). Por la otra, en el campo de las artes y humanidades, proliferaron los discursos de desmitificación del proceso creativo, apelando a la puesta en relieve de los factores sociales y culturales que el romanticismo desdeñó por largos años. Se hizo visible, entonces, un horizonte de posibilidades que la consigna universalista y el individualismo romántico habían mantenido cerrado. La unidad de la naturaleza humana, tan cara a los desarrollos de las ciencias hasta ese entonces; y la excepcionalidad del genio creador, piedra angular del edificio artístico, se veían desplazadas por nuevas narrativas que versaban sobre lo diverso, lo arbitrario y lo abierto.

En este texto, intentaremos explorar los modos en que estos dos movimientos críticos encuentran en la noción de autor un espacio fértil para un repliegue distinto, pero análogo: en ciertos desarrollos de la antropología, la idea de autor permitirá relativizar el proceder iluminista y su universalismo, en un gesto que acerca a esta ciencia social al ámbito literario; en algunos ámbitos de las artes visuales, el cuestionamiento de las autorías tradicionales servirá para romper con el mito romántico del genio, visibilizando ciertas dimensiones sociales y estructurales de los creadores. De este modo, y tomando como telón de fondo la amplia discusión que inaugura el quiebre postmoderno, este ensayo será dividido en tres partes. En primer término, revisaremos dos textos canónicos que problematizaron la noción de autor hacia fines de los sesenta, observando en cada uno de ellos un movimiento crítico central que será de vital importancia para el desarrollo teórico posterior. Los dos apartados posteriores buscan identificar las formas que cobraron estos desplazamientos en dos áreas específicas del saber: el segundo punto examina el llamado “giro reflexivo” de la antropología de los años ochenta, a partir de las transformaciones que experimenta la noción de autor en esta disciplina; y el tercero, finalmente, se ocupa de la problemática de las autorías en las artes visuales contemporáneas, puntualizando cómo dicho campo ha incorporado progresivamente estas consideraciones críticas a su práctica.

1. En torno a la noción de autor

Aunque mucho se ha escrito en la actualidad respecto de las prácticas autorales descentradas que han proliferado en el escenario contemporáneo (ver, a modo de un panorama crítico y actualizado, Rivera Garza 2013), gran parte de las discusiones a este respecto se encuentran contenidas en dos textos imprescindibles de fines de los años sesenta, que indagaron en los cimientos de la moderna noción de autor. El primero de ellos, producto de una conferencia dictada por Michel Foucault en 1969, aborda la función del autor como un asunto relativo a la “existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una cultura” (Foucault, 1984: 361), trazando las características específicas —y no universales— que el autor adquiere en la sociedad occidental. El segundo, escrito por Roland Barthes en 1967, sostiene la tesis de que el autor ha muerto en la narrativa moderna, puesto que ya no se trata de discursos constituidos a la espera de su “desciframiento”, sino que, por el contrario, nos encontramos frente a textos que hacen confluír escrituras diversas, susceptibles de variadas interpretaciones (Barthes, 1987). Este debate fundacional nos permite distinguir dos movimientos, en parte complementarios, como los vehículos esenciales de la ruptura anteriormente esbozada: por un lado, el de deconstruir los discursos occidentales que gobernaban hasta la fecha los estudios en torno del hombre; por el otro, el de preparar el campo para las nuevas modalidades discursivas que instalarían la polifonía y la multiplicidad de perspectivas. Se trataba de denunciar el carácter limitado, histórico o relativo de ciertas ideas y conceptos que poblaban las prácticas discursivas de aquel entonces —gesto bien

delineado por Michel Foucault—; a la vez que visibilizar aquellas alternativas que los proyectos totalizadores habían dejado fuera —como ilustra el desarrollo de Roland Barthes—. Como queda esclarecido a partir de la lectura de “¿Qué es un autor?”, y “La muerte del autor”, respectivamente, la noción en juego desempeña un rol nuclear en las prácticas discursivas del mundo occidental; en consecuencia, al desenredar los intrincados nudos conceptuales que la sustentan, permite poner en tela de juicio una serie de premisas que, hasta entonces, aparecían como incuestionables y universales. Recordemos en gruesas líneas los postulados de estos textos.

El surgimiento de la categoría de autor es un proceso indisoluble de la emergencia, con el fin de la Edad Media y el advenimiento de la Era Renacentista, de la noción de individuo. Roland Barthes distingue como motores de este nacimiento al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma. Se trata, por tanto, de un producto propiamente occidental, subsidiario de una concepción del sujeto centrada en la autoconciencia, la propiedad y la autonomía, entre otros valores. El autor del Renacimiento, señala Peter Burke, es fruto de un intenso debate en torno a los derechos —hasta entonces inéditos— de propiedad intelectual, en el marco de una polémica sobre la imitación, el robo y el plagio (2002). A partir de entonces, esta noción irá acumulando diversas constelaciones de sentido condicionadas por el espíritu de la época en la que surge: la idea de genio creador que “construye” desde la nada; la excepcionalidad y originalidad de la obra artística (o intelectual); la autonomía e individualidad del proceso productivo del artista/intelectual. De esta manera, la persona autor de la era moderna

representará un quiebre respecto de las concepciones de la autoría precedentes, liberándose de las bases sociales de las que, antiguamente, el autor no era más que un vehículo (Santibáñez, 2004). El régimen de autoría de la modernidad puede entenderse como una paternidad autoritaria. El autor se ubica en un tiempo anterior a su producto, no sólo porque existe antes que éste, sino también porque establece una relación unidireccional de “nutrición” creativa: es el autor el que construye su obra, y no la obra la que configura la imagen de su creador (Barthes, 1987). La obra moderna es, entonces, una entidad cerrada de la que no obtenemos más que un único sentido, predeterminado por el autor desde su misma enunciación. El rol de los espectadores es decodificar el mensaje allí contenido. Nos encontramos frente al Autor—Dios denunciado por R. Barthes.

Michel Foucault y Roland Barthes instalarán una aguda crítica en la particular configuración de significados que es la noción de autor moderno. Sus reflexiones permitirán circunscribir esta conformación específica en el espacio y el tiempo, identificando la función que sustenta su existencia en las sociedades en las que surge. El autor, apuntará Michel Foucault, es una función que permite poner en relación un conjunto de textos que deben ser recibidos, en determinado espacio social, de un modo específico. Por lo tanto, se trata de una función relativa a ciertos tipos de discursos, su circulación y su funcionamiento; en el nombre del autor se cristalizará el estatuto que dicha discursividad detenta en la sociedad de la que es producto (Foucault, 1984). No todos los discursos necesitan de autor, ni todos los que en la actualidad consideramos “discursos autorales” han sido, necesariamente, siempre de esa forma:



Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” [...] eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos [...] sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. (Foucault, 2010: 300).

Ciertamente, el régimen autoral que conoció la era moderna operaba de forma invertida. A partir del siglo XVIII, los discursos científicos pudieron prescindir de sus autores, en la medida que comunicaban “una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo”. Simétricamente, los textos literarios pierden su autonomía respecto de esta figura, haciendo descansar gran parte de su sentido en las condiciones a las que debe su existencia: quién lo ha escrito; cuando, cómo y porqué lo ha hecho. La densa carga simbólica que Occidente deposita sobre la categoría de autor se presenta, entonces, de forma más difusa y arbitraria. Más aún cuando el pensador francés perfila las condiciones sociales sobre las cuales se forja el autor moderno, dejando a la luz su estrecho vínculo con el sistema jurídico e institucional que organiza los discursos. Es entonces posible visualizar al autor en una estructura de posiciones-sujetos, que pone en marcha el proceso de atribución, nada espontánea, de unos discursos a sus productores mediante “una serie de operaciones específicas y complejas” (Foucault, 2010).



...el lector es el espacio mismo en que se inscribe, sin que se pierda ninguna, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología: él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1987: 71).

Una vez denunciada su especificidad histórico-cultural, la figura del autor se verá cuestionada en su núcleo más fundamental: su dimensión de autoridad capaz de controlar del significado del texto. Cuando Roland Barthes anuncia la muerte del autor está eliminando, justamente, ese vínculo primario y unívoco que el escritor estableció, durante largos años, con su texto/producto. En su lugar, germina una nueva relación entre dichas partes, marcada por un constante tiempo de enunciación; eternamente, un aquí y ahora. La escritura no es más una empresa de registro o de representación, sino que se erige como un espacio —performativo— cuyo contenido es el propio acto de la escritura. En éste pueden confluír escrituras diversas, contradictorias, de múltiples dimensiones; cuyos orígenes pluriculturales se entretajan en un texto que ya no aspira a la originalidad. El texto sin autor se presenta desprovisto de cerrojos de significación: ya no hay nada que descifrar, puesto que detrás de éste no subyace una lectura apropiada excluyente de sus alternativas. La muerte del autor es el precio con que se paga la emergencia del lector, único terreno capaz de recoger las innumerables aristas del texto:

Cuarenta años después de enunciadas, las palabras de Barthes nos parecen más ilusorias que proféticas. Sin embargo, lo cierto es que el espíritu que predominaba en este texto —como también así en el de M. Foucault— servirá de pauta a diversas áreas del quehacer humano, en tanto estímulo a la reformulación de las autorías y autoridades disciplinarias. Aunque el examen a la noción de autor, desde ángulos diversos, contó con nuevos desarrollos en las décadas posteriores, fueron estos dos textos fundacionales los que proyectaron la discusión a otros ámbitos del conocimiento. Revisaremos sus ecos en la disciplina antropológica y en el campo de las artes visuales.

2. Del antropólogo como autor, a una antropología polifónica

A partir de la década de 1970, importantes temblores epistemológicos tuvieron lugar en el seno de la antropología. Salvo esporádicas excepciones, el paradigma iluminista había impuesto su hegemonía en el derrotero antropológico, imprimiendo a la disciplina un marcado interés por las estructuras, los sistemas y lo invariable en el amplio panorama de la diversidad cultural. Desde muchos puntos de vista, el programa del estructuralismo se erigía como el punto cumbre de esta forma de pensamiento en ciencias sociales, en la medida que hacía guiños a una promesa que había merodeado cual fantasma las tentativas disciplinares: “dar una explicación global y racional a la organización social y mental”, instalando una brecha definitiva entre el proceder científico de la antropología, y la especulación que la filosofía había ensayado en torno a los asuntos humanos (Abéles, 2007). Es por esto que la aparición de una serie de trabajos que pusieron en tela de juicio el rol explicativo de la antropo-

logía, y su tendencia a la formulación de leyes generales, significó un cuestionamiento profundo de la práctica disciplinaria tal y como se había entendido hasta entonces.

La nueva generación de antropólogos atacó la mirada universalista desde distintos flancos: se interrogó por la pertinencia de las categorías etnográficas, que reunían en configuraciones estancas una amplia diversidad de manifestaciones humanas; cuestionó el carácter universal de la razón, advirtiendo otras formas del pensamiento tanto en la alteridad como en la propia sociedad occidental; abogó por la disolución de las pretensiones científicas, que imponían al estudio del mundo humano los criterios estrictos con que las ciencias naturales aprehendían sus objetos. Examinar las transformaciones que experimentó la noción de autor en el marco del llamado “giro textual” de las ciencias sociales puede ser una entrada esclarecedora a esta vasta problemática. Este vuelco epistemológico funda sus raíces en las herramientas de la crítica literaria, llevando a la antropología a fijar la mirada en las analogías textuales para comprender su objeto de estudio. La cultura como texto representaba un quiebre respecto a los modelos heurísticos provenientes de las ciencias naturales, para encontrar inspiración en aquellos dominios que, como decía Giambatista Vico, resultan más inteligibles porque habían sido hechos por el hombre: las artes y humanidades (Geertz, 1994). Si el referente del estructuralismo había sido la lingüística de F. de Saussure y su predilección por el sistema abstracto, las nuevas perspectivas encontraban un modelo sugerente en la teoría de la enunciación de M. Bajtin y su énfasis en la heteroglosia (1991).

Hemos sostenido en líneas anteriores que los dos textos capitales aquí citados representan dos movimientos subsecuentes: la deconstrucción (ilustrada por Foucault) y la apertura (sostenida por Barthes). Nos interesa proporcionar algunos breves apuntes respecto de los modos específicos que cobraron estos dos momentos en la teoría antropológica, planteando las preguntas que entendemos como centrales en cada uno de estos textos. ¿Cómo se manifestó esta crítica de las prácticas discursivas de la antropología hegemónica hacia fines del siglo XX, específicamente respecto de la noción del autor? Y, consecutivamente, ¿de qué manera se imaginó un escenario alternativo a estas convenciones, reinventando las autorías antropológicas?

a. Deconstrucción. Uno de los movimientos cruciales de esta nueva forma de concebir la antropología, se encuentra en línea con el gesto deconstructivo que habíamos observado en las reflexiones abocadas propiamente a la noción de autor: el de dejar al desnudo el carácter literario —y por ende, subjetivo— que la práctica antropológica había detentado desde su nacimiento, a pesar de los incansables esfuerzos realizados para borrar dicha filiación. La historia disciplinaria es sometida, entonces, a un examen riguroso, con el objeto de situar en el tiempo y el espacio su discurso, y develar las condiciones de su emergencia, sus pretensiones subyacentes y sus omisiones emblemáticas. Se trata también de sacar a la luz las estrategias retóricas que la antropología ha puesto al servicio del convencimiento y la autoridad:



La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual, que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente “estado allí”. Y en la persuasión de que este milagro invisible ha ocurrido, es donde interviene la escritura. (Geertz, 1989: 14).

Enfrentada a la problemática de la verosimilitud y la escritura, cobra urgencia una reflexión en torno al rol del autor en la antropología. Siendo ésta una disciplina situada a medio camino entre el ejercicio científico y la práctica literaria, el estatuto del autor conserva un peso considerable: más que ligados a descubrimientos —como sucede en el terreno de la ciencia—, los nombres de autor en antropología aparecen enlazados con libros y artículos, y en ocasiones con sistemas de pensamiento. Clifford Geertz problematiza el peculiar estatuto de esta noción en el terreno etnográfico, puntualizando el hecho de que el antropólogo debe hacer frente a la particular tarea de construir textos científicos —es decir, desprovistos de autoría— a partir de experiencias eminentemente biográficas, oscilando peligrosamente entre el modelo del físico y el del novelista. En este problema de la firma —o de la “construcción de una identidad textual”— se ven implicados los riesgos característicos de ambos extremos, puesto que el antropólogo debe convencernos, en primer término, que sus escritos son el producto de haber “estado allí” (dimensión biográfica); y en segundo, de que aquello que

describen es lo que nosotros mismos, de haber “estado allí”, hubiéramos presenciado (dimensión objetiva). Es de esta forma que el “antropólogo como autor” constituye una categoría híbrida, que oscila entre el registro científico y el literario, dando lugar a una configuración discursiva particular, característica.

Bajo el influjo del mismo espíritu crítico, otros autores deconstruyeron las herramientas retóricas mediante las cuales la antropología clásica construyó su aparente cientificidad. El método de la observación participante, dicen Clifford y Marcus, logró mantener un equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo en este tipo de narraciones: “La voz del investigador se manifiesta siempre en primer plano; pero lo convencional de su texto, las limitaciones de su explicación a medias entre el discurso fundamentado y el estilo realista, hacen de su obra un todo cerrado unidimensional” (1991: 43). La dimensión propiamente subjetiva — los estados de confusión, los sentimientos o las acciones violentas, señala Mary Pratt—, queda del todo excluida del texto etnográfico. Tuvo lugar, entonces, una severa crítica a las formas como la disciplina ha construido su autoridad discursiva. Numerosos autores, en primer término, señalaron el rol crucial que desempeñaba la estadía prolongada en el campo para la legitimación de los resultados de investigación. La antropología clásica sustenta su autoridad en “investigaciones culturales intensivas hechas por estudiosos calificados” (Clifford, 2001: 42), mediante el instrumento todopoderoso de la “observación participante”. Tal es el efecto legitimador de los conocimientos de primera mano, que Evans Pritchard exclama representando a sus colegas: “...a veces suspiramos: ojalá Tylor, Marett, Durkheim y todos ellos hubieran pasado algunas semanas entre los pueblos sobre los cuales escribían con tanta libertad” (citado en Boon, 1990: 28). Un se-

gundo pilar de la autoridad etnográfica estaba dado por el recurso realista en la narración. Los textos de Malinowski representan, en este sentido, la inauguración de un estilo discursivo, mediante el cual el lector de etnografías podía “visualizarse en el campo”, y comprender de forma contextual aquellas conductas que anteriormente no podían ser entendidas más que como excentricidades (Boon 1990: 28). El realismo y naturalismo etnográficos suscitaban en sus lectores la viveza y verosimilitud necesaria para garantizar la verdad del etnógrafo. Es esta voz incuestionada del investigador omnisciente la que erradica toda sombra de dudas en torno a las descripciones del mundo cultural. De esta manera, la autoridad antropológica deviene en muchos casos en autoritarismo, puesto que el reinado del autor—antropólogo sobre el texto le da la autonomía para definir las culturas diferentes, negándoles la capacidad de expresar cuanto concierne a sí mismas (Marcus y Clifford, 1991).

Estas propuestas permitieron observar la vasta trayectoria de la disciplina con otros ojos. Allí donde nos habían enseñado a leer un texto científico, realista, objetivo e impersonal, nos encontramos ahora con el sello inconfundible de la experiencia subjetiva, de la biografía, de la escritura literaria y la imaginación. Tras el sugerente análisis trazado en torno a las obras de Malinowski, Evans Pritchard, Lévi-Strauss, y Benedict, queda al descubierto la importancia del autor en antropología. Es a través de esta noción, entonces, que las nuevas formas del pensamiento pudieron cuestionar el relato iluminista, de acuerdo al cual la etnografía de-

scribe objetivamente y en función de los cánones de la ciencia y la razón.

b. Apertura. El concepto de autor permitirá, posteriormente, movilizar un segundo gesto análogo al demostrado por R. Barthes. Si la dimensión literaria de la etnografía había sido puesta al descubierto incluso en sus textos más canónicos, la nueva generación de antropólogos procurará explorar las posibilidades abiertas por este descubrimiento. Se trata, entonces, de ampliar el panorama discursivo de la antropología, dando legitimidad a nuevas prácticas que la vieja escuela ilustrada había mantenido en la sombra. En la considerada reunión fundacional de la antropología posmoderna, cuyos resultados fueron recogidos en el libro “Writing cultures”, este nuevo enfoque es formulado en los siguientes términos:



Asumen, estos ensayos, que las interpretaciones puramente literarias son propicias a la experimentación, a la vez que rigurosamente éticas. El texto en gestación, la retórica incluso, arrojan una buena luz para construir, siquiera artificialmente, una sucesión de eventos culturales. Ello mina ciertas resoluciones que propenden al autoritarismo interpretativo; ello hace más transparente el sustrato cultural que se contempla. Así se evita, en definitiva, que la interpretación etnográfica sea, más que una representación de culturas, una reinención de las mismas. (Marcus y Clifford, 1991: 27).

Se abre con este gesto un espectro de posibilidades creativas, popularizadas bajo el nombre de “modo dialogal”. Como apuntamos anteriormente, los términos que elige esta generación de antropólogos para caracterizar la apertura a nuevas prácticas están en importante deuda con los postulados de M. Bajtin, quien, desde “Problemas de la poética de Dostoievski” (1986), había advertido el carácter polifónico de la novela como discurso que admite la convivencia y confrontación de la palabra propia y ajena. Así, el llamado modo dialogal estimula la convergencia y confrontación de múltiples perspectivas, en oposición al relato unívoco y cerrado que proporcionaba la antropología realista. Se trata de una polifonía que permite el entrecruzamiento de las voces de los informantes, y que ya no aspiran a integrarlas en un discurso coherente y totalizador. Como contraparte, el “lector esperado” para estos nuevos textos etnográficos también amplía sus formas: ya no se persigue una lectura única y determinada desde su enunciación, sino que por el contrario “siempre hay una variedad de lecturas posibles (más allá de apropiaciones meramente individuales), que están más allá del control de cualquier autoridad singular”; “la escritura de la etnografía, una actividad ingobernable y muy subjetiva, alcanza coherencia en actos concretos de lectura” (Clifford, 2001: 73).

La antropología posmoderna adhiere, de esta manera, a las pautas enunciadas en “La muerte del autor” de R. Barthes. El autor en antropología también debe morir para dar lugar a estas nuevas prácticas, en el marco de una transformación general de las relaciones entre Occidente y sus alteridades. En la medida que el monop-

olio de la palabra y de la representación se fragmenta en múltiples piezas, la etnografía emergente debe esforzarse por esquivar los esencialismos que le han sido característicos: como apunta James Clifford, “ahora es más crucial que nunca que los diferentes pueblos formen imágenes complejas y concretas de los demás, y de las relaciones de conocimiento y poder que los conectan. Pero ningún método científico o distancia ética soberanos pueden garantizar la verdad de tales imágenes” (2001: 41). Aunque no es posible aquí extenderse en los desarrollos más recientes de estos autores, la apertura hacia nuevas formas de autoría ha llevado a la disciplina a explorar los caminos de la colaboratividad (ver Marcus y Elhaik, 2012; Katzer y Samprón, 2011). La pretendida polifonía continúa siendo, en la mayor parte de los casos, una ficción antropológica que encuentra poco asidero en las prácticas disciplinarias reales. Pero constituye, a la vez, un horizonte crítico que ha desempeñado un papel significativo en la activación de formas nuevas y más inclusivas de pensar con los otros.

3. Del artista singular a las estéticas relacionales

Así como en el conjunto de las disciplinas humanas, en el mundo de las artes visuales contemporáneas también se dejaron sentir una serie de transformaciones sustanciales con el advenimiento del cisma postmoderno, popularizado bajo la consigna del “fin del arte”. ¿En qué consistía esta ruptura? Si el surgimiento de un arte moderno supuso un abandono de las formas meramente miméticas para volver la atención a una reflexión en torno a los sentidos y los métodos de representación, lo cierto es que éste continuó enmarcado en una narrativa oficial y nor-

mativa acerca de qué es lo propiamente artístico (Danto, 1999). Así, el giro contemporáneo en el arte que aquí interesa examinar, consistió justamente en una liberación de las cadenas que ataban a lo artístico a unas fronteras de posibilidad específicas. Con ello, se pone punto final a la norma excluyente: “ningún arte está ya mandado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro” (Danto, 1999: 49). El llamado “fin del arte”, en este sentido, es el término de la narrativa que ha procesado las manifestaciones artísticas durante siglos, que tiene lugar con la liberación de éstas de los conflictos acarreados en la era totalizadora de los manifiestos.

Este profundo remezón de las fronteras de lo artístico será problematizado desde diversos ángulos hacia fines del siglo XX, y las transformaciones que experimenta la noción de autor conforman una buena entrada para analizar sus reverberaciones. Las nuevas definiciones de la autoría constituirán armas poderosas para cuestionar los cimientos románticos que habían contenido, hasta la fecha, la filosofía y la práctica artística. En consecuencia, las reflexiones en torno a este concepto cobrarán aquí una dirección, en gran medida, opuesta a la experimentada en el mundo científico de la antropología, sustentada en el paradigma iluminista. Sin embargo, también es posible distinguir en éstas el doble movimiento cuya pauta había sido marcada por los desarrollos de M. Foucault y R. Barthes: deconstrucción de los esquemas anteriores, en primer lugar, y exploración de los espacios emergentes, en segundo.

a. Deconstrucción. El primero de estos gestos encontró un recurso fundamental en las dimensiones colectivas del proceso artístico, en una clara respuesta frente al arraigado imaginario que concebía la figura del artista en términos de un régimen de singularidad y excepcionalidad. La categoría de “artista” es producto de un proceso en el cual va adquiriendo una serie de connotaciones positivas, que es subsidiario de una progresiva valorización de las personas por sobre sus obras. El marco del romanticismo ofrecerá un clima favorable para este tipo de representaciones personalistas, puesto que comenzará a dominar una visión de la excelencia como resultado de la singularidad y originalidad, que a la vez debía traducirse en una capacidad sublime de alcanzar la expresión universal (Heinich, 2001). La modernidad internalizará este discurso para sus prácticas artísticas: como señala Nathalie Heinich a partir de los trabajos de R. y M. Wittkower, una revisión de las biografías de los artistas nos demuestra la importancia que posee en la figura del artista tal régimen de singularidad. “La excentricidad, el exceso, la marginalidad, locura, melancolía, suicidio, violencia, desenfreno, delincuencia, prodigalidad o, por el contrario, extrema pobreza” (Heinich, 2001: 39) dominarán los relatos biográficos de los artistas, consolidando un mito en torno a su extrema particularidad que no hace sino alentar el imaginario del heroísmo artístico. Por todo ello, un número importante de trabajos se concentraron en desmitificar estos sistemas valóricos del arte, circunscribiendo dicho régimen del “artista como autor” en unas coordenadas histórico-culturales sumamente específicas:



El mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen ese talento no pueden estar sujetas a las limitaciones que se imponen a los otros miembros de la sociedad: tenemos que permitirles violar reglas de decoro, corrección y sentido común que todos los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere que, a cambio, la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso. Esa convicción no existe en todas las sociedades, ni siquiera en la mayoría. Puede ser exclusiva de las sociedades europeas occidentales —y las sometidas a su influencia— a partir del Renacimiento. (Becker, 2008: 32).

En la misma dirección, diversas tentativas marxistas reaccionaron de forma especialmente enérgica contra estos modos de concebir el proceder del artista, relevando las dimensiones sociales que subyacen al proceso artístico. Estos autores puntualizaron que la obra sólo puede tener lugar en el marco de unas condiciones de posibilidad determinadas socialmente, y que sirve de vehículo a un conjunto de valores y formas que no son exclusivos del artista. La autonomía del genio creador, desde este punto de vista, no es nada más que una falacia.



La cultura, como comportamiento profundamente social, no puede librarse de la determinación colectiva y, en consecuencia, queda señalado ese carácter de la escritura y la producción de bienes culturales. Pero difícilmente el sujeto/autor va a alcanzar el grado de saturación significativa de la conciencia posible de su clase; sólo los grandes escritores y filósofos alcanzarían ese grado máximo de coherencia y significación. Sin embargo, incluso en ese grado, el autor no puede ser concebido sino transindividualmente, en el interior de la clase a la que pertenece. (Sarlo y Altamirano, 1980: 12).

El sistema cultural limita, entonces, el horizonte de posibilidades para la creación. En esa medida, como señala P. Bourdieu, el proyecto creador alberga una contradicción constante entre las características y exigencias propias de la obra —su singularidad—; y las restricciones sociales que la constriñen y moldean, desde fuera (Bourdieu, 2002). En un gesto igualmente deconstructivo, Bourdieu reubica la categoría autor en las condiciones materiales y discursivas de su producción: el autor se encuentra inserto en un campo artístico que le impone un número de reglas y disposiciones, convirtiéndolo en un productor de bienes simbólicos que nacen de la sociedad

y circulan en ella con relativa independencia de su gestor. La teoría de los campos ofrece un modelo más complejo que las tentativas anteriores (la llamada “historia social del arte”): sin admitir las ficciones románticas del genio creativo, devuelve al artista a las condiciones sociales que lo producen, pero a la vez introduce un margen —la autonomía relativa del campo— que no hace posible reducir la especificidad de las lógicas artísticas a la operación mecánica del todo social.



...La pregunta no será más: “¿De qué manera el escritor ha llegado a ser lo que es?”, sino: ¿Cuáles deberían ser, desde el punto de vista del habitus socialmente constituido, las diversas categorías de artistas y escritores en una época dada y en una sociedad dada, para poder ocupar las posiciones predisuestas para ellos por un estado del campo intelectual...? (Bourdieu, 2002: 22).

La desmitificación del trabajo solitario, original, creativo y genial del artista/autor, trae abajo también la estructura conceptual romántica que operaba con soltura en el campo de las artes. Las críticas elaboradas en este sentido, permitieron minar la vasta extensión de dichas concepciones para dejar a la luz su naturaleza culturalmente específica, y su carácter de discurso legitimador. Se hicieron visibles, entonces, los numerosos actores implicados

—además del artista— en la creación; las bases sociales que operan como circuito de lo posible y lo aceptable; y la función productora del artista en tanto sujeto posicionado en el campo artístico. Deben emerger, por tanto, nuevas maneras de aproximarse al fenómeno artístico.

b. Apertura. Por todo ello, en las últimas décadas han proliferado las voces en el ámbito del arte contemporáneo que procuran instaurar discursos y prácticas acordes a estas reformulaciones. Aunque, sin duda, el retroceso del autor romántico no ha sido absoluto y definitivo, al menos su rol ha alcanzado una notable problematización en el mundo artístico, difuminándose en nuevas categorías antes inexistentes, y debilitando su hegemonía en los espacios donde tradicionalmente se ha desarrollado. De esta forma, aparecen figuras como la del curador de arte: si es que antes éste se conformaba con “seleccionar las obras de la colección, pedir otras obras a diferentes museos, dirigir la instalación y redactar los textos —anónimos— del catálogo” (Heinich, 2001: 63), progresivamente su nombre comenzó a ser una firma autorial, y las exposiciones empezaron a versar sobre problemáticas más personales. El curador constituye, en la actualidad, una suerte de “autor” de segundo orden, que capitaliza algunas de las funciones artísticas que, anteriormente, descansaban única y exclusivamente en el genio creador romántico. Por otra parte, los criterios de valorización de la producción artística se han transformado sustancialmente, multiplicándose las iniciativas de autoría colectiva, difusa o irrelevante. El sentido de la obra ya no

depende exclusivamente de quien la enuncia; por el contrario, cobran protagonismo actores diversos —la crítica y el público son particularmente importantes— cuyo rol en la interpretación es activo y relevante. En línea con lo señalado en otra parte (Gerber y Pinochet, 2012), la práctica artística contemporánea se encuentra marcada —en diversos puntos del globo— por un énfasis en el trabajo colaborativo y grupal, impulsado a su vez por las potencialidades de las nuevas tecnologías.

En el campo de las artes visuales, el nuevo siglo trajo consigo numerosas propuestas que apuntan a reformular el estatuto del autor/creador, abriendo las prácticas hacia la construcción conjunta de la experiencia artística con las comunidades y públicos. Gran parte de ellas ponen el acento en la dimensión colectiva, procesual e interdisciplinar de la producción de las artes visuales contemporáneas (Ardenne, 2006; Bourriaud, 2006; Ladagga, 2006 y 2010), características que reestructuran las coordenadas tradicional del autor singular y genial que conoció la modernidad. Según estas apuestas recientes, el arte contemporáneo se caracterizaría por la participación, la actitud dialógica y las experiencias relacionales (Bourriaud, 2006).

Detengámonos en uno de estos modelos emergentes. La “estética relacional”, concepto mediante el cual Nicolás Bourriaud aprehende las formas actuales del arte, intenta dar cuenta de una serie de obras que ya no apelan a la vivencia estética subjetiva, sino que intentan lograr un intercambio experimental entre las personas involucradas. Mediante el arte, entonces, sería posible “construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (Rancière, 2005: 17), restau-

rando los vínculos sociales que la sociedad global habría debilitado profundamente. Así, al menos en el papel, el modelo del “artista como autor” y del “espectador como receptor” se ve severamente cuestionado, y se promueve un nuevo pacto entre los públicos y las obras en el que predomina un papel activo e interpretativo. Ello conlleva también un cambio en el estatuto de las obras mismas, puesto que su configuración estable —correlativa a un “autor creador” que la cierra de una vez para siempre—, se multiplica en estados fragmentarios y efímeros:



La obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. [...] La cultura del uso implica una profunda mutación del estatuto de la obra del arte. Superando su papel tradicional, en cuanto receptáculo de la visión del artista, funcionan adelante como un agente activo, una partitura, un escenario plegado, una grilla que dispone de autonomía y materialidad en grados diversos, ya que su forma puede variar desde la mera idea hasta la escultura o el cuadro. Al convertirse en generador de comportamientos y potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva” que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación” (Bourriaud, 2004: 17).

El nuevo horizonte de prácticas artísticas refigura las nociones de originalidad (el estar en el origen de...) y de creación (hacer a partir de la nada). En el contexto de un arte contemporáneo que circunscribe la “postproducción” dentro del círculo de posibilidades artísticas legítimas, el discurso romántico monopolizado por la autoridad del “artista creador” pierde fuerza y sentido. El poder de atribuir significado se fragmenta en una amplia variedad de actores participantes, haciendo retroceder la unidireccionalidad con que el arte moderno había entendido la relación artista/obra/receptor. Nos encontramos frente a un escenario que transmuta vertiginosamente sus formas, para dar cabida a una multiplicidad de perspectivas, voces, discursos, y prácticas que el Romanticismo había excluido del mundo del arte.

4. Reflexiones finales

Como se ha dicho insistentemente, las diversas disciplinas humanas experimentaron, hacia fines del siglo XX, un quiebre epistemológico amplio, al que algunos autores hacen referencia a través del concepto de postmodernidad. Con ella, emergieron relatos múltiples, parciales y heterogéneos, ante el retroceso de las narrativas totalitarias que había impuesto la era moderna; es en este sentido que J. F. Lyotard apuntaba, en un texto central para la teoría postmoderna, que el sujeto no puede más ser captado por explicaciones globales y abstractas, puesto que “el sí mismo está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca” (Lyotard, 2006: 16). Se hicieron visibles, entonces, las demandas de expresión de nuevos sujetos, quienes —ya desprovistos de categorías estables y esenciales—, abogaron por el derecho al disenso; por la existencia diversa; por la polifonía y la heteroglosia.

Hemos señalado a lo largo de este trabajo que el autor —en tanto categoría moderna— fue objeto de múltiples

inquisiciones. El texto que aquí concluimos intentó, precisamente, indagar en los cuestionamientos y reconfiguraciones que experimenta la idea de autor en dos esferas distintas del quehacer humano: artes visuales y antropología. Aunque las coordenadas epistemológicas que cruzan a estas disciplinas difieren sustancialmente, el devenir del autor en cada una de ellas constituye una entrada sugerente a los procesos que las atravesaron en su conjunto. Mientras por un lado, con Michel Foucault, arte y antropología intentaron deconstruir las formas que el autor había desarrollado en sus respectivas disciplinas; por el otro, con Roland Barthes, se trató de visibilizar las posibilidades expresivas que emergen luego de la muerte de dicha categoría moderna. La antropología, en tanto ciencia, emprende su embestida contra los cánones científicos de la Ilustración; el campo artístico, por su parte, instala la crítica en respuesta a la autoridad instituida por el Romanticismo. En ambos casos, eso sí, se trata de un cuestionamiento de las categorías de la modernidad, dando paso a relatos fragmentarios e polifónicos donde pueden emerger múltiples actores.

En la actualidad, las promesas que se abrieron con el cisma postmoderno de fines del siglo XX nos resultan ingenuas y descomprometidas, y han sido objeto de diversas críticas sustanciosas. No nos interesa, en esta oportunidad, constatar el ejercicio efectivo de estas pautas polifónicas en el arte contemporáneo o la antropología, sino más bien dar cuenta de un momento en el que el pensamiento cultural buscó sustituir la voz unívoca, autoritaria y cerrada sobre sí misma de la modernidad por una narrativa de lo múltiple. Esperamos haber logrado trazar cómo este desplazamiento se ha dibujado en las disciplinas aquí abordadas, demostrando la simetría de estos movimientos y la discusión transversal que afecta tanto a una como a otra. Aunque podría haber sido otra, la noción de autor —incluso algunas décadas después de su auge crítico— constituye una entrada esclarecedora al respecto.

Referencias bibliográficas

Abéles, Marc (2007) “Política, globalización, desplazamiento. Una perspectiva antropológica”. En A. Giglia, C. Garma, y A.P. De Teresa, eds. *¿Adónde va la antropología?* México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, 21- 38.

Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.

Bajtín, Mikhail (1986). *Problemas en la poética de Dostoievski* [1929]. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mikhail (1991) “La palabra en la novela” [1934]. En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 77-326.

Barthes, Roland (1987) “La muerte del autor”. En Barthes, R. ed. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 65- 72.

Becker, Howard (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Boon, James (1990) *Otras tribus, otros escribas: antropología simbólica en el estudio comparativo de las culturas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Bourriaud, Nicolás (2004) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

Bourriaud, Nicolás (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Burke, Peter (2002) *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós.

Clifford, James (2001) Dilemas de la Cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. J. Clifford, ed. Barcelona: Paidós, 39-77

Danto, Arthur. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

Foucault, Michel (2010) “¿Qué es un autor?” En: *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 291-317.

Geertz, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Geertz, Clifford (1994) *Conocimiento local*. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós.

Gerber, Verónica y Pinochet, Carla (2012) *La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas*. En: Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales”. García Canclini, N., Cruces Francisco y Urteaga, Maritza (coords). Madrid: Ariel/ Telefónica/ UNED/ UAM, 45-64.

Heinich, Nathalie (2001) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Katzer, Leticia y Samprón Agustín (2011) “El trabajo de campo como proceso. La ‘etnografía colaborativa’ como perspectiva analítica”. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. Nº2. Año 1, 59-70.

Ladagga, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ladagga, Reinaldo (2010) *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lyotard, Jean-Francois (2006) *La condición posmoderna: informe sobre el saber* [1987]. Madrid: Ediciones Cátedra.

Marcus, George y Clifford, James, eds. (1991) *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Júcar.

Marcus, George y Elhaik, Tarek (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. En: *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 42, 71-88.

Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rivera Garza, Cristina (2013) *Los muertos indóciles*. México: Tusquets Editores.

Santibáñez, Cristián (2004) “Notas sobre el problema autor y su función”. En: *Acta literaria* 29, 135-148.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1980) *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Shweder, Richard (1991) “La rebelión romántica de la antropología contra el iluminismo, o el pensamiento es más que razón y evidencia”. En: *El surgimiento de la antropología posmoderna*. C. Reynoso, ed. México DF: Gedisa, 78- 116.

Live coding. Arte computacional en proceso

Live coding. Computer art in process

Carolina Di Próspero

Universidad de San Martín / IDAES

Buenos Aires, Argentina

Fecha de la última revisión del texto: Noviembre de 2014

Dirección de correo electrónico: diprosper@gmail.com

Live coding. Arte computacional en proceso

Carolina Di Próspero

Resumen

Este trabajo, que forma parte de la investigación para mi tesis doctoral, propone una aproximación a la actividad del *live coding* como configuración artística que hace del cambio, la apertura y la exploración constantes, prácticas que constituyen una actividad creativa, siempre en cuestión.

A través del trabajo etnográfico se aborda el estudio de performances de artistas computacionales que programan música en vivo. Esta música (Live coding) es generada por los live coders en sus laptops, en “buscando cambiar las reglas al mismo tiempo que se siguen”, como ellos explican. Este tipo de experiencias puede conducirnos a una nueva comprensión de subjetividades y sociabilidades en escenas en las cuales el software se convierte en un canal de expresión del artista / programador. A partir del análisis de ciertos elementos de esta expresión artística podemos acercarnos a una caracterización de su relación con la tecnología, su perspectiva respecto de la creatividad, así como de su actividad como improvisación en sentido amplio.

Palabras claves

Tecnología, música, software art, improvisación, proceso

Abstract

Live coding. Computer art in process

This work is part of my PhD research. Here is proposed an approach to the live coding activity as an artistic setting that understands change, openness and constant exploration as practices that constitute a creative activity, always in question.

The ethnographic work seeks to address the study of live coding music performances of computational artists. This music (Live coding) is generated by the live coders in their laptops, “changing the rules at the same time they are followed” as they explain. Such experiences can lead to a new understanding about subjectivities and sociability in performances, in which the software becomes a channel for the expression of artists / programmers. Based on the analysis of certain elements of the Live coding we can approach a characterization of their relationship with technology, their perspective regarding creativity, and their openness to constant exploration, that leads to an always-in-process improvisational activity.

Keywords

Technology, music, software art, improvisation, process

¿Qué es el live coding?

El live coding (en adelante LC) es una expresión artística en la cual los live coders (músicos / programadores) generan música algorítmica en vivo con una laptop o computadora portátil, escribiendo líneas de código con diferentes lenguajes de programación. La definición de LC que Alex, live coder, sujeto de esta investigación suele dar en diferentes oportunidades es: “se trata de hacer una performance programando en vivo, en el escenario (...) la atención se centra en la música y la gente bailando y disfrutando”.

El LC puede desarrollarse tanto en performances públicas (fiestas, *Algoraves*: raves algorítmicas) como en ámbitos académicos (work shops, conferencias, como parte de un proyecto) o privados (en el hogar, al desarrollar un lenguaje de programación, practicar LC o realizar

un “concierto” desde la casa y compartirlo en Internet vía streaming). La forma más común de practicarlo es en las *Algoraves* en las que la performance es también visual. En las *Algoraves* (o raves algorítmicas) el proceso de escritura (programación) se proyecta durante el evento, haciéndose visible la imagen del código que genera música “el código debe ser tanto visto como oído”, se expresa en el Manifiesto publicado en el sitio web que los live coders crearon para la promoción, proliferación y permanencia del LC: TOPLAP. Si bien el uso de algoritmos, o set de reglas formales, en la composición musical no es algo nuevo, “es el advenimiento de la computadora digital que establece el medio ideal para escribir música en forma de algoritmos” (Magnusson, 2011: 20). Y, la principal novedad en el caso del LC es la exposición de esos algoritmos a través de la proyección para el público de la pantalla de la computadora del live coder, como se puede observar en la siguiente imagen.

Como se explica en el Manifiesto TOPLAP, la idea no es que la audiencia sepa leer el lenguaje de programación que el live coder utiliza, y, si supiera hacerlo, tampoco se espera que esté atenta y siga el desarrollo de la música a través de la lectura de la progresión de las líneas de código: “no es necesario que el público entienda el código para poder apreciarlo, como no es necesario saber tocar guitarra para apreciar a un guitarrista tocando”. La exposición del código, como veremos, está más relacionada a la apertura de los lenguajes de programación, que por lo general se ocultan detrás de una máscara estética que invisibiliza el proceso de creación. Este es un principio explícito en el mencionado Manifiesto: “show your screens” (muestra tus pantallas) que marca una diferencia fundamental entre el LC y la música electrónica en general. Como veremos más adelante, proyectar los códigos tiene varios significados en el LC pero todos relacionados a la apertura, no sólo con un sentido de hacer visible lo que se hace en el mismo

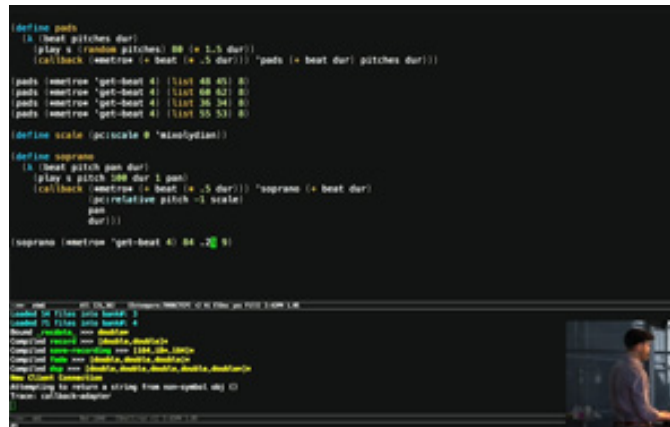


Imagen 1: Visibilidad del código¹



Me gusta pensar que la declaración TOPLAP² de “muestra tus pantallas” ayuda al músico laptop a desmitificar los procesos de lo que él / ella está haciendo. También le da al espectador una forma seguir lo que el live coder está haciendo (Ashley, live coder - entrevista - Leeds, julio de 2013)

momento que se hace, sino también con una intención desmitificadora de la misma tecnología que posibilita la expresión musical, en el diálogo con la máquina, que los live coders proponen la improvisación:

Como explica Alex, “se trata de un cambio radical en el desarrollo de software convencional, rompiendo las barreras artificiales entre los tecnólogos y usuarios creativos” (McLean, 2013: 83). Subsumir en la misma persona tanto el rol de desarrolladores de los lenguajes de programación y de artistas, da sentido a la apertura que buscan en la destreza, derribando las “barreras artificiales” que supondrían, por ejemplo, el uso de un software empaquetado, es decir, listo para usar siguiendo instrucciones básicas e intuitivas. Desde el sitio www.algorave.com proponen por ejemplo, aprender utilizar los lenguajes de programación que ellos desarrollan para improvisar música algorítmica (*overtone*, *puredata*, *SuperCollider*, *Impromptu*, etc.) a través de los tutoriales publicados, ejemplos, videos.³

Derivada de la manipulación de los lenguajes de programación en vivo, la destreza es una característica a destacar, valorada entre los live coders, ya que, durante las *Algoraves*, programan los instrumentos, al mismo tiempo que los ejecutan, a partir de improvisar la repetición de condicionales y patrones de los lenguajes. Hay muchos lenguajes para música algorítmica y proyección de vídeo, así como comunidades de práctica que han crecido a su

alrededor, al desarrollarlos, utilizarlos y compartirlos. Hay una gran coincidencia con la cultura del software libre y de código abierto, por lo que el intercambio de ideas en forma de código fuente es parte de las prácticas cotidianas de los live coders en diferentes listas de mail, blogs, sitios de publicación de videos (YouTube / Vimeo), en los sitios web / blogs de cada programa y en redes sociales como Twitter o Facebook.

Los live coders son músicos (en su mayoría conocen teoría musical) y también son programadores. Ambos roles tienen características particulares, por ejemplo, no son músicos electrónicos como los que estamos más acostumbrados a ver y oír, tampoco son simples programadores de software, hay una diferencia de intención que tiene que ver con explorar más que ejecutar, crear más que reproducir, experimentar el proceso más que alcanzar el producto terminado. En ese sentido la actividad del LC se acerca a otras expresiones musicales que se valen de la improvisación, como el jazz o el blues, sobre todo en cuanto al carácter inacabado que abona a la evolución o mayor expertise en la ejecución, durante las performances:

Para poder materializar esa intención, es necesario desarrollar el tipo de software que lo permita. En este sentido ha sido importante para los live coders alejarse de las lógicas tradicionales que rigen a la programación y desarrollo de software: no hay desarrollo basado en pruebas, ni lógicas vinculadas a la velocidad, la reacción y la ejecución: más rápido y cercano a lo automático, mejor, lo que, por lo general, se espera de un lenguaje de programación: mayor intuitividad (fácil uso), automatización, rapidez de ejecución en menos tiempo. Justamente en la práctica del LC, lo que se comienza a valorar es el tiempo, pero no en función del logro de velocidad de ejecución, sino, en función de la intervención de la agencia del programador en la programación: el lenguaje deberá brindar el tiempo ne-

2 Manifiesto TOPLAP <http://toplap.org/wiki/ManifiestoDraft>

3 <http://algorave.com/about/>

1 Andrew Sorensen, live coder, en TEDx, disponible en <http://tedxtalks.ted.com/video/ComputeMusicnow-Andrew-Sorensen>



las prácticas corrientes que preceden a las performances de jazz son integrales a estas actuaciones y, partiendo de que la práctica nunca termina, las actuaciones continúan cambiando, como resultado de las mejoras o modificaciones producidas en la práctica. Evolucionaria (Becker et al., 2006: 10).

48 cesario para la acción y reacción del live coder y que éste entonces pueda improvisar. Para lograrlo, los live coders comenzaron a crear sus propios lenguajes de programación, si bien cada uno con sus particularidades, todos contemplan esta cuestión del tiempo: que el lenguaje les permita intervenir, a partir de contemplar el tiempo de reacción, de escritura del código, en suma de agencia activa (como, veremos, ellos mismos la llaman) en el momento de la improvisación. Es entonces de esta forma que el rol del programador / desarrollador / ingeniero / analista de sistemas, etc. se funde con el de músico: quien crea el software y quien hace la música es la misma persona.

La exploración y la experimentación forman parte de la misma música que se va generando, por ello se trata de música siempre en proceso y no de un producto acabado o completamente definido. Al finalizar, una pieza musical se va a haber construido, pero va a haber desaparecido a la vez, esto constituye la paradoja que ellos construyen a partir de la intención explícita de, por lo general, no grabar sus composiciones, borrando el código que han generado a lo largo de una performance. El LC es vivido por los live coders como una experiencia de exploración musical tecnológica y digital en función a la expresión de programadores devenidos en artistas.

Mediaciones teóricas

El marco teórico que guía este trabajo busca acompañar la propuesta de vivenciar la técnica en fusión con la naturaleza humana ya que, en la actividad del live coding, una es herramienta de la otra. La técnica es aquí actante, en sentido Latouriano (2005). Latour plantea prestar atención a los híbridos “cuasi objetos”, y presenta una forma de ensamblarlos en madejas “redes” de acciones, actores y actantes: “lo que la razón complica, las redes lo explican” (Latour, 2007:152). La interacción de los live coders se da en una red o ensamblaje particular de acciones, actores y actantes.

La sociabilización en la actividad del live coding, se constituye, como veremos, en consonancia con la técnica, por lo cual se hace necesario un análisis que dé cuenta de la relación de los sujetos de estudio con la tecnología. Se trata de una relación menos de “apropiación” que de “vivencia” de la tecnología, (Gómez Cruz, 2012: 112) ya que la propia experiencia en y con las plataformas tecnológicas y artefactos es la que hace sentido. La tecnología no es sólo apropiada sino que, al ser vivida por las personas, es a su vez construida (Bijker et al., 1987). Como señala Anne Dobres: “La tecnología produce no sólo objetos funcionales, simultáneamente engendra conciencia de sí mismo, forja relaciones sociales” (Dobres, 2001:48). Entonces, tanto la conformación de sociabilidad como de subjetividades en este contexto se da en base a la vinculación entre las personas y la tecnología no como entidades separadas, sino interrelacionadas, y en las prácticas incorporadas (Gómez Cruz y Ardévol, 2013: 34).

En su ensamblaje particular, este trabajo abona a la concepción del carácter colectivo del arte, constitutivo en el caso de la práctica del live coding, desde la forma de socializar abiertamente en Internet los lenguajes de programación para LC, hasta la construcción conceptual de la actividad en listines de correo, redes sociales, reuniones académicas, workshops y performances. En este sentido, se abona al estudio del arte, o las expresiones artísticas, no como una idea ni un producto individual sino social, fruto del trabajo colectivo (Becker et al., 2006: 1-3). Como Becker y otros han señalado, los científicos sociales se han dedicado a estudiar la producción social de arte y las condiciones sociales de los artistas, dejando de lado a la obra de arte en sí misma (Becker et al., 2006: x). Hennion, por su parte, caracteriza la relación entre la sociología y el arte como problemática, ya que:



el análisis sociológico del arte siempre ha sido menos interesados en la creación, o de las obras en sí mismas, que en lo que hace que estas categorías aparecen como tales. Para Bourdieu (1984), quien tomó la más lejana intención crítica, significaba desenmascarar el papel mágico de ‘creación’ (Hennion, 2003: 81)

La propuesta que sigue este trabajo será la de abordar la obra de arte como una mediación, lo cual significa, como explica Hennion revisar el trabajo, Born habla de



en todos los detalles de los gestos, cuerpos, costumbres, materiales, espacios, lenguajes, y las instituciones que la habitan. Estilos, gramática, sistemas de gusto, programas, salas de conciertos, escuelas, empresarios... Sin todas estas mediaciones acumuladas, la hermosa obra de arte no existe (Hennion, 2003: 81).

Entonces, se trata de no dejar de lado el estudio de la obra, destacando la labor de la mediación, lo cual consiste en salir de la posición de atribuir todo a un solo creador y darse cuenta de que la creación es mucho más ampliamente distribuida, y se lleva a cabo en todos los intersticios entre estas sucesivas mediaciones (Hennion, 2003: 89).

Georgina Born, antropóloga con larga trayectoria en el campo de la música, coincide con estas posturas, señalando además que la música tiene esencia plural y materialidad distribuida:



Sus múltiples formas simultáneas de existencia - como huella sónica, exégesis discursiva, partitura, prótesis tecnológica, performance social y corporizada - indican la necesidad de concebir el objeto musical como una constelación de mediaciones (Born; 2011: 2-3).

50 | Born habla de cuatro niveles de mediación propiciados por la música: (1) la música produce sus propias y diversas sociabilidades; (2) la música tiene poderes para crear comunidades, producir identificaciones colectivas que agregan, suman, unifican; (3) la música refracta formaciones de identidad social más amplias; (4) la música se enreda en las formas institucionales que permiten su producción (Born; 2011: 2-3). Por razones de espacio en este trabajo se intentará un acercamiento a los dos primeros niveles de mediación en lo que llamaremos la escena del LC. El término “escena”, como explica Andy Bennett, refiere a la actualización de las relaciones de grupos sociales que se reúnen en torno a coaliciones específicas de estilo musical. Las escenas pueden ser locales, trans-locales o virtuales, o, como el caso del LC, las tres se van dando en diferentes momentos o solapadamente. Las escenas caracterizan colectivos diversos:



Engloba un rango de sensibilidades y prácticas mucho más diverso que el término subcultura, y se asemeja a otros términos q se han usado en un sentido similar:

post subcultura y neotribu, que también refieren a sensibilidades de consumo de música y las posibilidades de construcción de identidad que se desprenden de este (Bennett, 2004: 225-226).

En suma, el término nos permite referirnos a una configuración artística con un espacio cultural compartido más diverso o heterogéneo que el que podríamos describir bajo el término cultura o subcultura.

Este trabajo se inscribe en el campo teórico socio-antropológico señalado con la intención de brindar cierta caracterización a una nueva expresión artística colectiva en constante proceso, que media y se constituye en sociabilidades y subjetividades con una fuerte impronta técnica: el LC no existiría sin las nuevas tecnologías digitales e Internet, con sus redes sociales y plataformas de interacción.

El enfoque es antropológico, a partir del cual busca explorar cierta conjunción entre un ámbito físico (y virtual), actores y actividades, y un recorte de lo real que abarca prácticas, valores y normas formales: “el trabajo de campo sin mediaciones puede garantizar la distinción entre la cultura real y la cultura ideal, entre lo que la gente hace y lo que la gente dice que hace, y por consiguiente, entre el campo cíclico las prácticas y el de los valores y las normas” (Guber, 2001: 12).

Trabajo de campo. Primeros análisis

El estudio tiene como sujetos de investigación a live coders: artistas computacionales que combinan la composición y creación musical con improvisación. Los live coders que forman parte de este trabajo tienen entre 25 y 40 años de edad, en su mayoría pertenecen al ámbito

académico, donde trabajan como investigadores en el campo de la música computacional en distintas universidades de Europa.

El trabajo de campo etnográfico realizado entre los meses de marzo y agosto de 2013 y junio y julio de 2014, ha sido desarrollado principalmente a partir de la observación participante de: performances en vivo, muestras / trabajos interdisciplinarios, work shops académicos con participación de live coders; jornadas laborales de los sujetos de investigación y otros, de las cuales derivaron 66 fichas de observación. En cuanto a las locaciones principales, han sido los sitios de desarrollo de estos diferentes eventos y entrevistas, en su mayoría en UK: Leeds, Manchester, Londres, Sussex, Brighton y Sheffield. Por otro lado, la técnica de observación se trasladó también al campo de las redes sociales virtuales de los live coders (Facebook / Twitter) pero, sobre todo, al listín de correo electrónico en el que ellos sostienen largas conversaciones y reflexiones conceptuales sobre su tarea. En cuanto al listín de correo en particular, se ha realizado un recorte del corpus utilizando para el análisis de contenido los correos intercambiados durante el transcurso del año 2013. Otro lugar de observación lo constituyen sus blogs personales, donde el tema principal suele ser su actividad como live coders. La etnografía virtual en la escena del LC tiene tanto peso como la presencial. En este sentido es pertinente la afirmación de René Lysloff, sobre el trabajo etnográfico, “permite entender las interacciones sociales y tecnológicas (y los procesos) que, a pesar de tener lugar en el reino virtual, tendrán consecuencias para los mundos sociales vividos” (Lysloff, 2003: 234).

También he realizado entrevistas en profundidad, tanto cara a cara como vía skype, a diez live coders conocidos a partir de las Algoraves (raves algorítmicas) o a través de otros live coders.

La libertad del código

El software libre y las prácticas desarrolladas a partir de su uso constituyen un antecedente fundamental en expresiones artísticas como el LC, ya que los live coders no sólo lo utilizan para crear sus lenguajes de programación, sino que muchas de sus prácticas sociales surgen en el contexto de prácticas vinculadas al desarrollo del software libre. Tales prácticas tienen su origen a partir de los años 90 con el éxito del sistema operativo Linux, totalmente creado en base al modelo de código libre y abierto.

Una interesante etnografía que caracteriza el uso de Linux por parte de sus usuarios paradigmáticos: los hackers es *Coding Freedom: The Ethics and Aesthetics of hacking*, de la antropóloga E. Gabriella Coleman. Coleman caracteriza la cultura del hacker alrededor del software libre haciendo foco en cómo éstos han construido “una densa práctica ética y técnica que sustenta su libertad productiva” (Coleman, 2013: 2). Estas prácticas fueron circulando, principalmente en Internet, y diferentes colectivos e individuos vinculados al mundo de la programación lo hicieron propio:



Muchos desarrolladores de free software no consideran a los instrumentos de propiedad intelectual como estímulo fundamental para un mercado de ideas y conocimiento. En cambio, lo ven como una forma de restricción tan concreta que tiene que ser contrarrestada mediante acuerdos legales alternativos que traten a los conocimientos, invenciones, y otras expresiones creativas no como propiedad sino como discurso para ser compartido, circulado y modificado libremente (Coleman, 2013: 10).

Entre estos desarrolladores se encuentran los live coders, quienes practican cotidianamente esta dinámica de compartir, circular y modificar sus creaciones libre y colectivamente en Internet. Por ejemplo, los lenguajes que crean para el LC (*Tidal*, *Impromptu*, *SuperCollider*, *fluxus*, etc) son socializados en Internet a través del blog o sitio web del programa (por ejemplo, el sitio de *Impromptu* es <http://impromptu.moso.com.au/>) con tutoriales explicativos para aprender a utilizarlo, descarga del programa, demostraciones, contacto con el desarrollador, etc. Los live coders utilizan este tipo de prácticas, constitutivas de la cultura del software libre, dando un paso hacia la expresión artística a partir de transformar la programación en arte y el código en música.

El sitio donde los live coders socializan con mayor asiduidad es TOPLAP (<http://toplap.org/>), organización fundada en el año 2004 para explorar y promocionar el LC. Allí comparten sus novedades, debaten, mantienen discusiones conceptuales en un listín de correo (*mailing list*), comparten sus eventos, noticias, su ManifiestoDraft, etc.

Improvisación más que innovación

Tim Ingold y Elizabeth Hallam abordan los temas de la creatividad y la improvisación cultural desde la antropología. Resulta pertinente tomar su mirada para comprender la forma de experimentar la música por parte de los live coders. Los autores argumentan contra una concepción bastante arraigada en occidente respecto de la creación como “producción de novedad, opuesta a la más convencional exploración de posibilidades en un cierto marco de reglas” (Ingold y Hallam, 2007: 2). Desde esa concepción, la creatividad estará estrechamente relacionada a la innovación producida individualmente por seres especiales o, por lo menos que se destacan del resto: seres innovadores. Ingold y Hallam señalan que personas en todos lados construyen cultura a medida que avanzan y responden a las contingencias de la vida y, en este proceso, están “obligadas a improvisar, no por estar operando en el interior de un cuerpo de convenciones establecidas, sino porque ningún sistema de códigos, reglas y normas puede anticipar cada posible circunstancia” (Ingold y Hallam, 2007: 2).

Desde la más tradicional perspectiva del ser innovador e individual, el desarrollo de una actividad colectiva, queda prácticamente descartada. El LC se plantea desde el vamos como una actividad colectiva, tanto en el momento de la performance, donde la relación con la audiencia retroalimenta la improvisación, como en la interacción reflexiva que cotidianamente mantienen entre sí en la lista de correo (en el sitio web TOPLAP), pasando por la publicación de sus lenguajes de programación.

Por otro lado, la actividad del LC no tiene como objeto la creación de un producto terminado (como podría ser un tema musical que se graba, distribuye y comercializa en un mercado) sino que el fin es el proceso creativo en sí

mismo. Este aspecto, como veremos, está estrechamente vinculado a la práctica de la improvisación.

Habiendo destacado estas cuestiones importantes del LC: la intención colectiva o relacional de su tarea y su énfasis en el proceso creativo, podemos situar la importancia de la improvisación en relación a la creatividad en el LC. Ingold y Hallam señalan que la diferencia entre improvisación e innovación es que la primera caracteriza a la creatividad por el camino de sus procesos (movimientos), mientras que la segunda lo hace por la vía de sus productos (resultados) (Ingold y Hallam, 2007: 2), en este sentido el LC es expresión en relación y movimiento, que, en todo caso, plantea un fin en el proceso mismo.

La performance

Para caracterizar el aspecto relacional y colectivo de la creatividad en el LC y la primera de las mediaciones propuestas por Georgina Born “la música produce sus propias y diversas sociabilidades” (Born, 2011: 3), observemos su práctica paradigmática: la performance, el show en vivo, escena en la cual se pone en acción la relación entre el software y el artista. Esta relación se construye desde un uso del software que expresa la intencionalidad del artista, el artista interviniendo su propio lenguaje de programación en el aquí y ahora de la improvisación “rompiendo las barreras artificiales entre los tecnólogos y usuarios creativos” (McLean, 2013: 83).

Las performance más habituales de la escena LC se llaman *Algoraves*. Las *Algoraves* comenzaron en el año 2004, como correlato de la inquietud de un grupo de músicos *laptop* que se conocieron en un simposio de ese mismo año en Hamburgo, llamado “*Changing grammars: a live audio programming symposium*” junto con otra serie de proyectos que se hicieron realidad como el de los sitios web que promocionan el livecoding: www.algorave.com y www.toplap.org. Si bien no ahondaremos en los orí-

genes en este trabajo, sí cabe mencionar que aquel simposio fue un momento fundante del LC ya que allí se encontraron varios músicos *laptop* de diferentes lugares de Europa que ya tenían cierto contacto virtual y ciertas ideas que a partir de esa reunión fueron tomando forma.

En cuanto a lo que se propone en las performances llamadas *Algoraves*, encontramos algunos lineamientos en el sitio web www.algorave.com:



Las *Algoraves* se enfocan en la música y en la gente bailando (...). Las *Algoraves* abrazan los sonidos extraños de las raves del pasado, e introducen ritmos y beats exóticos y futuristas realizados a través de extraños procesos algorítmicos. Todo depende de la buena gente en la pista de baile para ayudar a los músicos dar sentido a esto y hacer el verdadero trabajo creativo de hacer una gran fiesta⁴.

Desde el discurso de sus promotores se observa la intención que destacáramos: hacia la experiencia colectiva de la música, a un hacer en conjunto, al menos entre tres componentes del evento: los músicos, la audiencia y el software.

Como parte de mi trabajo de campo, he presenciado *Algoraves* en Inglaterra: Londres (2013) y Brighton (2014). La primera sensación que tuve al ir a mi primera *Algorave*⁵, fue de sorpresa, en el sentido de esperar una gran fiesta electrónica y encontrar en su lugar un espacio mucho más tranquilo, casi familiar, en el sentido de la cercanía entre los músicos y la audiencia general. En las *Algoraves*, la bebida oficial no es el speed con vodka ni el agua con pastillas, se

⁴ www.algorave.com About: sector del sitio web que define sobre qué tratan las *algoraves*.

⁵ <http://algorave.com/stubnitz/>

bebe cerveza, pero esto no es particular de las *Algoraves* sino de todo el Reino Unido. Lo mismo con respecto al horario, entre vespertino y nocturno: estas fiestas comienzan a las 19 y finalizan a las 23:30, como máximo y la mayor demostración de euforia es bailar en el lugar, con cierta fascinación por la destreza del músico.

Es muy difícil distinguir quien es *performer* cuando no está arriba del escenario, porque su vestimenta es tan común como la del resto de los asistentes al evento: jeans, buzo, zapatillas, el cabello sin arreglo (pero no producido de desarreglado, sino desarreglado realmente) nada en particular de su aspecto los destaca sino que hasta podrían pasar desapercibidos, ningún brillo ni maquillaje, ni diseño llamativo. Los músicos y el público charlan entre ellos antes y después de las performances: se mezclan.

Los live coders como *performers* son más tímidos que extrovertidos. Una actitud corporal notoria es la forma de volcarse hacia la laptop durante la performance, curvando la espalda en una posición quizás más común de un espacio de trabajo, una “mala postura”, indicaría un traumatólogo. Se trata de una postura típica de muchos live coders: encorvada, fijando la vista en la pantalla de la laptop, realizando movimientos mínimos con el cuerpo, acompañando el ritmo de la música en el lugar, de vez en cuando mirando a la audiencia, pero muy concentrados en la velocidad de los dedos para tipear los condicionales que marcan el ritmo. Es como si la destreza se apoderara de todo el cuerpo y, durante la

performance, estos músicos fueran abducidos por la programación: tipeando sin parar, con el cuerpo literalmente intervenido por las líneas de código en una gran pantalla de la cual ellos forman parte al proyectarse las imágenes de las líneas de condicionales en sus propios cuerpos, como se observa en las siguientes imágenes del grupo de live coding Slub.

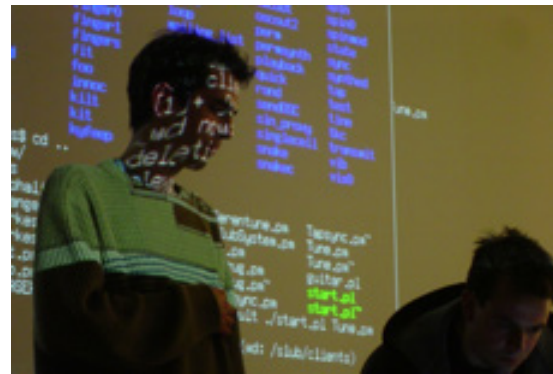


Imagen 2: Slub.

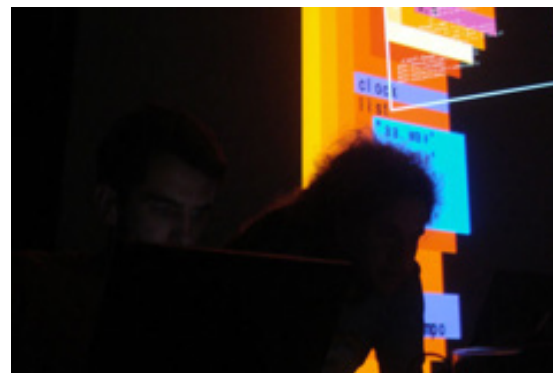


Imagen 3: Slub.⁶

El público, se podría ubicar tal vez en las antípodas del público que Gallo y Semán describen en su trabajo sobre la escena de la música electrónica en Buenos Aires. Los eventos suelen ser multitudinarios y no sólo los DJs se preparan para lucirse:



En pequeños grupos mixtos, forman rondas y dejan las mochilas en el suelo, algunas en el centro, formando una mesa improvisada de la que se servirán para preparar y compartir drogas y bebidas a lo largo de la noche (en ellas llevan, además, abrigos para la salida, ropas para cambiarse y producirse en el lugar, algunos muñecos, caretas, anteojos de sol, jueguitos o colgantes de lucecitas, vinchas de colores y golosinas que reponen azúcares (Gallo y Semán, 2009: 124).

Los eventos a los que asistí convocaban, alrededor de 100 personas, no se trata de eventos masivos o multitudinarios. La gente conversa, alguno que otro sigue la pantalla, beben cerveza, están atentos a los sonidos y distorsiones de cada presentación. Y si la ropa no es un dato a tener en cuenta, la presencia activa del público bailando o luego conversando con los músicos, sí lo es. Esta relación que se establece es valorada por la mayor parte de los live coders, más allá de que al verlos programar en vivo parezca que se encuentran totalmente abstraídos con la tecnología, puede suceder lo que Dave explica:



Es muy extraño - Me da la impresión de una fuerte conexión con el público pero no siempre estoy del todo seguro de dónde viene. Es algo que a nosotros, slub (nombre de la dupla de live coders que integra) definitivamente nos motiva. Durante nuestra performance en el Stubnitz intentamos acercarnos lo más posible a la audiencia, sentándonos en el piso o sumando a un cantante capaz de reaccionar inmediatamente con lo que está sucediendo. Siempre hemos estado interesados en jugar con las reglas de la performance, en parte para permitir a las personas acercarse a hablar con nosotros. (Dave – entrevista, julio de 2013).

El hecho de que este tipo de eventos no sea multitudinario ayuda a que exista ese contacto entre los músicos y la audiencia, pero, como explica Dave, hay una intención por parte de los músicos de fomentar ese contacto antes, durante y después del momento de la performance. La intención lúdica, en palabras de Dave, también puede ser leída como exploratoria, como parte de la forma de experiencia artística que propone el LC, y, sobre todo, colectiva, como expresa Thor:



La idea es mostrar y compartir tu pensamiento compositivo con la audiencia (Thor, live coder - entrevista, julio de 2014).

⁶ Slub, grupo de live coding <http://slub.org/>

Por otro lado, las algoraves son espacios de encuentro cara a cara entre los mismos live coders, tanto como como los workshops, reuniones académicas y demás eventos que organizan. Julio suele ser el mes de mayor intensidad de eventos, el mes de los encuentros de quienes tienen un contacto casi cotidiano en redes sociales o en la lista de correo de TOPLAP. Este tipo de encuentros cara a cara es muy esperado y a la vez se vive como algo natural: al comienzo se observan abrazos, sonrisas, miradas de alegría, la charla descontracturada sobre trabajos, hijos, proyectos, con gestos que denotan la alegría de volverse a ver, muchos después de un año. En la Brighton Algorave era tal el murmullo de la gente conversando que por momentos se acercaba al volumen de la música, lo cual denotaba las ganas de encontrarse y disfrutar del LC y de la amistad que vienen consolidando por años.

En cuanto al software, el otro gran protagonista, tiene casi la mayor presencia ante la sencillez de los músicos, sólo superada por la destreza al manejar los lenguajes de programación en vivo. No se destaca un gran despliegue técnico, siendo tan preponderante la tecnología pareciera, sin embargo, no ser necesario contar con un gran equipamiento. En las distintas performance que he visto, las laptops parecen contar con bastante uso: llenas de stickers (el sticker de TOPLAP es el más común), con algún que otro rayón, o signos del paso del tiempo. Lo que se destaca es el poderoso sonido digital que lo envuelve todo mientras la secuencia de algoritmos programada es proyectada. Cada performance consta de una sola pieza musical por live coder o grupo (es común ver tanto performances individuales como con dos, tres o más live coders interactuando en el escenario) que comienza de a poco: con una o dos líneas de código y se va complejizando a medida que el live coder escribe, inserta, desarrolla y manipula más y más líneas de código, que son instrumentos y sonidos. Esta complejización es expuesta: desde una simple línea hasta un sin fin de líneas de condicionales que cubren la totalidad de

la pantalla proyectada en una o varias paredes. La pieza finaliza con el proceso inverso: de pronto, las líneas van desapareciendo y los sonidos se van simplificando poco a poco, hasta llegar al silencio.

El *loop*

En la descripción de las *Algoraves*, se presentan varios elementos o características vinculadas a la actividad del LC, como exploración, creatividad, agencia del live coder, que hablan de la relación que los sujetos de esta investigación buscan construir con la tecnología: acciones, actores y actantes.

En la construcción del LC la tecnología tiene su preponderancia como actante y a la vez, esa preponderancia debe ser superada por la agencia del artista programador: “El programa debe ser trascendido, el lenguaje artificial es el camino”, indica uno de los principios del Manifiesto del live coding (<http://toplap.org/wiki/ManifiestoDraft>).

En los lenguajes de programación que los live coders desarrollan, ellos van interviniendo, reaccionando y accionando en la sucesión de condicionales que supone la programación en vivo, “en un *loop*”, como expresan. El *loop*, sería como un bucle que dibuja la trayectoria de patrones de condicionales con la impronta del programador. Como explican Bown, Eldridge y McCormack: “los sistemas encarnan alguna representación del idiolecto musical del desarrollador: se han convertido en un vehículo para el intercambio de ideas musicales en lugar de simplemente realizarlas” (Bown, et al., 2009: 191).

Ahora bien, hay algo en lo que los live coders suelen ser enfáticos y es en el valor que la tecnología tiene para el desarrollo de su actividad, sin fetichizarla, sino adoptando una postura crítica:



Creo que es importante tener en cuenta la programación como exploración en lugar de ejecución, porque entonces estamos utilizando lenguajes de programación más como lenguajes humanos. Cualquier interfaz de software puede ser considerada como un lenguaje, pero la apertura de la programación nos permite explorar, en vez de trabajar dentro de unos límites fijos predefinidos. Para mí esto es usar las computadoras en un nivel más profundo que el nivel para el que ellas están creadas (Alex - entrevista por e-mail - Leeds, julio de 2013).

Como vemos en el testimonio, el papel de la tecnología es fundamental, pero no como un actante superior por las posibilidades que brinda, tampoco es importante como mero instrumento musical, su papel es fundamental como actante con el cual se establece un diálogo.

El diálogo con la tecnología se produce en el *loop* propio de la programación de música en vivo que va generando el ambiente de la performance:



La música live coding es muy parecida a tejer con el tiempo. El tiempo es la lana del live coder: el live coding y el tejido implican *loops* de patrones repetitivos modelando una forma que se adapta al cuerpo, como calcetines (McLean, 2013: 84).

La forma que se adapta al cuerpo es el ambiente (*environment*), la performance lograda a partir de la construcción de la música en el diálogo entre el live coder y la tecnología, en el *loop* en que interviene con tiempo de accionar / reaccionar, en el movimiento, en el proceso que se va desarrollando en el bucle / *loop*.

El *loop* / bucle describe una trayectoria de la improvisación, que no es lineal sino procesual, y para los live coders es proceso creativo y es también la materialización de su actividad: el ambiente / *environment*, son los calcetines que se usarán durante la performance. Una materialidad artística técnica cuyo producto es efímero en la improvisación: cuando acaba la pieza musical, desaparece el producto, la materialidad es momentánea y construida en conjunto, en el diálogo entre el live coder, la tecnología y la audiencia. De esta forma, como explica René Lysloff, “la composición se convierte en una forma más intuitiva de la expresión musical, algo parecido a la improvisación en el jazz o el blues. (...) (Lo cual) ofrece más posibilidades para los compositores para experimentar con el sonido musical y la estructura” (Lysloff, 2003: 248).

El producto terminado, en la dinámica de la improvisación y tal como los live coders la experimentan, no existe, y de existir es efímero, se podrá “tocar” mientras dure la performance, como explica Alex en su analogía entre el tejido de calcetines y el LC:



Aunque tejer calcetines sea agradable, el verdadero propósito de los calcetines es usarlos. Usamos el código ejecutándolo, construyendo ambientes. Al bailar establecemos el terreno: encontramos un pulso implícito y sentimos con todo el cuerpo. Al entrar en la música, nos convertimos en parte de la interpretación del programa. Pero cuando hayamos terminado, nos quedamos sin nada. Los live coders tejen una fábrica en vivo, no un producto final; podemos tocarlo, pero luego se ha ido. (McLean, 2013: 84).

Como los live coders mismos explican, el código es su materia prima, su material de expresión, y el proceso de codificación, “la expresión artística”:



Si bien, de acuerdo a esta lógica de composición en vivo no hay un producto final o terminado, lo que hay son códigos, el material de la creatividad del livecoder: el livecoding es una exploración creativa de posibilidades, con el código como material (Alex – entrevista, agosto 2013).

El proceso de codificación es la expresión artística (Dave – en su Blog, septiembre de 2013).

El código es parte de la experiencia (un medio o un material) pero no parte de un producto (David B.- listín de correo, agosto de 2013).

En estos testimonios podemos observar el acento en el proceso, la orientación hacia la apertura, la exploración creativa como norte en oposición a la búsqueda de un producto final. La importancia no está en el objeto sino en los materiales y en su manipulación, es allí, en la construcción de esos ambientes, donde los live coders se sienten creativos, y crean improvisando, en el espacio de los materiales en actividad, siendo manipulados, más que en una materialidad estática.

Becker Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett hacen énfasis en el aspecto procesual de la obra de arte:



Nada ocurre de una vez, todo es un paso a paso. Esta idea tan simple tiene numerosas implicancias y consecuencias. Por ejemplo, con respecto a la pregunta “cuándo está terminada la obra de arte?” (Becker et al., 2006: 4).

A partir de esta última pregunta es interesante volver a Ingold, ya que explica que en el largo plazo los materiales, en constante flujo y movimiento, siempre le ganan a la materialidad, entonces propone el estudio de los materiales y dejar de lado el de la materialidad, el de los productos terminados. “Los materiales son componentes activos de un mundo-en-formación. Dondequiera que la vida esté ocurriendo, ellos están incesantemente en movimiento - fluyendo, raspando, mezclándose y mutando” (Ingold, 2013: 32). Con el LC, si bien en el corto plazo, sucede lo mismo, los materiales fluyen en relación directa con el artista, en el acto de la experiencia artística.

“¿Es eso Live coding?”

Como se observa, los live coders apuestan a la exploración de los procesos de creación a través del código: su material o materia prima. Esa exploración no se agota en la instancia de la performance o al trabajar en el desarrollo de lenguajes de programación que expresen mejor sus ideas. Sus ideas son puestas en común, socializadas en un listín de correo electrónico del sitio TOPLAP, en el que interactúan cotidianamente desde el año 2004. En el listín conceptualizan sobre su actividad, debaten sus inquietudes, además de informarse sobre congresos, *workshops*, *Algoraves*, etc. Este canal de comunicación constituye una herramienta no sólo de intercambio de opiniones sino un espacio de sociabilidad live coder y un ejemplo más de la actitud de constante exploración que los caracteriza y es uno de los espacios de la escena LC donde la música “tiene poderes para crear comunidades, producir identificaciones colectivas que agregan, suman, unifican” (Born, 2011: 2-3). El listín, a diferencia de los más abundantes pero menos extensos intercambios que puedan mantener en las redes sociales, ha sido construido a lo largo del tiempo como un espacio de conceptualización y debate.

Por cuestiones de espacio citamos un ejemplo que muestra el acento en el proceso y la orientación hacia la apertura, parte de una larga discusión sobre la performance y el live coding que incluso condujo a cuestionar la misma actividad del LC. En los testimonios observamos que la propia actividad no termina de tener una definición acabada y, aparentemente, nunca la tendrá, ya que el ánimo reflexivo y la necesidad de exploración a partir del debate conceptual es una constante en la construcción de sociabilidad entre live coders.

La práctica principal en el listín es proponer discusiones a partir de un tema o pregunta disparadora, por ejemplo: “El Live coding está apuntando a una audiencia con conocimientos de programación particulares?; “Estoy muy interesado en leer acerca de por qué prefieren un enfoque declarativo. ¿Se puede decir algo al respecto?”; “Cuándo es livecoding, cuándo no?”, etc. La reflexión individual expuesta a debate deviene en una conceptualización compartida, como en los siguientes testimonios de agosto de 2013, extraídos del listín:



Creo que la mayoría prefiere enfoques declarativos. Personalmente soy de la convicción opuesta, pero como dice el refrán, deja que miles de paradigmas florezcan! (Andrew)

Yo Prefiero transformar un valor que es mi composición, en lugar de arreglar los efectos secundarios que se traducirán en mi composición. (James)

Tal vez el proceso que produce los efectos secundarios sea la composición... (Ross)

He pasado mucho tiempo, aunque nunca lo suficiente, hurgando documentación y servidores de listas y he construido un conjunto de herramientas con código muy abreviado. Con el tiempo he recopilado una pequeña biblioteca de este tipo de herramientas y fragmentos de código, y, cuando me siento a hacer ruido, estoy principalmente sentado delante de una página completa de estos fragmentos, “únicamente” decidiendo cuál de ellos ejecutar cuándo, y el único código que

escribo in situ, si lo hago, está en la forma de pequeñas rutinas, copiando y pegando, que sin cesar genera un loop sobre un par de estos fragmentos de código. ¿Es eso livecoding? (Eddi, listín de correo, agosto de 2013).

Más allá del ida y vuelta de correos (más de treinta) que propició este último correo de Eddi, resulta interesante destacar que muchas de las respuestas fueron del orden de la siguiente: “Sí, si se trata de tu sonido propio y no te salió de antemano...” (David B). Como David B., muchos apoyaron la práctica descrita como LC, apelando a la creación de sonidos “propios” del músico, por más que se basen en la repetición, combinación o imitación de sus patrones archivados. El intercambio iniciado en la inquietud de Eddi, constituye un ejemplo más del énfasis en el proceso de exploración y de la apertura constitutiva del LC, en el sentido de que la propia actividad es cuestionada en su propia base: la creatividad artística. Por otro lado, plantea un desafío a la naturalización de la oposición entre creatividad e imitación. En este sentido, Ingold y Hallam proporcionan una definición sobre el trabajo de improvisación que puede resultar pertinente para analizar la improvisación en el caso del LC:



La copia o imitación (...) implica una alineación compleja y continua de la observación del modelo con la acción en el mundo. En esta alineación se encuentra el trabajo de la improvisación. (...). Por eso es que existe creatividad aún, y especialmente, en el mantenimiento de una tradición establecida. Ingold y Hallam (2007: 5).

A modo de conclusión

Si bien este estudio se encuentra aún en una fase embrionaria, podemos arriesgar algunas conclusiones o hallazgos, a partir de lo expuesto.

Desde el análisis de ciertos elementos del LC pudimos hacer cierta caracterización de su relación con la tecnología, su perspectiva respecto de la creatividad y la improvisación, y su apertura a la exploración constante que deriva en una práctica en cuestión.

En cuanto a la relación con la tecnología, el caso del LC plantea un movimiento interesante de ida y vuelta. No sólo el software es intervenido por la presencia activa del live coder, sino que la misma práctica se encuentra intervenida por la exploración conceptual o a través del software, produciéndose un doble movimiento de software actante / intervenido, y artista agente / intervenido (por el código, por la audiencia), en un *loop*, que constituye la experiencia y la vivencia de la improvisación.

En la analogía de Alex entre el tejido de calcetines y el LC, señala que a menudo entendemos las computadoras en términos de patrones algorítmicos, convirtiendo:



Las entradas (input) analógicas en discontinuidades digitales (lana en nudo) y la forma textil que resulta. Hoy en día los procesos informáticos raramente van hacia una conclusión, pero si hacia un continuo loop, oscilando en sintonía con la interacción humana. Tal vez deberíamos considerar el software no como herramientas, aplicaciones o marcos para producir algo, sino como un tejido que recoge las oscilaciones del hardware, para ser experimentado en su propio derecho (McLean, 2013: 83).

Observamos en este fragmento la propuesta de entender la tecnología y los humanos como actantes en interacción. La búsqueda del LC parece ser la de un *fluir* conjuntamente con la tecnología, en la programación. Entonces, a partir del arte, la improvisación en la música, el LC contribuye a construir otra perspectiva, tanto del programador como de los lenguajes de programación, pero también del proceso de creación artística.

Si, por un lado, como vemos, el software ocupa un lugar protagónico en la actividad del LC, por otro lado, existe también una reivindicación del papel activo del programador. Los live coders reivindican la agencia e intervención en la programación, por ejemplo, a través de la búsqueda de estilos de programación con los que puedan expresarse. Ellos se ubican en las antípodas del programador como simple ejecutor de acciones predefinidas y contribuyen al desarrollo de una nueva percepción, tanto del rol del programador como de los lenguajes de programación principalmente a partir de su expresión o agencia artística, la improvisación en la música y la experimentación con la tecnología digital.

Por otro lado, podemos señalar que el LC es un ejemplo de una obra en constante proceso, en la cual los materiales, digitales y analógicos, son más importantes que la materialidad, o que un producto final clausurado. Su creatividad, basada en la improvisación, y su subjetividad auto percibida como programadores / ingenieros / desarrolladores a la vez músicos (quien crea el software es la misma persona que crea la música) los define como artistas computacionales (*software artists*).

Con respecto al aspecto social o configuraciones sociales a partir de las prácticas artísticas “art worlds” (Becker, 1982) o del “arte como un artefacto social o construcción de un grupo” (Hennion, 2003: 80), retomemos los testimonios citados del listín de correo. Los intercambios de opiniones iniciados en la inquietud de Eddi, mostraban un ejemplo del énfasis en el proceso de exploración y de la apertura constitutiva del LC, en el sentido de que la propia actividad del LC se cuestionaba en su propia base: la creatividad artística. Ahora, el mismo hecho de los live coders referirse al LC como “actividad” constituye a la práctica del LC en un proceso, en constante cambio, en una improvisación cotidiana, podríamos llamarla. La conceptualización y discusiones sobre el LC en el listín de correo son prácticas que abonan a esta improvisación cotidiana que se remonta a los orígenes del LC, en 2004, podríamos arriesgar constitutiva del LC. La definición misma del LC sigue cuestionándose en 2013 y hoy en día: el LC constituye una configuración artística que improvisa en sentido amplio, distinta de configuraciones artísticas más ajustadas a convenciones. Si, como explica Howard Becker, las convenciones hacen más fácil y menos costoso el trabajo colectivo pero más costoso y difícil el cambio (Becker, 1974: 775), el caso del LC prueba que la improvisación en sentido amplio contribuye a la aceptación del cambio como constante, dentro de un marco en el cual la expresión artística es un proceso, más que un producto terminado.

La escena del LC, nos presenta una configuración artística que improvisa en sentido amplio, no sólo en el momento de la performance, y que hace del cambio, la apertura y exploración constantes prácticas que constituyen una actividad creativa, siempre en cuestión.

Referencias bibliográficas

Becker, H. S. (1974), "Art as a Collective Action", in *American Sociological Review*, (39): 767-776. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2094151?uid=3737512&uid=2&uid=4&sid=21105262837903>

Becker, H. S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.

Becker, H. S., Faulkner, R. R. y Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *Art from start to finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.

Bennett, A. (2004). "Consolidating the music scenes perspective", in *Poetics*, (32): 223-234. Disponible en: <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>

Bijker, W. E., Hughes, T.P. y Pinch, T. (1987). *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Born, G. (2011). "Music and the materialization of identities", in *Journal of Material Culture*, 1-13, UK: SAGE.

Bown, O. Eldridge, A. y McCormack, J. (2009) "Understanding Interaction" *Contemporary Digital Music: from instruments to behavioural objects*. *Organised Sound* 14(2) p. 188-196. Disponible en: <http://t.co/ZqIDRytjJV>

Coleman, G. (2013) *Coding Freedom: The Ethics and Aesthetics of hacking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Dobres, M. (2001) "Meaning in the making: Agency and the Social Embodiment of Technology and Art", in *Anthropological perspectives*. Amerind Fundation. First edition. Edited by Michael Brian Schiffer.

Gallo, G y Semán, P. (2009) "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Memoria Académica*. (5-6), 123-142. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4054/pr.4054.pdf

Gómez Cruz, E. (2012) *De la cultura Kodak a la imagen en red: una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.

Gómez Cruz, E. y Ardévol, E. (2013) "Ethnography and the Field in Media(ted) Studies: a Practice Theory Approach", in *Media Ethnography: The Challenges of Breaking Disciplinary Boundaries*, Vol. 9, Issue 3, Dec. 2013. Editado por Andrea Medrado http://www.westminster.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0006/283209/The-Challenges-of-Breaking-Disciplinary-Boundaries.pdf

Guber, R. (2001) *La Etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Hennion, A. (2003). "Music and mediation: Towards a new sociology of music", en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, 80-91. London: Routledge.

Ingold, T. y Hallam, E. (2007) *Creativity and Cultural Improvisation*. New York: Berg.

Ingold T. (2013) "Los Materiales contra la materialidad", en *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 19-39.

Latour, B. 2008 [2005] *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Latour, B. (2007) *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Lysloff, R. (2003) "Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography", en *Cultural Anthropology*, Vol 18(2): 233-263. Editado por la American Anthropological Association.

Magnusson, T. (2011) "Algorithms as Scores: Coding Live Music", en *Leonardo Music Journal*, Vol 21: 19-23.

McLean, A. (2013) "The Textural X". *xCoAx 2013: Proceedings of the first conference on Computation, Communication, Aesthetics and X*. Bergamo: Editado por Mario Verdicchio y Miguel Carvalhais; e-ISBN: 978-989-746-017-3.

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Understanding the working process of social muralist brigades through the '80s:

as a contribution to the concept of "politic art" in Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Claudia Páez-Sandoval

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Fecha de la última revisión del texto: Agosto de 2014

Dirección de correo electrónico: claudiapaezss@gmail.com

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Claudia Páez-Sandoval

Resumen

Hoy padecemos la idea de que un cierto tiempo ha finalizado junto con la posibilidad de revolución. Jacques Rancière cuestiona esta hipótesis para demarcarse de esa imposibilidad y argumentar que sí es posible hoy mantener espacios de tiempo de emancipación radical, pues ésta se constituye en los *intervalos* de tiempo desde donde emerge lo político entendido como lo que no tiene medida o es incalculable. En este artículo, reflexionaremos esta tesis con el trabajo que realizaron las brigadas durante la década del '80 en Santiago de Chile para proponerlo como procesos de emergencia de lo político y lo estético, contribuyendo así a una definición de "arte político" en Chile. Para ello, debemos abandonar la idea que un tipo de arte es político porque exprese un mensaje de protesta, y recurrir al concepto de autonomía, entendida por Mabel Thwaites, como la expresión y el actuar sin límites y por voluntad propia que caracterizó el trabajo brigadista que aquí revisaremos.

Palabras claves

Intervalo, político, policía, emancipación, autonomía

Abstract

Understanding the working process of social muralist brigades through the '80s: as a contribution to the concept of "politic art" in Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Nowadays we think times of social revolution and political changes have passed away. Jacques Rancière has refused it arguing that we can keep a space for a radical emancipation. His idea of emancipation is based on intervals of time from and where the politic arise as something incalculable. In this article we will consider his idea, taking the work of the social muralist brigades through the decade of the 80's in Santiago de Chile. We propose their muralist-work as an emergency process of politic and esthetic, which have contributed to the "politic art" definition. In order to make it possible, we should not to think only in political art as a protest message, expressed by specific forms and color. In addition, we have to understand the concept of autonomy created by Mabel Thwaites, as the expression of acting and expressing without limits, which have characterized these muralist brigades.

Keywords

Interval, politic, police, emancipation, autonomy

El proceso de imaginar lo impensable

La imposibilidad de pensar la emancipación radical se debe a una cierta idea sobre el tiempo que hemos ido heredando, la cual es cuestionada por Jacques Rancière cuando reflexiona la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la poesía. El filósofo nos habla de la relación entre estos tiempos y la política de la siguiente manera: hay un relevo de la hipótesis de la teoría moderna de la historia – acerca del *tiempo empírico* de la historia que narra los hechos en su simple sucesión que fue tomada por la modernidad como algo claro y distinguible, concediéndole la posición de *tiempo racionalizado* que ordena los hechos según la necesidad interna o verosimilitud¹- al pragmatismo económico, entendiendo el tiempo como principio de imposibilidad o prohibición. La tradición marxista del siglo veinte se aferrará de esta hipótesis relevada al pragmatismo para responder con la idea que el mercado es la efectuación y disimulación del proceso de explotación...



[...] mostrándonos cómo el imperio de la mercancía sobre las relaciones sociales era al mismo tiempo construcción de un universo de palabras, objetos, imágenes, estructurando los pensamientos, los deseos y los comportamientos cotidianos de los individuos.²

Sin embargo, hoy se sigue pensando la emancipación radical, pero ya fuera del núcleo del poder del Estado, concibiendo la lucha como ejercicio de *autonomía*, es decir, como una potencia emancipadora que expresa prácticas y pensamientos que no requieren de una trascendencia que los transporte hacia otro momento mayor de la lucha, pues es el “[...] proceso de ‘autonomización’ permanente [...]” (Thwaites, 2012: 142) de una alternativa que recrea la potenciación de las acciones colectivas. Y aquí radica el principal papel de este ejercicio, a saber, la creación de nuevos espacios de organización de lo social que piensan nuevas formas de pensar los asuntos comunes. En ese sentido, estos movimientos han dado lugar a lo *impensable*, es decir, han dado lugar a nuevas formas de distribución del espacio social.

Para profundizar en la visibilidad de estos espacio-tiempos de producción de lo impensable atenderemos a los testimonios de los brigadistas Rolando Millante del *Colectivo Muralista la Garrapata*, Luis Mico Henríquez de las *Unidades Muralistas Camilo Torres –UMCT-*, y Mauricio Muñoz de la *Brigada Pedro Mariqueo*, quienes narraron sus experiencias y saberes al historiador Pedro Morales Yévenes. Al mismo tiempo, iremos dando cuerpo al concepto de autonomía como lo trabaja Thwaites, tomando en cuenta el proceso cómo se llevó a cabo el ejercicio de resistencia en la producción de murales, disputa de un terreno que mantiene al margen el “ordenamiento policial” –u oficial- de los cuerpos, de los espacios y de los tiempos vigentes, para producir modos alternativos de ser y estar en el mundo.

Mabel Thwaites distingue cinco puntos para definir el ejercicio de la autonomía. (1) “Autonomía del trabajo frente al capital”, (2) “autonomía en relación con las instancias de organización que puedan representar intereses colectivos (partidos políticos, sindicatos)”, (3) “autonomía con referencia al Estado”, (4) “autonomía de las clases dominadas respecto de las dominantes” y (5) “autonomía social e individual” (Thwaites, 2012: 140-142). Las brigadas muralistas de los '80 van a “mostrarse” en las cinco definiciones anteriores, además de manifestarse autónomas tanto a la hipótesis pragmática de la economía liberal como a la respuesta marxista, asentando su producción en lo que Jacques Rancière llama intervalo, y que podríamos definir como el espacio de tiempo que emerge entre y contra el flujo del capital, y en ese sentido irrumpe como un hacer alternativo sin soberanía que persevera en la negación de formar-parte-de lo instituido. Al no estar determinado más que por el deseo de autoconstrucción permanente, este espacio de tiempo interrumpe la actividad abstraída de lo concreto, que en su afán de productividad, deja de imaginar nuevos modos de vivir. En otras palabras, podemos entender este concepto como una fisura indeterminada que surge entre-terrenos normados, y resiste, reacciona e imagina contra la lógica del flujo capital. El *intervalo* es una falla, fisura o *grieta*³ del espacio, donde no es posible la entrada de la dominación.

Las brigadas muralistas van a significar la apropiación de un espacio y tiempo *otro* donde la dimensión estética y política producida ahí, en el “campo de batalla”, va a resistir en el espacio indeterminado, fisuroso o agrietado. En los *intervalos* las brigadas, los individuos y los colectivos van a reajustar sus propios tiempos respecto a

los compases de la hegemonía, y desde ahí van a romper la relación entre las maneras de hacer y las maneras de ser, suspendiendo el reparto habitual de lo sensible⁴ –que otorga capacidades e incapacidades respecto a la posición ocupada en el mundo- interponiendo sus propias agendas de liberación y poniendo a la orden del día la idea de emancipación.

El arte popular que inician en Chile las brigadas muralistas nacidas en los '80 son relevantes para pensar el concepto de arte político en Chile, pues representan un fenómeno que da cuenta de la apropiación de los individuos del *intervalo* de tiempo de la dictadura, visibilizando una irrupción y organización del mundo de lo sensible y la experiencia diversa de la oficial. En ese sentido, las brigadas son una lucha contra una manera de hacer las cosas y de organizar el mundo, y por esa razón propondremos que constituyen un sustrato para pensar la emergencia de lo político y lo estético.

Nuestro objeto de estudio es el proceso muralístico o el *cómo* de las realizaciones de los murales y, entonces, trabajaremos no la interpretación de un mural, sino más bien las circunstancias cómo fue realizado. Para ello pensaremos lo político en la relevancia disidente de un mural producido *por* pobladores –más que un mural hecho *para* una población-, pues en el muralismo de brigada, decimos que hombres y mujeres se apropian del *intervalo* de tiempo, volcando su mirada hacia los tiempos propios para ocuparlos en la producción de los murales. Esta acción política no sólo fue un modo de romper la relación entre cierta manera de ser y cierta manera de hacer de hombres y mujeres, reconfigurando su tiempo y su espacio de servidumbre, de trabajo y

1 “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.”, Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, pp. 157-158

2 Rancière, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

3 Concepto de John Holloway para referirse a la negación en las personas de conformar o subordinar su vida al capital. Es también el concepto de intervalo de Rancière.

4 Ver Rancière (2009b).

descanso en un ejercicio de liberación, sino también y junto con la constitución de lo político, también fue la producción de un fin en sí mismo. Esto último porque el objetivo de "hacerse un tiempo" para la producción de un mural tenía por finalidad la realización sin más de dicho mural, reconfigurando y "liberando" por un tiempo a la población.

Cuentan Chin Chin y Beto (2014) de la generación de los '60 y '80 –respectivamente- de la *Brigada Ramona Parra* e integrantes del actual *Colectivo Brigada Ramona Parra*, que "se insistía y se volvía a pintar...", refiriéndose a la insistencia de la pintada del mural cuando venían de la municipalidad en la década de los '80 y lo borraban con pintura negra. Aquí se evidencia la importancia simbólica del mural, pues en la medida en que se producía y permanecía, mantenía "liberada" la población. La producción del mural y la insistencia de volverlo a pintar cuando era tapado, tenía que ver, entonces, con la necesidad de liberación simbólica de la población. Aquí es posible atender a las palabras de Holloway cuando expresa que el impulso de auto-determinación existe en "[...] la creación de espacios o momentos extremadamente frágiles en donde vivimos el mundo que queremos crear" (2012: 311). Esta fragilidad no es menos efectiva, pues en cuanto que "[...] telos de lo común es algo construido y constituido cada vez: es el carácter intempestivo de un imaginario que se va constituyendo" (Negri, 2004: 126) siempre desde el comienzo, presentándose lo simbólico casi más real que lo real. Por ello nos interesa aquí abordar la importancia primordial del mural que encontramos en la po-

tencia del proceso (y no en los mensajes de denuncia).

Este proceso dio por resultado una multiplicidad de subjetividades formadas ahí, en el *intervalo* de una población sitiada, para volver a poner a la orden del día la idea de emancipación. Es importante destacar esto último, pues, con "ideas de emancipación" no pretendemos hablar de los mensajes expuestos en los murales –hemos dicho-, esas reclamaciones de justicia, etc. Con ideas de emancipación queremos decir que por el sólo hecho primordial de "hacerse" un tiempo, un espacio y ocuparlo, resignificándolo – imaginando nuevas formas de vivir- y suspendiendo el reparto habitual de lo sensible, es que se está practicando la resistencia y llevando a cabo la emancipación. Como lo expresa en ejemplos, John Holloway:



Estas grietas pueden ser tan pequeñas que nadie las ve (la decisión de un pintor de dedicar su vida a la pintura, sean lo que sean las consecuencias) o pueden ser más grandes (la creación de una escuela rebelde o este coloquio, por ejemplo), o pueden ser enormes (como la revuelta de los zapatistas, o el movimiento piquetero, o las revueltas de los indígenas en Bolivia en los últimos años). Estas grietas son siempre contradictorias y siempre existen al borde de la imposibilidad, porque toman una posición contra el flujo dominante del mundo (2014: 30).

Siempre al borde de la imposibilidad, los espacios de tiempo de los que hombres y mujeres se apropian imaginando lo común, son la potencia del anti-poder (Holloway, 2011) o contrapoder (Negri, 2004) que piensa una realidad otra en las acciones que irrumpen en el mundo sensible. Se trata de emancipar una negatividad; emanciparse *contra-y-más-allá* del flujo del capital. Comencemos, entonces, observando cómo fue avanzando este tejido inédito.

El proceso autónomo

Se debían conseguir los pigmentos para pintar los muros, pedir ayuda o avisar a la parroquia⁵ de la población por si "ocurría algo" mientras pintaban, idear el plan para conseguir recursos, etc. Cada una de estos ítems debían estar cubiertos por individuos que pensaban y hacían la gestión, apoyados por las colectividades que trabajaban y aprendían también de la autogestión, pero ya no con la presencia del partido. Mono González dice que "[...] en esa época había que pelear con los 'pacos' o arrancar de ellos, hacer las cosas rápidas, moverse [...]" (Morales, 2011). Y es que la peligrosidad del rayado o el pintado, exigía rapidez y astucia en los períodos más duros de la dictadura. Por esta razón es que las brigadas estaban formadas por niños, niñas y jóvenes que no sobrepasaban los 17 años de edad en muchos casos, y eran ellos los encargados de levantar y mantener esta hazaña muralística.

Las brigadas de los '80 produjeron *intervalos*, espacios de tiempo que imaginan *contra-y-más-allá* del tiempo dominante o flujo capital, para resignificar esos espa-

cios a los que pertenecían, pese a que en esta década no sólo se comienza a sentir el ruido armado, el ruido social y la verbalización de un grito que pide justicia, sino también y al mismo tiempo, un individualismo que la cultura oficial pretendía implementar con el Estado de excepción⁶. La solidaridad y la autogestión que se gestaba en las poblaciones en torno a una parroquia, un taller cultural o en la producción de una tallarinata para generar recursos, fue un modo de resistir el individualismo de la cultura oficial, de resistir la convergencia de sus propias temporalidades a la temporalidad oficial. Rolando Millante relata lo siguiente:



Con un grupo de amigos, nunca nos juntábamos con los cabros más políticos, hacíamos otras cosas. No era que le tuviéramos fobia, sino que simplemente veíamos como te mandaban, y yo por lo menos en ese tiempo dije, no po, no es tan así la cosa, estamos en contra del cuento, pero tampoco es necesario que nos vengan a mandar (Morales, 2011: 87).

No es difícil pensar que Millante está aludiendo a la militancia cuando habla de los "cabros más políticos" –o al menos se refiere a ellos como simpatizantes de algún partido de izquierda- y dice que él hacía "otras cosas". Es relevante pensar esta doble afirmación con el "choque" policía/política, pues en realidad para Mi-

⁶ Sergio Villalobos-Ruminot trabaja el concepto de "excepción" no cómo lo entendemos desde la "teoría transitológica" –como él mismo llama a un tipo de estudios de la ciencias sociales en Chile de la década del '90 que argumentan que el golpe de Estado viene a ser una excepción a la historia republicana-democrática de Chile-, sino como el *interregno* donde es posible una manifestación que se resista a ser conjugada por el derecho tradicional y la "teoría totalitaria de la administración". Un ejemplo de esto último será el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional. En ese sentido, podemos pensar que el concepto de *excepción* en Villalobos-Ruminot, es sinónimo de *intervalo* y *grieta*. Ver Villalobos-Ruminot, Sergio (2013). *Soberanías en Suspensión Imaginación y violencia* en América Latina, Avellaneda: Ediciones La Cebra.

llante "los cabros más políticos" son aquellos que siguen órdenes o deberes que emanan del partido, actúan bajo esos principios y definen su lugar en el mundo en relación a esa distribución. Contra de este ordenamiento que configura una distribución sensible, él hacía "otras cosas"; desplaza su cuerpo, su pensamiento y su quehacer, y se auto-convoca en el espacio público para erigir su palabra disintiendo, desclasificando y deshaciendo el orden vigente.

Se desprende, entonces, la idea de autonomía definida por Thwaites como autonomía respecto al partido, como auto-organización. Es posible observar una posición más radicalizada también, pues siguiendo a la autora, Millante rechaza cualquier forma de "[...] delegación y representación y reclama la participación individual directa en todo proceso de toma de decisiones que involucre lo colectivo" (Thwaites, 2012: 140) apelando a la espontaneidad, urgencia y pertinencia del momento.



El '84 hice mi primer mural, la idea yo la tenía en mente desde que vi ese libro [a sus 12 años vio un libro no especificado que trataba de la ejecución de los murales del Mapocho], que para mí era como una biblia, para analizar cómo se hacían murales. Primero, ya sabía cómo eran las normas de seguridad, que tenía que pasar piola. Hasta ese minuto no había visto un mural hecho, en vivo no, después del 85' vi, pero cuando ya había pintado el mío. Fue mi idea y les dije a los "cabros" (Morales, 2011: 87).

Además, la cuestión monetaria estaba resuelta o dada ya como autónoma. La autogestión presente, si bien no como "[...] la posibilidad de lograr un 'comunismo alternativo'" (Thwaites, 2012: 140), sí lo estaba como una manera de forjar una forma de producir lo necesario para llevar a cabo el trabajo muralístico.



[Luis Mico Henríquez:] Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia, también conseguimos que nos financiara algún proyecto. Tenía que ser con otros materiales que no fueran pinturas, allí nos compramos una cámara fotográfica para hacer registro de nuestro trabajo, diapositiva, mandar a hacer copias, y eso nos permitía mandar a regiones, para que vieran nuestro trabajo, porque la prensa no difundía lo de los murales. Imprimíamos cómo hacer un mural, como preparar el material y las murallas, ese tipo de cosas nos podían financiar (Morales, 2011: 79).

[Mauricio Muñoz:] A mí, el partido no me pasó un peso para esto. Nosotros cocíamos betarragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir el cal, etc. Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo. Aunque una vez hubo un intento, porque pintamos un mural en homenaje a una niña en *La Florida*, en la población *Los Copihues*, donde la mataron de un bala-

zo los milicos. Entonces pintamos un mural con unos fusiles, aunque no firmamos como Pedro Mariqueo, era claramente de la IC [Izquierda Cristiana], entonces, hubo un problema con la dirección política del partido, que nos dijeron que esa no era la línea política del partido, etc., o a veces, nos decían algo cuando colocábamos la cara del "Che" en algunos murales, pero eso fue todo, como BPM, siempre dijimos que íbamos a ser autónomos, incluso de la brigada oficial del partido que era UMCT (Morales, 2011: 84).

Luis Mico Henríquez, líder de la *UMCT*, si bien militaba en un partido político -Izquierda Cristiana-, comenta que siempre se mantuvo al margen. Independiente de la veracidad de los hechos, es destacable la posición discursiva respecto a lo que representaba un partido político para las bases en ese período, a saber, restricción, censura y hasta coerción. Sobre esto último, el brigadista nos cuenta lo siguiente:



Los murales de la BRP [Brigada Ramona Parra] eran evaluados uno por uno, de eso dependía la continuidad de apoyo, si eran de plena satisfacción de la dirigencia. Nosotros vimos cuando terminaban un mural, llegaban dos tipos de chaqueta, que no habían aparecido en la actividad durante la mañana, y llegaban a mirar el mural, hablaban con los encargados, venían a ver cómo había quedado el mural. También se daban una vuelta por los otros murales y lo comparaban, y

algunas veces por culpa de nosotros les llegó a ellos, porque quedaban mejores los nuestros, la gente se sacaba fotos con los nuestros, y eso era inaceptable, porque nosotros teníamos menos recursos y menos gente para hacerlos. A veces, por eso, llegaron a cambiar al encargado (Morales, 2011: 110).

Este margen respecto al partido político y el financiamiento, nos enrola en otras dos definiciones de autonomía. Una es la definición de autonomía con referencia al Estado, pues ésta está definida como "organización de clases oprimidas [participantes pobladores] de modo independiente de las estructuras [...]" (Thwaites, 2012: 140). En este caso específico, es un tipo de auto-organización de radical autonomía respecto a cualquier "[...] instancia de construcción estatal (sea transicional o definitiva) no capitalista" (140). La otra definición, que funciona al unísono con las anteriores, es la autonomía respecto a las clases dominantes, pues no deja esta brigada, que un aparato ideológico de vanguardia guíe el contenido simbólico de sus murales. Se trata, pues, de "[...] elegir estrategias auto-referenciadas, que partan de los propios intereses y valoraciones" (141). Este trabajo intelectual y ético de auto-activación de la conciencia respecto al lugar ocupado en el reparto de lo sensible, es clave para emprender esta práctica autónoma.

Con este panorama, es posible distinguir la última definición de autonomía de Thwaites. Millante pone en tela de juicio la propia colectividad muralística y sus significaciones. Como lo plantea Cornelius Castoriadis en el texto de la autora, "[...] no hay nada que pueda excluirse de la actividad instituyente de una sociedad autónoma" (2012: 142). Y así, Millante cuestiona su propia representación del mundo y en esa resistencia

simbólica adelanta “[...] el propósito de la revolución: la emancipación humana” (Thwaites, 2012: 142). El líder brigadista, cuando piensa en el nombre del colectivo muralista, cuenta lo siguiente:



Empezamos a buscar nombres, tirábamos algunos, y en medio de eso, alguien dijo pongámosle “La Garrapata”. Nos reímos, y era porque no queríamos utilizar nombres de mártires como las otras brigadas, las respetábamos, bien por ellos, pero cuestionábamos en cierta medida lo de los nombres, ¿Por qué ese nombre? ¿Acaso lo conociste? ¿Sabes cómo era? o simplemente ¿Quieres levantar a un muerto? De repente salió el nombre de “La Garrapata”, entonces había que justificarlo, y nada, porque era un bicho indeseable, o porque el sistema nos estaba chupando la sangre, entonces era lo contrario, algo malo. Entonces quedó con ese nombre, durante un año nos hicimos llamar “Murales Progresivos La Garrapata”, y después, quedó con el nombre de Colectivo Muralista La Garrapata. (Morales, 2011: 91).

Millante no quiere buscar otra figura histórica ni alzarla, sino más bien dar cuenta de que existe una comunidad donde hay experiencias diversas, multiplicidad de subjetivaciones que, sin embargo, forman el común de estar en *contra-y-más-allá* de la dictadura, pues rompen esa relación entre cierta manera de hacer y cierta manera de ser, y son capaces de sobrevolar cierto orden

habitual de los espacios y los tiempos, interrumpiendo esa condicionalidad que impregna los cuerpos, los quehaceres y las maneras de ser de los integrantes de una sociedad. De esta forma, las brigadas, disidentes y “desconfiadas” de la pertenencia a un partido político –en el caso del *Colectivo Muralista La Garrapata*– u obediencia a éste – como las *UMCT* y la *Brigada Pedro Mariqueo*–, fueron perfilando un estilo propio que daba cuenta de una firma y, por cierto, de una posición no sólo respecto a la dictadura, sino también respecto a las demás brigadas partidistas que iban quedando –Como la *Brigada Ramona Parra* y la *Brigada Elmo Catalán*–.

El *Colectivo Muralista La Garrapata* no quiso “levantar un muerto”, sino más bien dar un nombre transgresor, lúdico, disidente, y no solamente contra un sistema político o económico en especial y su contraparte, sino también y de manera intuitiva contra la subcultura que se había formado en las brigadas muralistas de la década del '80 que sintonizaban con los partidos. La actitud de dar un paso al lado tiene que ver con apartarse de esta idea de elección entre el sistema político económico chileno de los '80 que quería imponer su idea de individualismo –y de emprendimiento personal–, la izquierda que criticaba la sociedad que ese sistema político-económico estaba formando, y las brigadas que aún mantenían una simbiosis con las ideas de izquierda tanto en la manera de realizar un mural –dirigidos muchas veces desde las cúpulas de los partidos como el caso de la *Brigada Ramona Parra* y *Brigada Elmo Catalán*– y su financiamiento, como también la simbología presente allí – puños alzados, amaneceres en los horizontes, etc.–

El colectivo de Millante no se hace cargo de aquello y mantiene la lucidez de saberse perteneciente a varios tiempos a la vez, y entonces intuye que la potencia inventiva de esta multiplicidad es la que tiene la capacidad de desgarrar el tejido de la dominación; su saber es de una teoría “[...] crítica, anti-identitaria, agitadamente negativa, una teoría de romper-y-crear, y no una teoría de unidades auto-suficientes” (Holloway, 2012: 312) que quieren reivindicar identidades oprimidas. Aquí se trata de emancipar una no-identidad.

En ese sentido, significa una superación de esta división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que elevan un discurso inteligible, y entonces, un discurso visible de palabra y de política capaz de delimitar lo visible de lo invisible, la palabra del ruido. Millante suspende el orden policial. Este colectivo lo podemos entender como el capaz de salir del tiempo hegemónico actual que ayer planteó una denuncia contra la dictadura y hoy deviene, a la inversa, en democracia –plebiscito de 1988, reinventando, por otro lado, una perspectiva que impone al individuo la responsabilidad de generar un “cambio institucional” con su voto. Millante y Muñoz continuaron una práctica política contra-partidista, contra-policial, con la convicción de que la emancipación no proviene como triunfo de un proceso de fe en una dirigencia, sino por la “[...] causa del otro, una diferencia de la ciudadanía consigo misma” (Rancière, 2006: 37) donde el conflicto es el escenario político donde hombres y mujeres sin el derecho a la palabra se auto-convocan como seres que ponen en común e instituyen una comunidad. Millante y Muñoz,

actualizan constantemente la igualdad, contraponiéndose a la *policía* que define caminos, explica métodos y mantiene la distribución sensible del mundo.



[Millante:] Percibíamos que no iba por ahí el cuento, no creíamos en los supuestos espacios que se iban a dar [con el triunfo del “No”], en realidad, nunca le creímos a los políticos. Pensábamos que en algún momento se iba a dar alguna discusión en las organizaciones sociales, por lo fuerte que había sido el movimiento, de hecho le ganaban a los partidos, por eso en el 85 fue como una crisis total del cuento, y después del atentado con mayor razón. Pensábamos, ilusoriamente, que la fuerza de las organizaciones sociales iba a dar alternativa al cuento (Morales, 2011: 101).

Nosotros, como “La Garrapata”, no llamamos a votar NO, porque ya se planteaba en varios grupos de que esto no iba por un buen lugar, recuerdo que la BEC llamó a votar NO. Nosotros pintábamos en el contexto, que había más alternativas [otras temporalidades], que había que luchar, sabíamos que la cosa no iba a cambiar porque asumiera Aylwin. Nosotros no entramos en esas campañas, pero si la ocupábamos para lanzar nuestras ideas, ni en el NO, ni en la de Aylwin nos metimos, para nada, ni en propaganda, ni apoyo. Nuestros objetivos no eran tan solo esos (Morales, 2011: 101).



[Muñoz:] No hicimos murales por el NO, tampoco apoyamos la campaña de Aylwin. Cuando ganó el NO, celebramos igual que todos, pintamos murales porque se había acabado la dictadura, los murales reflejan que no queríamos más dictadura, pero no utilizamos murales para pintar por el NO ni por Aylwin (Morales, 2011:101).

Tanto Millante como Muñoz intuían que la "salida" no venía por la elección de los líderes socialistas que volvían al país luego del exilio, pues los brigadistas -como hemos dicho- van *contra-y-más-allá* de la dominación, *contra-y-más-allá* de la policía, que en esencia es la Ley que configura lo sensible de quién forma parte del mundo de lo visible y lo decible y quién no. Los socialistas que volvían al país significaban otra manera -igual de policial que la derecha- de organizar el mundo, pero sólo ellos tenían la capacidad de erigir su palabra al interior del Estado, reproduciendo la relación soberana de obediencia. Al contrario de esto, el ejercicio autónomo expresado en las cinco formas definidas por Thwaites, es el ejercicio constante e intempestivo que emerge siempre *contra-y-más-allá* del aparato policial.

Para Millante y Muñoz, la solución estaba en los actores sociales que organizados -en la solidaridad y la autogestión- pelearon contra la dictadura. Por eso que estos líderes y actores sociales, sintieron que "[...] todo el doloroso costo pagado por la clase popular y la ciudadanía para expulsar a Pinochet *había sido en vano*" (Salazar, 2011: 19). Los muralistas de esta década no eran los artistas del período de la propaganda política para la tercera y cuarta candidatura de Allende⁷ ni los de la Unidad Popular, al mismo tiempo que ya no necesitaban "la aprobación" de un partido u orgánica, pues comenzando este período, los grupos se integraron por niñas y niños, trabajadores, secundarios y universitarios que se formaban en talleres populares, la mayoría de las veces dirigidos por artistas y amparados por la iglesia⁸. Además, se desarrolló un muralismo espontáneo, facilitado porque ahora no se trataba de ilustrar una esperanza, un programa político⁹ o una idea por la que trabajar, pues los grupos que participaban de la pintada del muro necesitaban verbalizar su grito, que no fue puramente de horror, sino de rechazo a aceptar lo inaceptable; un grito "[...] que se aferra a la posibilidad de una apertura, se niega a aceptar el cierre de la posibilidad de una *otredad* radical" (Holloway, 2011: 23). Esto facilitó la pertenencia al lugar habitado. Alejandro Mono González cuenta lo siguiente:

7 Ver Bellange (1995) y Castillo (2006).

8 Ver Veir Strassner (2006).

9 Como lo hizo la Brigada Ramona Parra durante la Unidad Popular, donde fue pintando -"no podemos seguir haciendo letras", dice el Mono- las 40 medidas del gobierno de Salvador Allende. Dice Alejandro Mono González en un conversatorio en el Centro Cultural Recoleta en Agosto de este año, que si juntarán todos los murales que hizo la brigada durante el gobierno, tendrían todas las medidas que fue haciendo Allende, y agrega, "hacíamos las cosas sin preguntar", dando a entender que existía tal motivación y participación de la gente que no era necesario pasar por procesos burocráticos en el PC para llevar a cabo un proyecto de esta envergadura. "Estábamos educando para afuera y también estábamos educándonos pa' dentro. La participación era desde abajo".



Es cierto, los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas. Era nuestro espacio, las casas en esas poblaciones son chicas, en el fondo la calle es el patio de la casa, entonces es su hábitat, por lo tanto, si se pintan murales en el frontis o al frente de su casa, la gente se apropia de eso. Lo que producía que esos lenguajes visuales no eran hechos por artistas solamente, sino que estaban hechos por la gente que quiere pintar su problema en la población, que es su casa, por lo tanto yo ocupó mi casa y mi patio, mi calle (Morales, 2011: 71).

El proceso participativo y político

El concepto de "mural abierto", como lo llama Mono González, tiene que ver con "el patio de la calle" donde van llegando adeptos, ideas, solidaridad, autogestión, y se va componiendo un lenguaje ahí, "en el patio de la casa", con una temporalidad diversa a la dominante -que exigía quedarse en las casas-. Y había un compromiso mayor de la juventud, quienes dirigían brigadas y talleres muralistas¹⁰. Desde mediados de los '80 los sujetos de las brigadas que manifiestan la "desconfianza" o falta de

10 Importantísimo fue el Taller de Difusión Popular de la comuna de Lo Prado en el que participó Luis Mico Henríquez, dando origen a las Brigadas Muralistas Camilo Torres.



esperanza en los partidos, señalando la dirección donde debía ir proyectada la lucha: no hacia la impregnación de una ideología política marcada por la izquierda -o por la derecha- que hemos definido con Rancière como *policial*, sino hacia la (re)apropiación y (re)significación de la multiplicidad de tiempos y espacios diversos al tiempo oficial hegemónico -dictatorial y contradictorial de izquierda-, practicando así la resistencia, un ejercicio de emancipación en "[...] el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño" (Rancière, 2006: 18). Por lo tanto, el proceso mismo de este arte popular brigadista nos evidencia el concepto de "arte político".

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière, 2009a: 5).

El muralismo de brigada es político porque, como hemos dicho, de él nacen actores que se reapropian de un espacio y un tiempo, haciendo una suspensión de la división sensible habitual y produciendo un lenguaje propio donde no existe una relación soberana, es decir, no existe relación entre el Estado y los ciudadanos o entre quien manda y quien obedece. Esta relación está suspendida, minimizada, negada radicalmente. El muralismo de brigada no tiene una función política, pues no hace una representación de la estructura de la sociedad o de los conflictos o identidades de un grupo social –solamente–, sino que, primero que todo, es la población trabajando y es el conflicto generado por la injusticia que esa población vive. El muro, entonces, no es un medio para representar porque es la constatación misma del *intervalo* o *grieta* que se produce en el tiempo y espacio político por las voluntades que habitan allí. El muralismo es el dolor mismo de una población, por lo tanto, es necesario destacar, aunque sea de perogrullo, que el muralismo de brigada no nace en la calle por oposición al arte burgués, pues no guarda esa necesidad de distinción u originalidad.

Con Rancière, reflexionamos acerca del estatuto del arte y de la política de los murales que surgen entre artistas populares en las poblaciones de Santiago de Chile en los años 80 que comenzaron a poblar los espacios de la ciudad. Esta producción es inédita pues no puede enmarcarse en la división vigente del ordenamiento del mundo. O sea, que no cabe dentro de lo que podemos llamar el "fracaso del arte" ni la frustración de la idea del absoluto filosófico y/o la promesa de revolución social. No caben aquí porque estas dos grandes teorías

-reafirmadoras cada una a su modo de la misma función comunitaria del arte: "la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común" (Rancière, 2009a: 4)- no pretenden construir diversas maneras de relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio, sino mantener la división de reparto de lo sensible, pretendiendo rehacer otra división, una que ahora "sí esté de parte de los que sufren o de los 'sin parte'". El muralismo de brigada no guarda ninguna función política, sino que es lo político a secas, pues éste:



[...] sobreviene cuando aquellos que 'no tienen tiempo' se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento (Rancière, 2009a: 8).

Como hemos visto, no se trata aquí de ligar lo propio del arte con cierta manera de ser en la comunidad o cierto mensaje de protesta, pues éstas no son realidades permanentes y separadas, sino que son dos formas de división dependientes de lo sensible. El muralismo de brigada es más bien una estética de la política, pues expresa un *sensorium* específico de la política propiamente tal, considerada como la que cuestiona la división sensible, introduciendo actores y saberes que antes eran invisibles o inentendibles por su "condición ruidosa".



La política sólo existe [...] por la acción suplementaria de esos sujetos que constantemente reconfiguran el espacio común, los objetos que pueblan y las descripciones que pueden darse y los posibles que pueden ponerse en acto. La esencia de la política es el disenso, que no es el conflicto de intereses, sino el conflicto de dos mundos sensibles (Rancière, 2006: 12).

Finalmente, podemos decir que el *intervalo* que produjeron unas voluntades, produciendo una estética de la política en la reconfiguración del espacio y del tiempo, se constata que ese *ruido* doloroso del grito en realidad era *lenguaje* que expresaba el rechazo a la aceptación del horror. Es basal el principio de igualdad en la emergencia de lo político, pues los sujetos parlantes auto-convocados para erigir palabras que desclasifican el orden habitual, que deshacen el orden vigente y lo reemplazan por la multiplicidad, son los sujetos políticos. Estos sujetos forman una nueva composición visible practicando de una manera específica e identificando estas maneras específicas compositivas visibles como configuraciones de las experiencias que posibilitan *otras* formas de subjetividad política. Sobre esta base de la igualdad, se constata que esa división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que poseen el lenguaje y los que poseen sólo el grito, los que gracias a ese lenguaje nombran y argumentan y hacen leyes y los otros, en cuanto que trabajadores, sólo anhelan el tiempo y el espacio del descanso para continuar en la conformidad y subordinación, va a ser superada en cada dimensión estética producida por las

voluntades políticas, que en este caso son las brigadas muralistas y las colectividades que realizaron murales durante los '80 en Chile.

La emancipación es el ejercicio de una capacidad no asociada a la ocupación de cierto lugar específico en el proceso económico y social, y entonces no es la encargada de llevar a "los excluidos" ahora al lugar de "los integrados", sino que es el ejercicio de una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad. Es el poder común ligado a aventuras intelectuales dirigidas *contra-y-más-allá* de la policía. Cabe ir terminando ya, con la siguiente analogía reflexiva que proyectará este estudio hacia otros lugares.

A la *policía*, en cuanto que portadora de un lenguaje informativo, explicativo y hasta pedagógico, que mantiene y resguarda el tiempo dominante para fomentar y mantener la circulación expedita del mensaje y no transgredir el orden de las cosas, se le opone el lenguaje poético. Este lenguaje juega con las formas y los ordenamientos de las palabras y los sentidos; amplificando, disminuyendo, comparando, exagerando, imaginando-construyendo *otra* realidad. En los actos poéticos es posible abrir "[...] esa alternativa a la lógica representativa que propone la transformación de las formas representadas en maneras de ser de una colectividad" (Rancière, 2013). Es la forma de vida que se torna ética, pues en la imposibilidad de no separarse de su forma, se juega siempre el modo de vivir, conservando la potencia de hacer o no hacer con el fin de mantenerse siempre encaminada a la felicidad. De ahí que la forma de vida que se plantea alternativas de existencia sea siempre una vida política.

Referencias bibliográficas

Adamovsky, E., Albertani, C., Arditi, B., Ceceña, A., Gutiérrez, R., Holloway, J. et. al. (2012) *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.

Aristóteles (2010) *Poética*, Edición trilingüe de García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Bellange, E. (1995) *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago: Lom Edición.

Castillo, E. (2006) *Puño y Letra: Movimiento social y gráfica en Chile*, Santiago: Ocho Libros Editores.

Holloway, J. (2011) *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Santiago: Lom Ediciones.

Holloway, J. (2012) “Las grietas y la crisis del trabajo abstracto”. En: *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.

Holloway, J. (2014) “Poesía y revolución” En: *Estética de la autonomía, autonomía estética*, Revista Ruffián, N° 17. Santiago de Chile.

Negri, A. (2004) *Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Morales, P. (2011) Todos los colores contra el gris: *Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático* (1983-1992). Tesis (Lic.) Historia, mención Estudios Culturales. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Rancière, J. (2006) *Política, policía y democracia*, Santiago: Lom Ediciones.

Rancière, J. (2009a) “Políticas estéticas” En: *Lugar a dudas*, n° 13. Cali: Coordinación Fotocopioteca.

Rancière, J. (2009b) *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago: Lom Ediciones.

Rancière, J. (2013) *Aisthesis Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.

Salazar, G. (2011) *En el nombre del poder popular constituyente*. Santiago: Lom Ediciones.

Thwaites, M., “La autonomía: entre el mito y la potencia emancipadora” En: *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.

Ulloa, Osvaldo (2005) *Chile: la Iglesia y la Dictadura*, Santiago: Centro de Estudios Miguel Enríquez, CEME, Archivo Chile Historia político social- Movimiento popular.

Veir Strassner (2006) “La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico”. Revista *Teología y vida*, volumen XLVII. Alemania: Universidad Johannes Guteberg.

Villalobos-Ruminot, Sergio (2013) *Soberanías en Suspense Imagenación y violencia en América Latina*, Avellaneda: Ediciones La Cebra.

Artes Visuales en Chile: una aproximación al campo de su escritura crítica

Visual Arts in Chile: An approach to the its critical writing field

Carla A. Silva

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Fecha de la última revisión del texto: Agosto de 2014

Dirección de correo electrónico: carlantonieta@gmail.com

Artes Visuales en Chile: una aproximación al campo de su escritura crítica*

Carla A. Silva

Resumen

Con el interés de ampliar y difundir el campo de las artes, el presente artículo desarrolla un recorrido general, historiográfico y cronológico, de la escritura de crítica de artes visuales en Chile desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, abordando las distintas plataformas de escritura, lenguajes y usos que se le ha dado en el tiempo. Planteando su consideración como uno de sus recursos para la mediación del arte como valoración y acercamiento del público al campo especializado de las artes visuales.

Palabras claves

Crítica de arte, arte chileno, historiografía, mediación, difusión

Abstract

Visual Arts in Chile: An approach to the its critical writing field

The current article presents a general, historical and chronological tour of the critical writing of the visual arts in Chile from the late 19th century until present days, dealing with different writing platforms language and uses. This is with the aim of expanding and spreading the field of fine arts, considering it as one of the resources for the mediation of art as a value and the public's closeness to the specialized field of fine arts.

Keywords

Art critic, Chilean art, historiography, mediation, promotion

* Este artículo se basa en la investigación y tesis para acceder al grado de Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte titulada "Crítica de Artes Visuales en Chile, Una aproximación desde su falta", de agosto de 2013.

La elaboración de este texto está motivada por el poco conocimiento existente respecto del campo de las artes visuales en Chile y de los diversos elementos que la conforman. Si bien, hay una imagen generalizada de lo que son las artes o la producción artística construida desde la elite o desde los eventos masivos de carácter artístico propios de festivales culturales, pocas veces esta comprende la complejidad del tejido disciplinar que la respalda y sostiene. Existen diversos canales para acercar el arte al público generando espacios de acceso a cultura, diálogo con el campo del arte, y espacios de mediación propiamente tal, como aquellos asociados a la formación de audiencias enmarcados en proyectos educativos de museos, centros culturales y galerías-muchas veces en el marco de desarrollo de proyectos de fondos concursables-, hasta los espacios de escritura del arte, como ensayos especializados, libros, catálogos de exposiciones, prensa escrita y plataformas digitales. Canales que nos permiten, poco a poco, derribar uno de los *lugares comunes* que constantemente se mencionan cuando hablamos de arte en nuestro contexto, esto es, la dificultad de *comprender* de arte.

Entre los discursos eruditos y los eventos masivos que más tienen que ver con lo 'espectacular' que con lo 'artístico', es cada vez más difícil lograr una verdadera vinculación entre arte y sociedad (en términos de aproximación a estos productos culturales), pues se produce el vaivén entre una construcción del arte de elite y del arte popularizado que va profundiza la creencia de la existencia de un espacio de autoridad para hablar de

las obras. Esta incertidumbre sobre cómo *comprender* el arte, lleva muchas veces al público a retraerse y considerarlo un campo difícil, críptico y solo para especialistas. Es por ello que el presente artículo tiene por objetivo ofrecer una aproximación a uno de elementos que participan de este sistema, como lo es la escritura sobre artes visuales en Chile, específicamente de la escritura crítica. Con el fin de demostrar que aspectos altamente especializados de las artes, también pueden constituir espacios de cercanía. Para ello, el artículo plantea un recorrido cronológico del desarrollo de la escritura de carácter crítico en nuestro país, visitado la bibliografía disponible, tanto libros, artículos, catálogos y compilaciones sobre textos críticos que a su vez hagan referencia a este tipo de escrito, de modo que colaboren a una investigación, elaboración e interpretación de tipo historiográfico que convenga un primer panorama general de esta área del estudio de las artes visuales.

Como veremos a lo largo de nuestro recorrido la crítica se ha desarrollado en distintas plataformas desde la prensa hasta en la literatura especializada y muchas veces de manera simultánea. Desde sus inicios, ha sido espacio de relación, vínculo de la obra, el artista y el público, al comienzo reducido, pero cada vez más diverso, llegando a integrarse a instancias de mediación. Esta valoración de la escritura y la crítica de artes visuales no es accidental, de hecho es claramente intencionada y fundamenta el presente texto, pues organiza ciertas creencias sobre el arte, y que es posible favorecer cierto desarrollo del mismo. En palabras de Ivelic y Galaz:



La crítica de arte, como agente distribuidor, como opción mediadora entre la obra y el público, tiene una tremenda responsabilidad en la eventual modificación y transformación que pueda sufrir la obra por la lectura que propone el crítico; influye, además, en la formación estética del público por la autoridad supuesta o real de que está investido (Ivelic y Galaz, 1988: 71).

Si bien estos últimos años en nuestro contexto se ha hablado bastante de mediación cultural y artística como opción pedagógica, de intervención e incluso de construcción conjunta de proyectos sociales y artísticos de carácter participativo, ciudadano o identitario, asociados a instituciones culturales¹, la utilización del término por parte de los autores corresponde más bien a una suerte de vía de ingreso a la interpretación de la obra, a una lectura sugerida, pero guiada, en vistas del desarrollo de una mayor relación/compreensión del objeto artístico por parte del público. Una opción mediadora entre otras.

Cabe señalar, que en este breve texto damos por asumidos algunos supuestos sobre el arte y la crítica. En el primer caso, asumiremos que "la obra da que hablar" (Oyarzún, 2000: 18), que la obra produce una motivación, un llamado o una invitación a la interpretación de sus posibles sentidos. Y en el segundo, que deberemos

asumir que existe una cierta *necesidad* de este tipo de escritura, la cual proviene de la obra, del artista, del asistente a una exposición que desea *saber más* del trabajo artístico que ya ha visto o irá a ver, de la necesidad misma de comprender el contexto cultural que habitamos. Y por último, que esta escritura es variable e intencionada según el periodo histórico en que se produce, el arte o las obras que interpela, la plataforma que la difunde y el público al cual va dirigida.

Esta comprensión la crítica nos aleja del simple juicio del experto -de la distinción entre lo bueno y lo malo-, para comprenderla como un medio para acercarnos a la obra, y reconocer su principal función en el "*tender puentes*" (Guasch, 2003: 219) entre el público y la obra. Donde la tarea del crítico de arte es elaborar este texto para un otro, con el propósito de generar algún tipo de mediación. Desde esta perspectiva, la crítica puede ser descrita como canal de comprensión socio-contextual, como vía de valoración y orientación de la información, y como difusión de objetos artísticos. Es decir, funciona no solo para difundir, sino como recurso para la inscripción de obras, artistas y procesos del mundo del arte, ya que genera visibilización y estimación del objeto artístico.

Con esto, se pretende describir la crítica de arte, no solo como un recurso o fuente para el desarrollo historiográfico y de teoría especializada, sino que una de sus funciones más relevantes luego de la interpelación de la obra, ha sido la de crear espacios de proximidad con el público, y que ese '*comprender el arte*', que tan-

1 Sobre el origen del término mediación cultural véanse los documentos del Ministerio de Cultura y comunicaciones de Francia, y sobre los enfoques en mediación los trabajos de Javier Rodrigo en España, Carlos Rendón en Colombia y Ana Rosas en México.

to se menciona, es ilusorio, pues no existe nunca una sola comprensión del objeto artístico, y que incluso la discusión de las artes desde la especificidad de la disciplina es variada en interpretaciones. Y por lo tanto, no es posible construir una única o correcta comprensión del arte.

Inicios de la crítica de artes visuales en Chile

Los primeros trazos de escritura sobre artes visuales en nuestro país los encontramos en el siglo XIX. Consolidada la Academia de Pintura -fundada en 1849-, se popularizaban los Salones Nacionales, y con ello, la necesidad de la población ilustrada de acercarse a los productos provenientes de esta esfera. Recordemos que en esta época la Academia se regía según los cánones de la tradición neoclásica, se becaban pintores y escultores para que estudiaran en Europa, con el objetivo de que al regresar al país, propagaran los conocimientos adquiridos. Es por este mismo medio que llegaban influencias que demarcaron el carácter de los escritos que difundieron las actividades artísticas de aquellos años.

El primer espacio que acogió los comentarios sobre artes fue la prensa, constituyéndose en una constante de la época en varios países de Latinoamérica, donde la reseña sobre artes era requerida y fomentada por la sociedad burguesa que solicitaba la mirada de un 'especialista' y su palabra orientadora que los integrara al incipiente circuito artístico. Los autores de dichas publicaciones variaban considerablemente de profesión, desde abogados hasta literatos, pero siempre eran per-

sonajes con un reconocido nivel cultural, lo que validaba su opinión entre sus pares. Por entonces, la crítica era entendida como medio de difusión de un objeto cultural (de lujo) para ser consumido por un público específico, pero no necesariamente crítico o conocedor. El tono de estas críticas era variado, pero cabe señalar la presencia de textos que defienden la realización de *arte nacional*, en tanto obras que rescaten los procesos socio-históricos vividos durante este siglo determinado por los procesos de independización y más adelante, de construcción de la nación. En nuestro país encontramos columnas en periódicos y reseñas en revistas culturales como: La Revista de Artes y Letras (1884) o Taller Ilustrado (1885-1889), que presentaban dentro de sus contenidos, crónicas de exposiciones, salones y reseñas de obras y artistas, en general, valoradas desde la perspectiva del juicio de autoridad, y en relación a las pautas que llegaban de Europa.

A comienzos del siglo siguiente, el modelo de enseñanza, el canon y las instituciones educativas que promueven el arte en el país irán cambiando de paradigma. A diferencia de los años anteriores, esta vez los becaados llegaban impregnados con las nuevas corrientes artísticas de las vanguardias, se comienza a agotar el modelo academicista y los nuevos referentes del arte repercuten también en la escritura crítica en prensa. Las intervenciones en estos medios, antes esporádicas, se hicieron más constantes y contundentes. Destacan los comentarios en diario El Mercurio, en la Revista Zig-Zag, revista Selecta (1909-1912) y el Diario Ilustrado (1902-1927), destacándose Jean Emar y sus Notas de Arte en el diario La Nación (entre 1923 y 1925), quien

provenía de la narrativa, pero con un interés en profesionalizar la escritura sobre artes, ampliando el margen de conocimientos sobre el área, los parámetros de juicio de la obra y del espacio cultural². Resultado de esta renovada sensibilidad, escribirá agudas críticas en torno al contexto cultural del país, y sobre todo, sobre sus pares de otros diarios y revistas, reclamando sobre la falta de rigurosidad en la crítica, la cual consideraba deficiente e insuficiente.

El cambio de nociones sobre el objeto artístico y el campo del arte sobresalen aún más a medida que avanzamos hacia la década de los sesenta. Este periodo se caracterizó por la gran cantidad de transformaciones ocurridas en lo social, lo político y lo económico, que derivaron en cambios en el ámbito del arte; desde la reforma universitaria, pasando por la consolidación de colectivos como *Forma y Espacio y Signo*, hasta las particularidades de un nuevo cuestionamiento del quehacer del Arte y de su especificidad como producto cultural.

Además, notamos el incremento de los comentarios sobre arte en diarios y revistas que sostienen sus plazas semanalmente, las cuales difunden algunas de las exposiciones históricas de nuestro país, en su mayoría organizadas con fondos de privados. Ese fue el caso de "De Manet a nuestros días" (1950) en el Museo Nacional de Bellas Artes y "De Cézanne a Miró" (1962) en el Museo de Arte Contemporáneo, las cuales llamaron la atención de la prensa de la época, donde obtuvieron tribuna y difusión recibidas con gran expectativa del público.

Otro hito a señalar es la publicación de "Historia de la Pintura Chilena" (1951) de Antonio Romera (crítico de

arte de la época). La materialización del texto reunió la información diseminada en medios de prensa y textos independientes, unificándola bajo una estructura tipo 'catálogo de autores', donde construye, desde los retazos de la crítica, un relato que manifiesta su pretensión como historiador de un arte chileno. La importancia de este texto en nuestra reseña, es que en su libro Romera señalaba que "la crítica del pasado, con muy pocas excepciones y sin que ello suponga desdén de su tarea, tendía más al hecho individual, a la historia del sujeto, que a la obra en sí. Quienes hacían reseñas habituales en la prensa solían caer en el comentario literario o impresionista" (ROMERA, 1951: 207)³. De este modo, el autor critica el tipo de análisis que se estaba realizando, teóricamente limitado y basado principalmente en gustos personales. En su "Historia de la Pintura Chilena", el autor describe tanto la vida como la obra plástica de los artistas, reuniéndolos en etapas sucesivas para la construcción de una mirada histórica del arte chileno, produce una escritura analítica, pero que no cae en la jerga disciplinar. Según Zamorano, Cortés y Muñoz: "a pesar de la necesaria brevedad de sus escritos en la prensa, es posible apreciar en ellos una fundamentación estética y una orientación pedagógica que en un lenguaje sencillo permiten al lector común asimilar las orientaciones básicas que le facilitan el ingreso a la obra, para así poder apreciar más su valor" (ZAMORANO et al, 2007). De ahí que podamos hacer el énfasis en que la rigurosidad teórica no es excluyente de una aproximación al público mediante un lenguaje accesible. Destacamos la importancia de este texto, pues se trata de un extranjero radicado en Chile que se hace cargo en cierta medida de la falta de rigurosidad del análisis crítico y del desarrollo historiográfico (problema ya detectado y denunciado por Emar años antes), decidiendo contribuir a su construcción.

² Véase "Pintura Chilena a Comienzos de Siglo: Hacia un esbozo de pensamiento crítico" de Zamorano y Cortés, en Revista Aisthesis N°31.

³ Si bien las generaciones posteriores describirán la escritura del propio Romera con palabras similares, su riguroso análisis histórico son considerados un aporte al exiguo campo historiográfico de la época.

Durante estos mismos años y los siguientes, se genera una apertura en el espacio de la crítica, impulsada por la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica, a través de la publicación de revistas especializadas como Revista de Artes de la Facultad de Bellas Artes y la Separata de los Anales de la Universidad de Chile. Mientras que la Pontificia Universidad Católica, edita a partir de 1966 la Revista Aisthesis con un claro énfasis en la investigación estética, dando cabida a las perspectivas de la semiología, el psicoanálisis y la sociología. Parte de esta misma apertura del campo hacia las universidades se traducirá en los esfuerzos de investigaciones historiográficas que culminan en los 80's con la edición de textos de historia del arte nacional como: "La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981" y "Chile Arte actual" (1988) de Milan Ivelic y Gaspar Galaz quienes eran profesores en el instituto de estética de la Universidad Católica.

Escritura de artes visuales y el cambio de paradigma

Como bien sabemos, a inicios de los setenta se incrementa la transformación socio-política devenida de la década de los sesenta. Acontece el golpe de estado de 1973 y las condiciones generales del país cambian drásticamente. En el ámbito del arte, junto con los artistas exiliados o refugiados, se extienden los mecanismos de censura que impiden la remembranza del arte asociado a la Unidad Popular. Los espacios públicos y oficiales

de arte son clausurados, las universidades, al ser intervenidas, dejan de ser los focos de mayor relevancia en cuanto a la producción de obra y crítica. Un recambio generacional de artistas son protagonistas de uno de los periodos más recordados de la historia del arte en Chile, el llamado arte de la Escena de Avanzada⁴.

En el ámbito de la escritura, durante el periodo conformado entre 1973 y fines de los ochenta, se desarrollan propuestas inéditas, pero también se genera por primera vez una profunda conciencia de campo y, con ella, de la crítica como agente transmisor de ideas. Durante este periodo se editarán documentos y se realizarán seminarios al respecto, erigiéndose ésta, como un espacio contenedor de las discusiones sobre el rol del artista en la sociedad, del arte como lugar promotor de una tendencia política que, a la vez, determina un cierto tipo de gestión cultural.

Si bien, la crítica y los comentarios de prensa se mantendrán durante este periodo, es el circuito dado por las revistas periódicas, los pasquines asociados a galerías y, por sobre todo, los catálogos de exposición, los que vendrán a innovar y enriquecer el espacio escritural. Lo cual nos permite distinguir dos grandes frentes de la crítica durante estos años: el de la crítica 'oficial' en los diarios y crítica la ligada al circuito gallerístico de la época⁵.

Estos cambios en la escritura se evidencian a partir de 1975⁶, y se verán desarrollados más concretamente

⁴ Concepto acuñado por Nelly Richard. Para un mayor acercamiento a la constitución del término véase "Cartografía de una puesta en escena, de la enunciación de un concepto a su inscripción de los relatos: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del arte chileno", tesis de Magister Tomás Peters, U. de Chile.

⁵ En el primer caso destacan: Antonio Romera, Waldemar Sommer, José María Palacios, Enrique Solanich, Víctor Carvacho, Ricardo Bindis y Ernesto Saúl. Y en el segundo, Ronald Kay, Enrique Lihn, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Roberto Merino, Ignacio Valente, María Eugenia Brito, Pablo Oyarzún y Rodrigo Cánovas.

después de 1977. La llamada "*nueva crítica de arte*" (Oyarzún, 2000: 221) se desmarca del comentario de la prensa diaria, ícono de la crítica para las grandes masas hasta ese momento, y del ensayo monográfico sobre artistas, situando "nuevos corpus teóricos" (Richard, 2007: 53) provenientes de la semiología, el psicoanálisis y pos-estructuralismo francés para hacerse cargo del nuevo arte producido en nuestro país. Los artistas y las obras situadas por Nelly Richard en la Escena de Avanzada, presentaban una complejidad que sólo podría ser abordada desde retóricas que interrogaran los significantes de la obra. En palabras de la autora: "la avanzada ya no podía ser en ninguna de las dos claves que predominaban en el mundo de las artes visuales chilenas: ni la del comentario impresionista al estilo de la crítica oficial de El Mercurio (Antonio Romera o Waldemar Sommer), ni tampoco en la clave del ensayo socio-histórico que armaba la tradición universitaria de izquierda (al estilo Rojas Mix)" (Citado en Galende, 2007: 200). O como señalará años más tarde Pablo Oyarzún: "el arte de vanguardia invita a una crítica de vanguardia" (Oyarzún, 2000: 222).

Ahora bien, esta debe ser la época donde la crítica de artes visuales en nuestro país más se ha restringido y alimentado un campo altamente especializado. Este tipo de crítica ha sido descrita como una *performance de la escritura* (Giunta, 2010), ya que las colaboraciones entre visualidad y texto contribuyen a esta escritura de "lo no acabado pero urgente, lo no dicho, pero supuesto,

lo sobre entendido, lo hiper codificado" (Giunta, 2010: 12). Volviéndose una escritura incómoda para el lector, casi incomprensible y difícilmente contextualizada desde el presente, puesto que el tiempo ha mermado los referentes culturales y locales, que formaban parte de la trama que los sostenía (Valdés, 2007a). La falta de interlocutores de los textos críticos de la época, ya sea por su precaria difusión como por su complejidad teórica, conformo "un grupo que se consume a sí mismo" (Valdés, 2007b: 189).

Es posiblemente esta tradición inaugurada a fines de los 70's y presente durante toda la década de los 80's, la que ha colaborado en la elaboración de una imagen del arte nacional inasible, incomprensible, pues era muchas veces elaborada de este modo para sortear los mecanismos de censura propios de la época. Esto, sumado a la división del campo de la crítica entre las plataformas del catálogo y texto académico o especializado, y la plataforma de prensa diaria, ya mencionada, parecen reforzar la idea de un arte para élite y uno para las masas.

Una nueva idea de campo artístico y de escritura sobre artes visuales

Desde los 90's y hasta la actualidad se ha venido estableciendo una cierta apertura del campo artístico pues desde esta década, y con el nuevo recambio generacional, los artistas apuestan por experimentar el circui-

⁶ La fecha corresponde a la edición de la revista Manuscritos (1975) perteneciente al Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Donde se establece e inaugura claramente una relación entre visualidad y escritura, desde la misma plataforma de la revista y posteriormente, del catálogo.

to internacional del arte, además de poblar el nuevo circuito galerístico (comercial) de nuestro país, ligado habitualmente al sector alto de la capital. Circuito que continuará utilizando el catálogo, pero esta vez, para dar cuenta de la exposición y el artista, de manera que no cayeran en el olvido. Lo que Adriana Valdés (2007a) ha llamado el catálogo o la escritura para uso táctico, que además de visibilizar al artista, da cuenta de iniciativas financiadas por concursos y dineros públicos.

Los textos críticos que encontramos en los catálogos durante esta década y la siguiente transitan en el espacio indefinido de la colaboración entre teóricos y artistas (pues la gran mayoría son textos por encargo), entre el análisis de la obra y la inscripción del artista, entre el texto que crea propuestas de lenguaje e interpretación y los textos de difusión sin mayores pretensiones teóricas. Las publicaciones de museos, galerías y salas de exposición reciben los textos críticos provenientes, en su mayoría, de la estética y la teoría e historia del arte⁷, por lo que podemos exponer que el lenguaje específico de la disciplina también abre su propio nicho de escritura. Pero esta condición no excluye la participación de artistas y periodistas dedicados a la cultura, en específico, a las artes visuales, quienes en ocasiones participan y colaboran de publicaciones colectivas sobre artes visuales en Chile, entre las que destacan “Copiar el Edén” (2005) y “Chile Arte Extremo” (2006).

A su vez, la prensa se concibe cada vez más como plataforma de proyección de artistas, como medio de difusión e información respecto del acontecer cultural, a pesar de que muchas veces se limita a reproducir los discursos institucionalizados del arte. Es a partir de esta época cuando la escritura sobre artes en prensa se presenta en la sección de *Cultura y Espectáculos*, lo que conlleva a que poco a poco se vayan fusionando estos campos, convirtiéndolos en un híbrido de la *cultura espectacularizada*. El modo de escritura y los contenidos que dominan la prensa se condicen con las condiciones y lógicas del mercado, produciendo que los textos provenientes del periodismo cultural presente en estos medios caen frecuentemente en la anécdota, la novedad, el recuerdo nostálgico y la nota necrológica, en el dato de fin de semana. Es el caso de El Mercurio en su suplemento Artes y Letras, y La Tercera (sobre todo sus revistas), los cuales se ciñen a la línea editorial del periódico al cual pertenecen, y que se caracterizan por abordar cierto tipo de arte representativo de las galerías del sector alto de la capital, o de cubrir eventos culturales masivos y populares que atraen el interés del gran público. En tanto, Las Últimas Noticias presenta en la actualidad, una sección diaria dedicada a las exposiciones y contingencia en torno a las artes, que aunque no desarrolla una crítica propia mente tal, si supone una plataforma importante de difusión.

Aunque de carácter menos tradicional, también encontramos crítica de arte y comentarios esporádicos en The Clinic y Le Monde Diplomatique (en su versión Chilena). Y por último, en el área de prensa especializada, pero asequible a todo público interesado en la actualidad del arte encontramos revistas/periódicos como Arte ALLIMITE y La Panera. Este último caso es de especial importancia, en primer lugar porque los textos ahí presentes van desde el artículo hasta la crítica, pasando por entrevistas, reseñas y hasta presenta una agenda de panoramas, no solo del área de las artes visuales, sino que abarca el amplio campo cultural. Esta variedad de formatos es acompañada de variedad de autores, artistas, periodistas, escritores, historiadores, críticos, entre otros. En segundo lugar, hay que destacar que la revista es de circulación gratuita en museos, galerías, e incluso en universidades, aspecto fundamental si de acceso a cultura hablamos, y no solo acceso, sino que la facilidad en la adquisición de la revista podría convenir el levantamiento de nuevos públicos atraídos por los contenidos diversos, el formato amigable y de fácil, pero precisa escritura presentes en el periódico.

Cierra nuestro recorrido sobre la escritura y, en específico, la crítica de artes visuales, la exploración e incremento de páginas en la web en los últimos años, las que abren un espacio para el arte y la discusión. De gran variedad, estos sitios abordan desde obras hasta exposiciones, artistas, bienales y ferias. Además, distinguimos una alta participación de artistas entre los escritores de

dichas páginas, las cuales se financian principalmente a través de fondos concursables como el FONDART. En este sentido, la plataforma virtual implica beneficios y dificultades. Por un lado, la facilidad de llegar transversalmente a un gran público, un amplio espacio virtual y un rápido flujo informativo para la difusión de temas de esta área. Y por otro, dificultades como la falta de apoyo institucional y el tiempo que requiere construir y mantener una plataforma de este tipo, que no cuenta con auspicios.

Entre las plataformas virtuales dedicadas a la cultura y a las artes visuales que presentan textos críticos sobre arte chileno, encontramos: Revista PLUS, Escáner Cultural, la página-blog de Justo Pastor Mellado⁸, revista Artishock y revista Arte y Crítica. En definitiva, la particularidad de las plataformas y revistas virtuales es que no sólo se encuentran textos de difusión propios del periodismo cultural, sino que textos críticos, analíticos y discursivos en torno a las artes visuales en Chile, y que por el medio en que se difunden son de fácil acceso y gratuito.

Sobre la crítica y sus posibilidades como opción mediadora

El recorrido recién expuesto, no sólo nos permite conocer uno de los factores que compone el campo de las artes, sino que además nos permite comenzar a comprender cómo éste lo complejiza, lo funda y perpetua.

⁷ Destacan personajes que además ejercen la docencia en universidades como Pablo Oyarzún, Ricardo Bindis, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Pedro Labowitz, Néstor Olhagaray, Gonzalo Muñoz, José de Nordenflycht, Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca, Sergio Rojas, Gonzalo Arqueros, Adriana Valdés, Alberto Madrid, Patricio Muñoz Zárate y Rodrigo Zúñiga.

⁸ Editando en 2009, el libro “Textos de Batalla”, recopilación de parte de las entradas de su blog, entre ellas, algunas intervenciones respecto al periodismo cultural y crónica de artes, donde destacan sus críticas al modelo mercurial.

La posibilidad de describir una genealogía sobre escritura sobre artes visuales en nuestro país, y sobre todo de la crítica, no solo representa un desafío en el intento de producir claramente una historia del arte en Chile, sino que además se expone como espacio de diálogo sobre el desarrollo de espacios de mediación entre el arte y el público.

Caracterizar algunos hitos o casos nos permite notar cómo la crítica de artes visuales depende de las plataformas en que se desarrolla, del tipo de escritura y de quien escribe; de modo que podemos identificar el carácter, como decían Ivalic y Galáz, de la opción mediadora de esta escritura, es decir, lo que queremos que se lleve a cabo y su propósito final. Si consideramos la crítica como una opción para esta mediación, también debemos replantear las plataformas en que desarrolla y su eficacia, en términos de espacios de difusión y/o de inscripción de la producción artística. Si bien desde un comienzo la crítica está arraigada en la prensa, es solo cuando esta se vuelve rigurosa, con la influencia de Emar, Lihn, Romera, entre otros, que poco a poco logra desarrollar un espacio de relevancia como puente de comunicación fiable con los objetos artísticos.

Una vez instalada, y expandida a revistas, catálogos y libros, con el empuje cultural de las universidades y museos, es posible comenzar a decir que la crítica está teniendo la oportunidad de crear campo en base a este soporte crítico. Esto en la medida que llega a un público lector. En cambio, es difícil conceptualizar aquí el salto

que ejerce esta escritura en los '70 y '80, pues aunque se crea un *corpus teórico* denso, si quisiéramos asociarlo a una apertura de la obra, esta se retrae del público más amplio, no solo físicamente (en la precaria distribución de estos textos) sino que comunicativamente en lo crítico de sus análisis.

Claramente, y como se deja entrever en este texto, la prensa posee el lugar preferencial para el desarrollo de textos críticos, es decir, que no solo mantengan 'actualizado' al público general, sino que colabore en la entrega de claves para las posibles interpretaciones del trabajo artístico. Así sucedió en un comienzo y en el presente, ejemplo de esto es lo que sucede con diarios, revistas culturales y plataformas virtuales, que en la flexibilidad de sus formatos, permiten a textos como la crítica desplegarse desde el lenguaje disciplinar del arte a lenguajes más cotidianos para el lector, que no solo modifican la formalidad del escrito, sino que además se plantean desde la aproximación a obras o exposiciones desde determinantes del contexto claramente más significativas para el público.

Desde su comprensión como medio de difusión e inscripción del arte, la crítica posee una función mediadora en el interrogar la obra, pero también en el transmitirla en su complejidad al lector, es una opción más entre muchas otras. El presente artículo ha querido acercar esta parte poco conocida de nuestro circuito de las artes visuales, específicamente de la historia del arte,

una posibilidad de acercarse, no solo al objeto artístico, sino que al campo que lo comprende y cuestiona. Puesto que, si bien la crítica de artes visuales se erige como un campo complejo y necesario para fomentar el circuito de la producción y difusión del arte, en estos momentos, su desarrollo no se lo puede comparar al de las demás críticas de Artes. Aquellas de la literatura, teatro o cine, que poseen un espacio definido, amplio y estable en los medios de prensa. Pero la crítica de artes visuales, donde el objeto de estudio es la obra -producto cultural de alta estima en nuestro contexto social-, no ha logrado a lo largo de sus años de existencia forjar un espacio estable, lo que parece casi una contradicción, y por lo tanto, materia de estudio.

Continuamente escuchamos la premisa de que las Artes son vía para el enriquecimiento de la cultura. Entonces, cómo un dispositivo como la crítica, que es medio para que este producto cultural se acerque a su público, no es valorado en la actualidad. Posiblemente esto se debe a su dualidad entre campo especializado y mera difusión de productos y novedades en el campo del arte. En el primer caso también podemos justificar esta distancia con el aislamiento de los discursos teóricos de la crítica en relación al acontecer nacional, la poca relación con el contexto que la sustenta. Porque si bien la crítica se refiere sobre objeto artístico, en ocasiones se olvida que siempre está dirigida a un individuo, que en la actualidad requiere ser interpelado y considerado, puesto de que otra forma, la crítica se vuelve un discurso ajeno y erudito, no interrelacionado con las experiencias del sujeto, y por lo mismo, descontextualizado.

Referencias bibliográficas

GALAZ, G. e IVELIC, M. (1988). Chile, arte actual. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso.

GALENDE, F. (2007). Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile. De los 60's a los 80's. Santiago: ARCIS.

GIUNTA, A.(2010). "Escritura en Grisalla". En El revés de la Trama, Escritura sobre arte contemporáneo en Chile, compilación y selección Daniela González. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

GUASCH, A. (2003). "Las estrategias de la Crítica". En La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. Barcelona: Ediciones del Serbal.

PETERS, T. (2011). "Cartografía de una puesta en escena, de la enunciación de un concepto a su inscripción de los relatos: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del arte chileno", tesis (Mg). Facultad de Artes, Universidad de Chile.

OYARZÚN, P. (2000). "Arte en Chile de veinte, treinta años". En Arte, Visualidad e Historia. Santiago: Editorial La Blanca Montaña.

RICHARD, N. (2007). Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Segunda edición. Santiago: Ed. Metales Pesados. (Primera Edición Art & Text, Melbourne, 1986)

ROMERA, A. (1951). Historia de la pintura chilena. Santiago: Ed. Del Pacífico.

VALDÉS, A. (2007a). "A los pies de la letra. Arte y escritura". En MOSQUERA, G. (ed). Copiar el Edén. Santiago: Puro Chile.

VALDÉS, A. (2007b). "La escritura crítica y su efecto; una reflexión preliminar". Documento FLACSO N°46. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. En: Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973. Segunda edición. Santiago, Metales Pesados, 2007b.

ZAMORANO P., CORTÉS C., MUÑOZ P. Antonio Romera. Ase-dios a su obra crítica. Revista Aisthesis PUCCh (42): pp. 98-117. 2007.

Ponencia invitada

Patrimonios intangibles: trayectoria y configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia. Reflexiones sobre dos casos de estudio

Patrimonios intangibles: trayectoria y configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia. Reflexiones sobre dos casos de estudio¹

Fernando Valencia Murcia²

Resumen

En este artículo se abordan temáticas alusivas a los estudios del patrimonio material e inmaterial a partir del análisis histórico y sociológico de la configuración de conocimientos sobre tecnologías constructivas y saberes técnicos que permiten el desarrollo y mantenimiento de oficios propios de la restauración de edificios y centros históricos de valor patrimonial. El estudio comprende el análisis del problema en dos escuelas de restauración en las ciudades de Buenos Aires, Argentina y Santiago, Chile. Dicho problema se construye teóricamente desde la concepción de proceso social e histórico presente en la consolidación de dichos conocimientos y metodológicamente desde el análisis de las controversias entre saberes técnicos y saberes no formales.

Palabras claves

Patrimonio inmaterial, restauración de edificios, sociología figuracional, figuración social, redes sociales, actor red, escuelas de restauración, barrios históricos, oficios de construcción, saberes técnicos para la construcción

Abstract

Heritage intangibles: trajectory and configuration of knowledge and techniques for the building restoration. Reflections on two case studies

This article discusses themes alluding to the studies of tangible and intangible heritage from historical and sociological analysis of configuration knowledge and technical knowledge construction technologies that enable the development and maintenance of own offices of the restoration of historic buildings and value centers patrimonial. The study includes the analysis of the problem in two schools of restoration in the cities of Buenos Aires, Argentina and Santiago, Chile. This problem is constructed theoretically from the conception of social and historical process present in the consolidation of the knowledge and methodologically from the analysis of disputes between technical knowledge and informal knowledge.

Keywords

Intangible heritage building restoration, figurational sociology, social figuration, social networks, actor network, schools restoration, historic neighborhoods, building trades, technical knowledge to build

¹ Artículo escrito a partir de ponencia presentada en el XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología ALAS 2013, mesa 32, Grupo de trabajo: Sociología del Arte y la Cultura, Santiago, septiembre 29 al 4 de octubre 2013.

² Sociólogo y Magister en Sociología, Candidato a doctorado en Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO- Argentina. Profesor Escuela de Trabajo Social, Universidad Tecnológica Metropolitana –UTEM- Correo electrónico: femur99@gmail.com

Patrimonios intangibles: trayectoria y configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia. Reflexiones sobre dos casos de estudio

Heritage intangibles: trajectory and configuration of knowledge and techniques for the building restoration. Reflections on two case studies

Fernando Valencia Murcia

FLACSO

Argentina

Dirección de correo electrónico: femur99@gmail.com

El presente artículo tiene como objetivo aportar elementos para la discusión sobre los estudios del patrimonio y su pertinencia en las Ciencias Sociales.

El tema del patrimonio intangible focalizado en el fenómeno de la configuración de conocimiento y técnicas para la restauración edilicia se discutirá en este texto a partir del análisis sociológico de la consolidación de saberes populares, oficios y técnicas artístico constructivas cuya orientación a la preservación de patrimonios históricos locales (Choay, 2007) se han venido desarrollando en dos escenarios educativos (Escuelas de Restauración Edilicia ubicadas en las ciudades de Buenos Aires, Argentina y Santiago, Chile) los que constituyen uno de las dimensiones empíricas del estudio.

Los temas a discutir se han delimitado empíricamente desde dos escenarios de formación (Escuelas de Restauración Edilicia) en conocimientos que buscan no solo la preservación de patrimonios históricos locales (Choay, 2007) sino la consolidación de saberes populares, oficios y técnicas que desde la participación barrial apuntan a la configuración no solo de conocimientos y formas diversas de entender y hacer uso de nociones como el patrimonio histórico edilicio y aquellos elementos no materiales presentes en dicha noción, sino también a entender que la construcción de dicho conocimiento se da bajo una configuración de redes sociales cuyos sentidos abarcan si bien desde la lógica del conocimiento, hasta formas de sociabilidad, identidad y relaciones de apoyo y ayuda propias de la vida local y barrial.

1. Patrimonios intangibles: conocimientos y técnicas como tema de estudio

Examinar los procesos de configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicios en zonas históricas urbanas es un ejercicio que a la luz de los fenómenos de urbanización presentes en las ciudades latinoamericanas desde la última mitad del siglo XX, se puede entender como una concreción social de articulaciones entre la cultura y el territorio en el contexto de la globalización presente en las sociedades contemporáneas.

La consolidación, las luchas por la conservación de dichas zonas históricas urbanas responden hoy a necesidades no solo locales, sino globales en las cuales se insertan necesariamente los sujetos, bien como colectivos, como instituciones, etc.

Para los casos particulares de la ciudad de Buenos Aires y Santiago, se distingue en la última década, por lo menos tres tipos de fenómeno que dan cuenta por prácticas de interés para su análisis; son ellas: la conformación de llamados zonas históricas, barrios patrimoniales y cascos históricos. Así mismo la consolidación de asociaciones barriales y la constitución de lugares para la promoción y enseñanza de oficios orientados a la conservación y cuidado del patrimonio edilicio de la ciudad.

Cada de uno de estos fenómenos ha generado en ambas ciudades innumerables acciones en diversas perspectivas. En primer lugar, actos políticos y de gestión adminis-

trativa urbana organizados desde instancias e iniciativas en pocos casos gubernamentales y en una gran mayoría iniciativas vecinales autogestionadas. En segundo lugar una interesante y constante producción literaria y audiovisual que circula a través de medios comunicativos de diversa naturaleza (murales, *blogs* y páginas de Internet, radio, periódicos, programas de televisión, revistas) que divulgan el actuar de asociaciones barriales que concentran su trabajo en difundir problemas cotidianos de los barrios históricos de Buenos Aires y Santiago, entre ellos la defensa de emplazamientos considerados por sus lugares como de interés patrimonial e histórico. En tercer lugar está la labor académica gestada desde Facultades diversas (arquitectura, arqueología, restauración, filosofía, sociología), quienes a través de centros de investigación, trabajos académicos individuales y grupales pretenden dar cuenta de estos asuntos en tanto hechos que dan sentido a la configuración social y urbana de la urbe. En un cuarto lugar está la conformación de una propuesta educativa, gestada desde la confluencia de varios agentes; académicos, gubernamentales y barriales, orientada a la formalización de las prácticas que están conduciendo a la formación de expertos, maestros de oficio o simples interesados en el cuidado y preservación no solo de emplazamientos patrimoniales sino de formas en general del patrimonio cultural representadas en figuras “tangibles” y otras “no tangibles”.

2. La configuración de conocimientos y técnicas para la restauración edilicia como problema

El estudio apunta hacia la discusión de dicho problema a partir de dos focos de atención: una Escuela de Restauración ubicada en el barrio San Telmo de la ciudad de Buenos Aires, Argentina y otra formación escolar igual que se consolida desde el año 2010 en el barrio Yungay de la ciudad de Santiago, Chile (Escuela de Artes y oficios Fermín Vivaceta).

El tema de la restauración edilicia se remonta hacia el siglo XIX, en países como Francia e Inglaterra, donde historiadores y otros académicos sentían que no bastaba solo con la ubicación y catalogación de los conjuntos arquitectónicos de interés histórico y monumental sino que dicho conocimiento requería de la conservación de dicho legado edilicio. Para atender dicha necesidad se requería la formación en oficios y dominio de técnicas constructivas que atendieran puntualmente el tema de la degradación de los materiales constructivos y contribuir a la preservación. Es decir, y tal como lo plantea F. Choay en su libro “La alegoría del patrimonio; la restauración en tanto práctica especializada permite la unión entre el conocimiento histórico sobre la obra arquitectónica y el saber hacer de los técnicos (Choay, 2007: 130).

Si bien la consolidación de esta disciplina aduce a un proceso permanente de mantenimiento y adquisición de conocimientos y saberes antiguos que abarcan técnicas constructivas, conocimiento de materiales y sus usos, llama la atención que en este proceso de configuración tal como lo señala F. Choay, es necesariamente solidario a nuevos valores y nuevos sentidos. (Choay, 2007: 132). Para el caso latinoamericano y centrado en dos escenarios como Santiago y Buenos Aires, se trata de un conocimiento que da cuenta de un largo proceso de invención y mantenimiento de tradiciones y técnicas constructivas que datan desde la consolidación de la arquitectura barroca colonial en ciudades y localidades de América Latina.

Bajo el ejercicio de la restauración y preservación del patrimonio edilicio se convoca una serie de prácticas que se desarrollan en lugares y condiciones sociales específicas como lo son los lugares donde se manifiestan estos oficios. Hecho que ha implicado no solo el seguimiento de orientaciones hegemónicas propias del campo de la restauración y que dan lugar a la aplicación técnica de conocimientos. Además para el caso particular de estos lugares, resulta una respuesta a demandas locales para la formación de mano de obra, sino que su puesta en juego, el accionar de redes (vecinos, maestros de oficio, expertos, etc.) que allí intervienen, la naturaleza de los objetos con que ellos trabajan, la naturaleza de las acciones con que se ejecutan (vínculos entre conocimientos técnicos y científicos de los materiales y

procesos para el trabajo formativo con saberes e interpretaciones³, fruto de un pasado o de una trayectoria de vida migratoria) hace que se configure de manera ordenada y disciplinada⁴, en usos y prácticas que dan lugar a la materialización de un medio arquitectónico no solo en sus componentes estéticos propios de ese campo sino rico en relaciones vecinales, de amistad y sobre todo de reciprocidad, tal como lo pueden ilustrar los dos ejemplos (Barrio San Telmo en Buenos Aires y Barrio Yungay en Santiago). Esto significa que plantear conceptualmente el problema de este estudio a partir de escenarios como las Escuelas de Restauración, supone tres elementos; uno metodológico, ya que no se trata de discutir las escuelas en sí mismas, como cuando se estudian «aldeas»⁵ sino de discutir problemas centrando la atención en las numerosas redes de relaciones que allí se gestan en este tipo de asociaciones y figuraciones. Es decir, el segundo elemento orienta a una revisión que bajo la orientación de elementos conceptuales expuestos en la obra de Bruno Latour; significa analizar dichas asociaciones como propuestas que dan lugar a tipos relación entre cosas que no son sociales en sí mismas. (Latour, 2008: 19). En otras palabras, el análisis de la conformación de este tipo de conocimiento especializado, como pueden ser todos los conocimientos técnicos, saberes que en una red de actores de distinta naturaleza se dan, pasa necesariamente por el análisis de aquellos artefactos, unos materiales y otros «inmateriales» los cuales no son necesariamente de naturaleza social, pero que su construcción e inser-

3 Para los fines de este trabajo, la noción de interpretación”, adquiere significado en términos de operación, es decir y acuñando la consideración de Paul Ricoeur, “es tratarla como un complejo de actos de lenguaje –de enunciación- incorporado a los enunciados objetivos del discurso histórico; distinguiéndose varios componentes: en primer lugar el deseo de clarificar, explicitar de desplegar un conjunto de significaciones consideradas oscuras para una mejor comprensión por parte del interlocutor, después el reconocimiento del hecho de que siempre es posible interpretar de otro modo, el mismo complejo, y, por tanto, la admisión de un mínimo inevitable de controversia, de conflicto entre interpretaciones rivales; después la pretensión de dotar a la interpretación asumida de argumentos plausibles, posiblemente probables, sometidos a la parte adversa, finalmente el reconocimiento de que detrás de la interpretación subsiste siempre un fondo impenetrable, opaco, inagotable de motivaciones personales y culturales que el sujeto nunca ha terminado de explicar” (Ricoeur, 2008:439).

4 Autores como Bruno Latour (2007) Michel Foucault (2002) y Marcel Mauss (1971) conciben el elemento disciplinario fruto de una serie de actos, modelamientos cuya naturaleza en manos de los actores se materializa como una resultante, un dispositivo en términos de Foucault o el control de tiempos y movimientos corporales (Mauss, 1971: 338).

5 Alusión a una frase del antropólogo Clifford Geertz en su texto “La interpretación de las culturas” (Geertz, 2001).

ción en la red misma en calidad de actantes los hace dotar de simbolismo y sentidos sociales.

Como tercer elemento; entender el proceso de consolidación de dichas escuelas en tanto figuraciones, convoca a su discusión desde una propuesta de análisis figuracional y procesual tal como lo propone el sociólogo N. Elias en sus obras el “Proceso de Civilización” y “Teoría del símbolo” (Elias, 1994a y Elias, 1994b) de un tipo particular de conocimiento propio del proceso que las mismas escuelas han configurado. Se discute en este trabajo desde el conjunto de usos y prácticas (Certeau; 1996) que realizan actores (individuos, asociaciones) de manera performativa⁶, significando para los fines de esta investigación plantear el problema del cómo la naturaleza de dichas prácticas permite materializar en un medio arquitectónico elementos sociales, históricos, técnicos y culturales que se establecen en una red⁷ de relaciones entre distintos actores, objetos, materiales y acciones propias de oficios antiguos como los que aquí se analizan.

El proceso que da cuenta de un tipo de conocimiento y que se refleja en prácticas y formas de enseñanza de oficios de restauración en una red de actores (vecinos, albañiles, artesanos, técnicos y expertos) se discute también en este trabajo desde el conjunto de usos y prác-

6 Se entenderá por “performar” la noción introducida por Bruno Latour “desempeñar”, donde los conjuntos urbanos –para este caso centros históricos- materializan aquello que los actores han interpretado. Dicho de otro modo la materia que comporta aquello que transporta la acción que se le ha dado (Latour y Hermant, 1998: 109).

7 La noción de red, que será desarrollada en el presente trabajo, pretende incorporar la discusión planteada por autores como Callon y Latour (1991) en sus teorías del actor - red (TAR) en el sentido de su utilidad para comprender instituciones y asociaciones dónde no necesariamente hay vínculos sociales visibles sino que dichos vínculos son heterogéneos y lo social se hace visible solo por los rastros que deja cuando se está produciendo una nueva asociación entre elementos que en sí mismo no son “sociales” en ningún sentido (Latour; 2008:23).

ticas (Certeau, 1996) que a través de la producción, preservación e intervención de conocimientos (oficios antiguos en manos de maestros de oficio, expertos y diversos actores organizados o de forma individual) orientados de manera puntual a la restauración y conservación del patrimonio edilicio histórico contengan una nueva reedición en parte por su utilidad y su potencia como contenedores de capitales simbólicos. Podemos decir que este accionar tanto colectivo como individual, es entendible como una red de representaciones simbólicas predeterminadas por su constitución natural, materializada a partir de procesos de aprendizaje social (Elias, 1994b:195) y de redes constantes de intercambio. Éstos últimos descansan en principios no económicos comerciales, sino que más bien aquellos fijados por los principios del dar y el recibir (Mauss, 1971), desde la concepción de capital simbólico que propone Bourdieu, el cual estaría dado por el hacer desaparecer, plantea Bourdieu:



“Las condiciones de posibilidad del desconocimiento institucionalmente organizado y garantizado, que se halla en el principio de intercambio de dones y, tal vez,

de todo el trabajo simbólico que apunta a trasmutar, por la sincera ficción de un intercambio desinteresado, las relaciones inevitables y inevitablemente interesadas que imponen el parentesco, la vecindad y el trabajo, en relaciones electivas de reciprocidad” (Bourdieu, 2007:179).

Bajo esta orientación elisiana, se dirá que buena parte de lo que los actores en particular perciben y hacen (intervienen), no obedece a una simple operación individual. Sino que dicha operación individual ofrece un marco de figuraciones, donde dichos sujetos son capaces de intervenir o reconstruir aquello que les ha sido dado. En su libro *El proceso civilizatorio*, Elias escribe:



“El gusto que se despliega en la casa o el jardín, la ornamentación ostentosa o íntima de las habitaciones —según sea la moda—, (...) no son solamente placeres personales de individuos aislados, sino exigencias vitales de la posición social.” (Elias, 1994a: 510).

El llamado con esta idea elisiana sobre el carácter interdependiente que ejercen los individuos, nos permite comprender que dichas acciones si bien ejercidas por maestros de oficio, vecinos etc, está ligada a un trabajo

de orden «figuracional» que busca el posicionamiento y lucha por recursos diversos que los *individuos* consolidan desde las propias redes donde operan. Si bien en la cita se hace alusión a las exigencias de la posición social, no estaríamos en este trabajo profundizando en temáticas como la distinción o el gusto. En efecto, la propuesta de Elias orienta esta discusión en el sentido de ponernos en sintonía con aquello que el autor propone en buena parte de su obra, y es la pregunta sociogenética por la formación de gustos, hábitos, formas de hacer, etc. Formaciones que traducidas en prácticas específicas como circulación y mantenimiento en el tiempo de viejos oficios de construcción edilicia y otros ligados al campo (ebanistería, herrería, yesería, esgrafiado, gasfitería e instalaciones de servicios domésticos) y que en su conjunto constituyen prácticas de orden cultural para la revitalización de barrios y la configuración de cascos históricos, no podrían verse aislados o desligados de fenómenos tan estrechos ligados a un simple hecho técnico y estético – político, que encarnan sistemas hegemónicos sobre la preservación de edificios patrimoniales (Cartas⁸, internacionales sobre conservación patrimonial), sino que dichas prácticas ofrecen diversas gamas de expresión como por ejemplo aquellos vínculos con saberes formales e informales en materia de diseño, restauración y construcción edilicia domiciliar que se mantienen a través del recuerdo y la memoria colectiva. Prácticas que en ese acto colectivo y organizado del recuerdo ofrecen opciones de existencia acordes al entorno y el momento histórico.

8 Se alude a Cartas a documentos internacionales (Carta de Venecia, Carta del Restauo, Cartas de Quito y Cuzco) donde hay una serie de dispositivos técnicos para el ejercicio de la restauración en bienes edilicios de valor arquitectónico y arqueológico. Para autores como Hardoy y Carrión, constituyen un género “epistolar” representativo de corrientes de opinión de comunidades hegemónicas de la restauración mundial y en América Latina y que se inscribe a su vez en marcos institucionales como ICOMOS y UNESCO (Carrión, 2001:32).

En las dos escuelas estudiadas confluyen maestros albañiles quienes enseñan sus propias técnicas, es decir, aquellas formas que si bien provienen de un saber técnico estandarizado, contienen en sí mismas la marca personal, la huella del trabajo de este tipo de artesano (Sennett, 2010:169).

La siguiente observación hecha durante mi trabajo de campo en un trabajo de restauración hecho por el equipo de aprendices en la escuela Fermin Vivaceta de Santiago, nos permite ilustrar este aspecto:



Durante el estudio previo que se hizo para la restauración de revoques en un viejo residencial llamado «Las Palmas», uno de los maestros albañiles e instructor del oficio de la albañilería y yesería, notaba que en las texturas de dichos revoques se exhibían una manera de correr el «fratacho» con la mano hace casi un centenar de años. -Esos trazos en circunferencias, decía Pancho era la técnica que mi abuelo me enseñó para procurar que un revoque hecho con barro y cal, fuera adquiriendo mayor firmeza y dejara un terminado más prolijo- Mi abuelo y muchos maestros viejos compañeros lo sabían y lo enseñaban a los recién iniciados aprendices del oficio. Hoy la técnica del revoque con cemento y con tecnología nuevas no permite identificar esas marcas que dejaba la mano y que daban cuenta de un estilo y una forma de aprender el oficio.

La anterior observación referida a la visibilidad del trabajo de los albañiles y maestros de oficio en los procesos de enseñanza, propone entonces que la configuración de ese conocimiento está ligada a la trayectoria de trabajo confiriendo una profunda carga vital manifestada en la visibilidad de la existencia (Sennett, 2010: 170). A este respecto escribe R. Sennett:



Los antiguos albañiles que trabajaban con ladrillo en los proyectos más monumentales del Imperio clásico tenían todavía en sus manos un material con una implicación física completamente distinta, que era precisamente lo que le permitía al ladrillero o al albañil esclavo anónimo dar a conocer su presencia” (Sennett, 2010: 170).

Resaltar aquí que esas marcas del trabajo, que como señala Sennett suponen la visibilidad de quien las hace permite entender que la consolidación de saberes en patrimonios intangibles son actos colectivos en los que los vecinos se visibilizan permitiendo que un oficio aprendido, se legitime en usos y prácticas orientadas no solo al destino que la técnica propone (restaurar una casa, consolidar viejas piezas de un adorno arquitectónico de un edificio emblemático), sino a darle a su entorno un nuevo sentido: personal y colectivo, en tanto barrio en tanto restauración de relaciones sociales.

Una nueva fenomenología, dirá M. Gibbons, (1998), es la que allí se ve y desde luego se propone, bien desde

lo que algunos autores llaman como formas «transdisciplinarias» de producción, donde el conocimiento entra en circuitos y destinos diversos, donde no descansa en una sola arista como el control técnico de las operaciones sino que ella ahora se ancla en esferas como la identidad, la cultura, la utilidad y la tradición, que pueda irradiar a otras esferas que como en este caso nos proponemos pesquisar; la forma como puede llegar a configurar capitales simbólicos más allá de aquellas que obedecen a un determinado campo de acción técnica (Gibbons, 1998: 33) y cercanos a la posibilidad del intercambio que es propio de los capitales en este caso simbólicos (Bourdieu, 2007:180).

Maestros, oficios y materiales en una red de intercambio

Dentro del conjunto de las teorías sociales, el tema de los maestros, aprendices, expertos (los actores), los objetos (los materiales) y los oficios (conjunto de acciones que se enseñan y que se ponen en constante práctica), ocuparía un grueso espacio, en el sentido de que cada una de esas categorías aparece amplia y diversamente discutida.

Aquí se pretende introducir dos discusiones: una primera, propuesta por teóricos de la Teoría del Actor Red (Callon y Latour, 1991) y (Knorr Cetina, 2005) en el sentido de observar que en una trama de relaciones entre estos enunciados se dan cita actores, objetos y acciones no necesariamente de naturaleza social. El conocimiento fabricado, por ejemplo en las actividades entre maestros de oficio, sus aprendices y los resultados de materiales manipulados (por tradiciones e inventos novedosos) concita a consensos pero también controversias. Punto fundamental entre los teóricos de estos postulados del TAR.

Una segunda idea recogida nuevamente en el trabajo de Elias, *Teoría del símbolo*, donde al igual que los anteriores autores, inscribe sus postulados dentro de lo que se llamarían teorías del conocimiento o sociología crítica; se pone en discusión la relaciones entre quienes conocen (los sujetos), aquello que conocen (su conocimiento) y aquello de lo que se conoce algo (los objetos) (Elias, 1994b: 197).

Tanto en el trabajo de Elias como en los trabajos de la TAR, se hace un esfuerzo por distanciarse de las teorías del conocimiento tradicionales. En ellas, según Elias, no se aclara la naturaleza del propio conocimiento, se da por hecho que existe en la mente de las personas (como idea, concepto, juicio) distinto del mundo exterior. Esto a su vez está acompañado de una descripción del conocimiento como parte de la ciencia. Pero una ciencia es social, dirá Elias, presupone relaciones intergeneracionales, pudiendo ser o cooperaciones o controversias (1994b, 197).

A manera de cierre se dirá que esa red de actores, objetos y acciones que consolida capitales simbólicos cuya expresión son prácticas y estas a su vez destinadas a ámbitos arquitectónicos (centros históricos) y a relaciones de reciprocidad, vecindad y amistad en los barrios, constituye para Norbert Elias, la idea de entenderla bajo una *configuración*; siendo esta un conjunto de actores que están interrelacionados unos con otros; individuos que establecen y aceptan pautas de juego pero no están vinculados por reglas sino por vínculos, estrategias, que conforma un marco de relaciones interdependientes (Elias, 1990; 1994^a; 1998) y que en un marco de tensiones y controversias se aproximan a lo que llamamos la consolidación de un campo de relaciones propias de un desarrollo local contenido en capitales de naturaleza simbólica.

Referencias bibliográficas

BOURDIEU, P. (2007) El sentido práctico, Buenos Aires. Siglo XXI.

CALLON, M. y LATOUR, B. (1991): "Introduction, En « La science telle qu'elle se fait. Anthologie de la sociologie des sciences en langue anglaise ». Paris, La Découverte.

CARRIÓN, F. (2001) "Medio siglo en camino al tercer milenio: los centros históricos en

América Latina", En: Centros históricos de América Latina y el Caribe, Quito: FLACSO.

CERTEAU, M. (1996) *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

CHOAY, F. (2007) *Alegoría del patrimonio*, Barcelona: Gustavo Gili.

ELIAS, N. (1990) *La sociedad de los individuos*, Barcelona: Península.

_____ (1994a) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: FCE.

_____ (1994b) *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*, Barcelona: Península.

_____ (1998) "Hacia una teoría de los procesos sociales" En: *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá: Norma.

FOUCAULT, M. (2002) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GEERTZ, C. (2001) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.

GIBBONS, M., LIMOGES, C., NOWOTNY, H., SCHWARTZMAN, S., SCOTT, P. y TROW, M. (1998): *La nueva producción del conocimiento. La dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*, Barcelona: Gedisa.

KNORR CETINA, K (2005) *La fabricación del conocimiento. Un ensayo sobre el carácter constructivista y contextual de la ciencia*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor – red*, Buenos Aires: Manantial.

LATOUR, B. (2007) *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

LATOUR, B. y HERMANT, E. (1998) *Paris Ville Invisible*, Paris: Découverte.

MAUSS, M. (1971) *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos.

RICOEUR, P. (2008) *La memoria, la historia, el olvido*, Segunda edición, México: FCE.

SENNETT, R. (2010) *El artesano*, Barcelona: Anagrama.

Book review

Peter Osborne y Éric Alliez (Eds.) (2013). *Spheres of Action: Art and Politics*.

David Byrne (2014): “Cómo funciona la música”, Barcelona: Reservoir Books.

Peter Osborne y Éric Alliez (Eds.) (2013). *Spheres of Action: Art and Politics*. London, UK: Tate Modern.

Tomás Peters

Para los entendidos en sociología del arte, la frase ‘la sociología y el arte no hacen buenas migas’ se ha transformado en un lugar común. Cuando Bourdieu la pronunciara, frente a una serie de artistas en 1980, quería no sólo discutir mutuas discrepancias, sino que sobre todo develarles —como un *maître*— las condiciones sociales de producción, mediación y recepción de ese objeto sacralizado por la historia del arte, *la obra*. En su presentación, afirmaba que la apreciación de las obra de arte dependía, principalmente, de la distribución desigual de los *habitus* de clase así como también del conjunto de agentes involucrados en su creación y circulación (el campo artístico). Aquellas conclusiones, por cierto, no provenían de un sociológico adepto a las prácticas de la *dérive*. Por el contrario, se sustentaron no sólo empíricamente en su famoso estudio de 1979 *La Distinction*, sino también en una serie de informes sobre el tema.

En tal escenario, las obras de arte parecían estar destinadas al destierro sociológico y ser acogidas por otras disciplinas como la filosofía.

La filosofía del arte, por consiguiente, tampoco establecería buenas *migas* con la sociología. El intercambio reflexivo entre ambas disciplinas adquiriría un estatus de sospecha y despecho común. Parte de esta discusión sería evidente en el libro *Le Philosophe et ses pauvres* (1983) de Jacques Rancière. En su crítica a Bourdieu, Rancière tomaría especial atención a la privación que, por su condición de clase, el ‘trabajador manual’ tendría de la experiencia sensible de la obra de arte. En efecto, para Rancière la estética permite una interferencia en el orden de la *experiencia sensible* del sujeto y ello no puede estar prefigurado por las determinaciones de

clase. Por el contrario, bajo una lógica de la igualdad de las inteligencias, todos los espectadores estarían en condiciones de reconocer en una imagen, en una imagen-en-movimiento, etc., un despertar emancipatorio.

En la actualidad, son varias las sociologías del arte que parecen no interesarse en este tipo de discusiones. Acostumbradas a su *estabilidad* conceptual, han creído constituir parámetros de análisis satisfactorios y suficientes sobre el sistema/campo/mundo del arte. Sin embargo, la contingencia artística y social exigen hacerse nuevas preguntas.

¿Cuál es el rol de la *imagen* en el espacio contemporáneo de la globalización mediática? ¿Cómo entender la relación entre objeto de arte y trabajo inmaterial? ¿Qué relación hay entre surrealismo y terror, representación e inconsciente, terrorismo y arte? ¿Dónde observar y cómo pensar hoy lo político-crítico en el arte?

Durante los años 2005 y 2009, el Centre for Research in Modern European Philosophy de la Kingston University London organizó, en la Tate Modern de Londres, tres conferencias dedicadas a la relación entre *arte y política*. Durante esas conferencias, se reunieron filósofos, sociólogos e investigadores de Alemania, Italia y Francia. El 2013, bajo la edición de Peter Osborne y Éric Alliez —ambos destacados expertos en Adorno y Deleuze, respectivamente—, dichos *papers* fueron publicados bajo el título de *Spheres of Action: Art and Politics*. En su conjunto, este libro no sólo reúne las temáticas, problemas y discusiones sobre arte, política y teoría cultural más significativas de los últimos años en Europa Continental, sino que también aporta importantes elementos de discusión para la actual sociología del arte.

Spheres of Action: Art and Politics

Tomás Peters

Birkbeck, University of London

Londres, Inglaterra

Para llevar a cabo este plan, los editores dividen el libro en tres casos: Francia, Italia y Alemania.

En Francia, ha sido la *imagen* la que ha concentrado la mayor articulación conceptual entre estética, historia del arte, crítica y filosofía del arte. La pregunta filosófica sobre la relación entre imagen y palabra (*forme du visible versus forme de l'énonçable*) continuaría delineando los parámetros del debate en la actualidad. Cuatro filósofos franceses son los encargados de demostrarlo.

En *Notes on the photographic image*, Jacques Rancière retoma el trabajo de Roland Barthes en *Camera Lucida* y despliega, a partir de artistas como Rineke Dijkstra, Walker Evans y Frank Breuer, su tesis sobre la disposición estética de la fotografía. En la fotografía no se manifestaría una información objetiva sobre una situación particular ni tampoco una herida infringida por el *eso ha sido*. Por el contrario, la fotografía ofrecería una idea indeterminada siempre en potencia: es decir, no habría concepto a *mano* que sea lo suficientemente denso como para pensarla, solo sugerencias comprensivas. Así, la imagen estética presentaría una desarticulación de significados (lo visible/invisible) que posibilita un nuevo espacio sensible de entendimiento de lo social. A diferencia de entender la fotografía como un *arte intermedio*, habría que ver/problematizar en cada imagen los diversos órdenes de sentido que ofrece así como también su capacidad estética.

Por su parte, Georges Didi-Huberman abordará, en *People exposed, people as extras*, la figura del extra en las películas como un agente de necesario reconocimiento político. Desde el nacimiento del cine (hermanos Lumière, 1895), la figura del extra —*el figurant*— se ha comprendido como un accesorio: un cuerpo sin rostro que sirve

como escenario para los verdaderos agentes de la historia, los protagonistas. Esta figura menor de la *imagen en movimiento* —cuya cualidad es, para el cine, justamente la de ‘no actuar’— es comprendida por Didi-Huberman como un agente que se debe integrar a la imagen de la Historia (no de una simple historia). Así, afirma, “we must understand that a film might only be politically just when it gives a place and a face to the nameless, to those who have no part in the habitual social representation.”(42).

Body without image: Ernesto Neto's anti-Leviathan de Éric Alliez expone la tensión surgida entre las pieles elásticas, oscilaciones accidentales y cuerpos suspendidos (la obra del artista brasileño Ernesto Neto) y los pilares de la Tierra, la geometría euclidiana, el cuerpo de la *res publica* (el Panteón de París). La exposición de Neto, titulada *Leviathan Thot* y montada en 2006, significó para Alliez una movilización de sentidos que operó más bien como un campo de fuerzas gravitacionales: una *powerful non-organic* life que permitió la intromisión de un mundo otro (kinésico, corpóreo) dentro de un mundo visual de figuración. Poniendo en confrontación dos tipos de operación de conocimiento —modelos hidráulicos y nomádicos versus modelos de racionalización territorializada—, Alliez señala: “it is by means of this body without organs, which is in itself a ‘body without image’, that Neto can give body for us, in a certain *Delirium Ambulatorium*, to the (rhizomatic and bioenergetic) subversion of the image of the state machine, the state-form such as it is inscribe on the pediment of the Pantheon.” (60).

En *This is not my body*, Elisabeth Lebovici discute, a partir de la clásica distinción entre visibilidad/invisibilidad en la imagen, cómo la representación reciente del cuerpo femenino —en un contexto caracterizado por perma-

ntes redefiniciones sexuales y de género— ha requerido un nuevo posicionamiento estético-político en el espacio social. En base a una revisión de artistas como Sophie Taeuber, Marie Vassilieff, Carolee Schneemann y Zoe Leonard, Lebovici reposiciona la pregunta por el cuerpo y la imagen como una estrategia de visualización —y revisión crítica— de las maniobras violentas e invisibles que las categorías prefijadas de género imponen, discursiva y visualmente, en el espacio social.

Los trabajos reunidos en la sección dedicada a Italia se enfocan en la relación entre arte y trabajo inmaterial. En el contexto en el cual escriben, por ejemplo, Antonio Negri y Maurizio Lazzarato —ambos traducidos en el libro por el sociólogo Alberto Toscano—, la pregunta por las formas de trabajo inmaterial y producción artística tiene que ver con el consecuente surgimiento de nuevos modos de *producción de subjetividad*. Y esta relación, por cierto, tiene que ver no sólo con preocupaciones filosóficas (alimentadas por Marx, Deleuze y Guattari), sino que también con una nueva problematización política del concepto de estética.

En *Metamorphoses*, Antonio Negri desarrolla una tesis de correspondencias entre, por una parte, las diferentes épocas de actividad artística (estilos, poéticas) y, por otra, las formas de producción capitalistas y la organización del trabajo. Así, tanto los impresionistas como los experimentalistas abstractos, han surgido *dentro* del existente —hoy dominante— modo de producción capitalista, ya sea en actitudes desafiantes hacia él, o directamente de reproducción. En este escenario, el ‘trabajo inmaterial’ jugaría un papel central en el arte. Ciertamente, inmaterialidad en el escenario actual no es posible de comprender como *algo* abstracto. Por el contrario, trabajo inmaterial *significa* algo concreto:

son productos materiales, mercancías y comunicaciones. De hecho, es socialmente organizado a través de redes lingüísticas, electrónicas y cooperativas, así como también es coordinado por movimientos y asociaciones multitudinarias. En otros términos, sería un ensamblaje de cuerpos que, junto a la producción artística, potencia no sólo nuevas posibilidades de activación política sino que sobre todo nuevas formas de vida: “artistic development transforms the abstraction of the social relations in which we are immersed into corporeal figures, releasing the vitality of the flesh into images that move and inflect themselves, in a process of continuous transformation.” (80). En vistas de aquello, el desarrollo artístico actual tomaría lugar cada vez menos en términos inmateriales y se desenvolvería principalmente en términos biopolíticos: el gesto estético asumiría una *decisión ética* en orden a construir un paradigma de lo múltiple, del común.

Bajo las reglas del capitalismo contemporáneo —caracterizado por el control generalizado pero con grados de libertad y creatividad (‘sociedades de seguridad’ (Foucault) con ‘coeficientes de libertad’ (Guattari))—, el arte estaría enfrentado a discutir no sólo su función histórica, sino que también su relación con la economía y la política. En *Art, work and politics in disciplinary societies and societies of security*, Maurizio Lazzarato aborda las transformaciones de las prácticas estéticas, políticas y económicas en la actualidad, y las comprende por su lógica operativa transversal o por su ensamblaje común. Para ilustrar estos problemas, el sociólogo italiano analiza el pensamiento estético de Marcel Duchamp así como también la novela ‘Josefina la cantora o el pueblo de los ratones’ de Franz Kafka. En ambos casos, el autor va demostrando cómo el pensamiento *sobre* lo estético (el rechazo de Duchamp al aspecto

esencial del arte: su condición sublime) se interrelaciona políticamente con la función del artista (su trabajo inmaterial) y el reconocimiento del público a su trabajo (la protección social de la libertad/creación individual en Kafka). Así, no habría posibilidad de separar las esferas artísticas, económicas y políticas, sino que considerarlas en su ensamblaje.

En *The materiality of the immaterial: Foucault, against the return of idealisms and new vitalisms*, Judith Revel vuelve a reforzar las ideas de Foucault sobre el poder y las estrategias de la resistencia en la producción artística contemporánea. En contra de toda tentación metafísica de un *afuera* —o de un margen donde refugiarse—, Revel despliega un análisis sobre cómo, al interior de los engranajes del poder, emergen permanentemente elementos de resistencia ligados al pensamiento estético-político. Bajo esta lógica, la *potencia* de la resistencia estaría dada gracias a su capacidad inmaterial para producir e inventar algo impalpable y concreto, algo material e inmaterial a la vez: deseos, placeres y formas de vidas que ofrecen tanto estrategias estéticas de conflictualidad social como nuevas invenciones del sí mismo.

Si los anteriores textos se habían enfocado en una perspectiva sociopolítica de la estética, en *(T)error and poetry* Franco Berardi lo hace desde la sensibilidad psicológica. Así, gracias a la aceleración infinita de la estimulación informacional actual y la creciente mercantilización capitalista, la mente humana estaría entrando tanto en pánico como en una insensibilización general. Según las necesidades del capital transnacional, el trabajo humano se estaría convirtiendo en un océano de células disponibles para su recombinación productiva. Bajo ese escenario, según Berardi, no es posible utilizar las antiguas estrategias estéticas modernas. El arte ya no es denuncia y compromiso: hoy buscaría, por medio de una *percepción*

estética —sensibilidad y estética— un equilibrio entre ironía y cinismo con el objetivo de suspender, al menos por un momento, la proliferación de psicopatologías.

Si para Francia el foco ha estado en la imagen y en Italia en el trabajo inmaterial, en el caso alemán la atención estaría dada en tematizar el arte *dentro* de lo social. En su generalidad, esta tensión es revisada desde el punto de vista ‘utópico-igualitario’ de las vanguardias y cómo, desde ellas, ha surgido cierta desilusión nihilista. En efecto, para los editores del libro, la reflexión sobre la historia de las vanguardias a través del prisma de la historia de Alemania del siglo XX permite un mayor entendimiento del presente intelectual alemán. Así, por medio de los escritos de Sloterdijk, Weibel y Groys —todos vinculados al Centre for Art and Media in Karlsruhe— sería posible vislumbrar innovadoras formas de una *post-Frankfurtian critical theory*, donde se elaborarían transdisciplinariamente nexos con teorías post-estructuralistas francesas así como también nuevas conceptualizaciones sobre los *medios de los medios*.

En *War on latency: On some relations between surrealism and terror*, Peter Sloterdijk señala que las revoluciones nunca han logrado un cambio total: más bien han permitido una redistribución de la hegemonía simbólica. Ellas han utilizado la figura del terror como una lógica pertinente para atender contra los consensos totalizantes. Así, la modernidad estética —como el surrealismo— sería un proceso donde la fuerza no se usa contra personas u objetos, sino que contra relaciones culturales no clarificadas o difusas. Es más, sus “ataques” estarían no sólo dirigidos a actitudes generales o categorías pseudo-evidentes, sino que también se propondrían como permanentes (en la búsqueda de lo novedoso, lo por venir, lo innovador). Y es justamente ese su valor histórico:

la pregunta ambigua por su efecto cultural. Hoy en día, empero, las masas modernas estarían bajo un estado de semi-conciencia donde los medios de comunicación —así como en una guerra químico-ambiental— amenazan la totalidad de su existencia. En efecto, para Sloterdijk, vivir en un estado multimedial como el actual se parecería a estar en un *entusiasta palacio de gas mortal*. De ahí la necesidad de transformar y reactivar, en el presente, la tradición histórica de las vanguardias.

Peter Weibel, por su parte, en *Re-presentation of the repressed: the political revolution of the Neo-avant-garde* reelabora la noción política de la neo-avanguardia europea y la reconoce como un claro ejemplo de un *dispositif*: ella transformó el concepto tradicional de imagen —ampliándolo en su temporalidad y espacialidad— así como también su redefinición como una arena de intervención. Usando un modelo psicoanalítico de representación de lo reprimido —donde el arte es una forma racional para tratar con lo irracional, el inconsciente, lo reprimido—, Weibel va revisando los trabajos de Yves Klein, Gustav Metzger, el Vienna Group y el ZERO-group, entre otros, sobre el Holocausto y la bomba atómica —el gran *taboo* de la modernidad. Con ello, la neo-vanguardia no sería una repetición formal de la vanguardia histórica, sino que un arte que explora críticamente la memoria, el olvido, la represión, el trauma y el retorno de lo reprimido.

Finalmente, el texto *The politics of equal aesthetic rights* de Boris Groys señala que el arte y la política están conectadas en un aspecto fundamental: a saber, que ambas son esferas en las cuales se libra una lucha por su reconocimiento. Ciertamente, las vanguardias históricas buscaron establecer un quiebre con las formas privilegiadas de reconocimiento —poder y estética—,

ampliándolas al espacio de lo cotidiano, de lo común, de la igualdad de derechos. Sin embargo, esta lucha por la igualdad no ha sido tan fácil como se pensó. Aun cuando en la actualidad el museo ha perdido su lógica de dominancia cultural, ha surgido un nuevo régimen de dictación de normas estéticas y políticas: los medios de comunicación de masa. Su poder de distribución de imágenes —tanto de artistas, deportistas, terroristas, etc.— ha significado un nuevo desafío para el arte y los artistas. Bajo este escenario, han surgido desafíos curatoriales, de documentación y de exhibición que requieren nuevas *aperturas* y definiciones museo-espaciales.

En conclusión, las esferas de acción del arte son variadas, a veces difusas, comúnmente inoportunas. A ratos, son difíciles de catalogar en esquemas predefinidos. Quizá ahí esté su potencialidad reflexiva: exigen patrones de análisis novedosos y arriesgados. Los artículos reunidos en *Spheres of action* ofrecen, en síntesis, insuños de lectura al problema sociológico del arte. A diferencia de las escrituras seleccionadas por Peter Osborne y Éric Alliez, ciertas sociologías del arte en Chile no sólo se refugian en conceptos certificados e inamovibles, sino que también podrían sufrir de cierta obsolescencia: no basta con definir las *posiciones* en el campo artístico (Bourdieu) o las *desdiferenciaciones* (Luhmann) de la política en el arte (eso significaría que, cada cierto tiempo, se ‘aplique’ el mismo instrumental de análisis y se ‘actualicen’ los datos). Por el contrario, resulta pertinente para la sociología del arte entrometerse en los encuadres/desenfoques de la imagen o en las secuencias de la imagen-movimiento, entre otros estratos artísticos. Como lo hiciera Rancière con Bourdieu hace algunas décadas atrás, resulta necesario tensionar transdisciplinariamente la reflexividad sociológica del arte y fomentar nuevos puentes de análisis entre la relación política-estética-cultura.

David Byrne (2014): “Cómo funciona la música”, Barcelona: Reservoir Books.

Tomás Pastene

“En occidente, la presunción de un vínculo causal entre el autor y el intérprete es fuerte. (...) se asume que todo lo que uno recita o canta (o incluso toca) surge de un impulso autobiográfico (...) ¡Sandeces! No importa si algo le pasó realmente o no al compositor; o a la persona que interpreta la canción. Al contrario, es la música y la letra lo que despierta emociones en nuestro interior, y no al revés. No hacemos la música; nos hace ella a nosotros. Lo cual, es quizá la razón de todo este libro.” (Byrne, p.164)

Este año se lanzó en español “Cómo funciona la música”, última publicación del artista, productor y ex-miembro de la banda Talking Heads, David Byrne. El libro reúne una serie de ensayos donde el músico expone una reflexión personal sobre la evolución de la música a lo largo de la Historia, centrándose en los elementos culturales, históricos, económicos y tecnológicos que han dado forma a las distintas maneras de crear, entender, intercambiar y percibir la música en el mundo. La reseña, por tanto, analiza la visión que ofrece el autor a lo largo del texto sobre la industria musical, invitando al lector a discutir estos temas y, por supuesto, a leer esta obra.

Con un relato en primera persona, el autor hace las partes de Mefisto, llevándonos al centro de la modernidad al preguntar qué es la música, cómo se crea y cuán creadores somos de ella frente a los elementos socioculturales que la han hecho desarrollarse de determinadas maneras alrededor del planeta. A partir de esto, Byrne presenta su tesis al comienzo de su libro, abriendo el primer capítulo con el provocador título de lo que él denomina la “Creación a la inversa”. Esta premisa inicia el relato del músico, despojándonos de la imagen romántica y solipista del artista como un creador absoluto y dependiente, ante todo, de su ‘inspiración’.

A través de distintos ejemplos personales o bien, recurriendo a hechos que para él marcaron la evolución de la música y el arte moderno, Byrne reconstruye los procesos históricos y culturales que rodearon la emergencia de diversas corrientes creativas en el mundo, desplazando la discusión sobre el desarrollo cultural hacia el terreno de las condiciones tecnológicas y materiales que hicieron posible que determinado arte fuera concebido en cada tiempo y espacio de la Tierra. En este marco, instala el concepto de desarrollo dentro de las lógicas propias del arte, las que asume, están completamente determinadas por la sociedad y el entorno donde se desarrollen. Esa es la visión de Byrne sobre la creación y las capacidades de desarrollo cultural de los grupos humanos.

Al entender la música como un hecho social y cuestionar el grado de pertenencia que tiene el autor sobre su obra, Byrne recoge las claves elementales del arte contemporáneo, invitándonos a recorrerlo desde adentro. Un viaje dialéctico donde el artista se vuelve creador de una realidad pasada, pero a la vez, emergente. Sin abandonar jamás el misticismo y la ingenuidad como estilo narrativo, Byrne cuenta sus anécdotas y recuerdos re-articulando el problema de la creación artística y agregándole un tercer elemento: las condiciones tecnológicas que hicieron posible que aquella pieza musical fuera posible de *ser creada* en ese tiempo y ese espacio.

En el segundo capítulo, “Mi vida actuando”, el testimonio de Byrne aparece como la instancia perfecta para que el arte pop reconstruya en códigos propios su Historia y las distintas realidades donde se ha desarrollado. Aquel espacio simple, estético e imaginado, donde la obra logra superar su preconcebida condición de <<best-seller>>, al sostener su argumento en las re-

Cómo funciona la música

Tomás Pastene

Universidad Alberto Hurtado

Santiago, Chile

flexiones retrospectivas del artista sobre los procesos creativos que anteceden el nacimiento de una obra o producto cultural. Esto hace que el texto avance consistentemente en la triangulación de la mirada del artista en su rol instrumental, como sujeto creador y como observador omnisciente de los distintos momentos de la historia de la música.

Al contar una historia personal, el libro se vuelve también <<subversivo>> frente a cualquier otro relato histórico de este proceso; que no significa que veamos a David Byrne queriendo instalar un discurso oficial de <<cómo realmente ocurrió>> la emergencia de la industria cultural en la sociedad. Por el contrario, quien habla a través del libro es la propia industria musical y el arte pop en toda su extensión; realizando un gesto de (re)apropiación de su historia; seleccionando los hitos que -a un juicio- marcaron el desarrollo de una cultura de masas y, finalmente, determinando la manera en que hoy la sociedad percibe, crea y reproduce la música y el arte bajo el entendido de productos culturales.

En este contexto, es la clave estética -y muchas veces hasta irónica- con que el artista desglosa la historiografía de hitos y modas que marcaron la música pop a lo largo del tiempo, lo que permite dejar a un lado la exhaustividad científica para sostener un argumento consistente que relaciona: las épocas de la música (1) con las condiciones de producción musical imperantes (2) y el sentido creativo que orientaba los distintos géneros musicales (3). Desde esta perspectiva, la triada entre cultura, tecnología y arte, es el mecanismo a partir del cual Byrne da vida al desarrollo de la industria cultural occidental, volviéndose también, el motor de la narración.

Por esta razón, en el tercer y cuarto capítulo Byrne retoma su reflexión sobre la materialidad de la música llevándola al escenario en que la obra musical comienza

a desvanecerse en el aire, vale decir, con la emergencia de los dispositivos de registro sonoro análogos (cap. 3) y luego, digitales (cap. 4). En estos dos ensayos, el autor cuenta cómo fue surgiendo la industria discográfica en Estados Unidos y, a partir de ello, los impactos que ésta generó en la percepción social de la música. En este punto, el autor agrega a la conversación el concepto de la industria cultural y la reproductibilidad técnica del arte, (Adorno 1988; Benjamin 1989), como elementos estructurantes de la concepción que tenemos sobre la música actualmente.

En el quinto capítulo, Byrne analiza la relevancia de la grabación y los dispositivos de registro sonoro en la Historia de la música al transformar los modos de producción de la música, desplazando al músico de su rol de creador y reemplazándolo por “El estudio de grabación”, (cap. 5). De aquí en adelante, quien crea y define los parámetros de la música es la industria y, por otro lado, el avance tecnológico, que permitió a las masas apropiarse de la producción musical al generar sus propios registros musicales. Para el autor, esto marcaría el desarrollo de la industria del siglo XX en adelante.

En este libro, David Byrne lleva la idea de Benjamin (1989) al extremo, corroborando que la reproductibilidad técnica *digital* logró desmaterializar la música y el arte por completos, generando que la industria cultural enfrente hoy una fuerte rearticulación de sus mecanismos de producción, distribución y consumo de productos culturales debido a la influencia de las redes sociales, las compañías virtuales de reproducción musical y los sitios de descarga gratuita. Este contexto, asegura el autor, se ve marcado por la baja que han sufrido las compañías disqueras, la apropiación de los sitios de reproducción on-line de la industria musical y la capitalización del micro-tráfico de información en los arrabales del mundo virtual, por parte de los sitios

de descarga gratuitos. Aquel escenario, -más parecido a una película de Scorsese que al futurismo computarizado de la ciencia ficción-, describe la visión que tiene Byrne sobre la industria cultural en los albores de la Era de la *descarga*.

Por otro lado, plantea que a lo largo del siglo la tecnología abrió paso a la superación del control hegemónico de la industria cultural porque trajo consigo la masificación de la música popular por sobre la música docta; generando las condiciones básicas para que las culturas residuales pudieran interactuar, fusionarse y reproducirse entre sí, evolucionando hacia nuevas armonías, sonidos y percepciones sobre la música y el arte en general. Este punto lo desarrolla en el capítulo 6, reflexionando sobre el valor de las colaboraciones musicales, entendidas aquí como un proceso de aprendizaje y autobservación mutua entre los artistas, sus armonías y culturas donde emerge una nueva pieza musical, dando origen a otras maneras de entender las lógicas del arte y avanzar en su desarrollo. En las “colaboraciones”, dirá el autor, la tecnología juega un rol fundamental de mediación en la creación artística y, un ejemplo claro de esto, es que sin ella “los beatles jamás habrían conocido a Chuck Berry”; o bien, que sería impensable el trabajo de compositores contemporáneos como Phillip Glass, John Cage, Steve Reich o Alvin Lucier.

La masificación de la tecnología y los dispositivos de grabación, dirá Byrne, ha permitido a la industria cultural asegurar su estabilidad en el tiempo al reciclar aquellos elementos residuales a la cultura imperante y convertirlos luego en nuevos productos de consumo. Es el caso, por ejemplo, de músicos o bandas que al recuperar sonidos precedentes a ellos cambian por completo el curso de la música popular, abriendo nuevos horizontes al desarrollo productivo de la industria y cultura de masas. En esa misma dirección, al entregar a la au-

diencia la capacidad de producir, registrar y compartir públicamente sus piezas musicales, la industria asegura también su control de la producción cultural masiva al vigilar la reproducción de sus “nuevos” o potenciales proveedores de piezas artísticas; dejando atrás la concepción ilustrada de elevar la cultura de masas a un iluminismo exacerbado e ilusorio y reemplazándola por un sistema globalizado de control sobre la producción cultural de masas.

Por esta razón, actualmente la industria ha optado por diversificar al máximo sus mecanismos de financiamiento de la producción musical, jugando a ampliar constantemente su universo de consumidores. Estos mecanismos el autor los analiza detalladamente en el capítulo 7, “Negocios y finanzas”, tomando como referencia los seis modelos de financiamiento más utilizados en la industria musical norteamericana el día de hoy. Sin embargo, ninguno de estos modelos tendría asidero mientras no exista un público cautivo que vaya consumir sus productos. Es por esto que, en el capítulo siguiente, “Cómo se crea una escena”, Byrne cuenta su experiencia de cómo nació la movida punk en Nueva York al alero del CBG-B’s; escenario que vio nacer su carrera musical cuando formaba parte de Talking Heads.

Al retomar el tono testimonial en su relato, es interesante rescatar la capacidad y claridad que tiene el autor para conectar los hitos que marcaron el desarrollo de la escena “underground” neoyorkina con una reflexión más abstracta y personal sobre la emergencia de las vanguardias artísticas a lo largo de la historia moderna, destacando la mirada elemental que hace sobre lo básico que se necesita para instalar un movimiento artístico donde quiera que sea. Más allá de lo anecdótico, el capítulo es un aporte importante al estudio de la cultura pop en general y, lo que resulta más interesante, es el valor que atribuye Byrne a los artistas aficionados den-

tro de estos procesos; asignándoles una capacidad casi única de atrevimiento creativo, que radica en su falta de prejuicios y conocimiento del canon artístico. Esta situación los lleva inexorablemente a descubrir nuevos caminos y rumbos para el desarrollo creativo y cultural, por el sólo hecho de “no tener nada que perder”.

Por esta razón, al instalar la conversación de la creación artística en un mundo donde la música ha quedado despojada de su condición original, siendo convertida en interminables combinaciones de ceros y unos; en ese mundo que olvidó la naturaleza mística de las armonías en los ritos ancestrales; ese mundo que reemplazó el *aura* de la obra por la producción en serie, las copias y el *pastiche* (Benjamin 1989; Jameson 1991). Este mundo en que vivimos, que aún logramos embellecer al escuchar nuestros sonidos y canciones favoritas, es el escenario perfecto para que Byrne despliegue su apología del arte sobre el arte, basándose en la música más primitiva de todas: la creación *amateur*. Este tipo de música es analizado en detalle en el capítulo nueve.

El libro entiende <<la creación>> como un proceso irreductible del desarrollo social y humano, que sólo puede ser concebido de manera dinámica. En base lo anterior, se asume que el arte, la tecnología y la cultura emergen de un mecanismo inagotable de relaciones, transmutaciones y transferencias con el entorno, basado en una apertura total a los cambios que experimenten los espacios y tiempos donde la *creación* sea llevada a cabo. Un fenómeno incesante de relación y creación con el mundo que el músico revisa a modo conclusivo en el último de sus ensayos, denominándolo “Harmonía mundi”.

Byrne plantea que la desmaterialización de la música en la Era digital ha traído consigo una revaloración de la música en su estado primo: los conciertos o sesiones en

vivo. Este retorno a la originalidad de las piezas musicales, aparece como un hito relevante dentro de las transformaciones del consumo musical que ha percibido la industria durante los últimos años. Sin embargo, más importante aún es el desmantelamiento de las lógicas bajo las cuales la mayoría de los Estados capitalistas occidentales han desarrollado sus políticas culturales: fomentando el consumo cultural, sin atender el desarrollo y la producción de arte y cultura en la población; crítica que excede la mera conversación sobre el arte y la cultura como un ámbito específico de la sociedad.

Para el autor, estos mecanismos institucionales de reproducción de consumidores *pasivos* son los que han logrado mantener estable e inamovible el funcionamiento y la hegemonía de la industria sobre la producción cultural alrededor del mundo ya que, al fomentar el crecimiento de consumidores sólo se está solventando la ganancia de la propia industria, incrementando su poder y control sobre los productos que circulan en el mercado. Por esta razón, se va en contra de las políticas que privilegian al consumo cultural como la base del desarrollo artístico de una nación, cualquiera sea ésta. Para él, sólo al transformar los modos de producción se vuelve posible enfrentar el control hegemónico de la industria y el canon ilustrado.

En tal sentido, lo que trasciende a la lectura del libro es este llamado a recuperar la creación en cualquiera de sus formas; capacidad que el autor distingue en quienes por gusto y voluntad dedican su vida a crear; aquellos que conforman el llamado *amateurismo*. Por esta razón, aunque todavía no podemos presagiar el futuro de la industria, esta obra deja en claro que la música nos antecede en la sociedad y que, apropiarse de ella, siempre estará en las manos de quienes quieran hacerlo.

Bibliografía

Adorno, T. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Publicado en HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. Dialéctica del iluminismo, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en BENJAMIN, W. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.

BYRNE, D. *Cómo funciona la música*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial S.A, 2014

JAMESON, F. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991

Revista Contenido #05
2015
Revista Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales.
www.revistacontenido.com

Esta revista se compuso con la tipografía Adobe Garamond Pro en sus variantes Regular tamaño 12 pts. con interlineado en 15 pts. y Bold en tamaño 16 pts.

CONTENIDO #05

