

COLECCIÓN ANTROPOLOGÍA

LA CULTURA DESCENTRADA

**ESTUDIOS SOBRE DEMOCRACIA CULTURAL
EN CHILE Y AMÉRICA LATINA**

LA CULTURA DESCENTRADA

ESTUDIOS SOBRE DEMOCRACIA CULTURAL EN CHILE Y AMÉRICA LATINA

Carla Pinochet Cobos

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile por Eclipse Impresores
Primera edición octubre 2024

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-496-8

ISBN libro digital: 978-956-357-497-5

Coordinador colección Antropología
Enrique Antileo

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada
Alejandra Norambuena

Imagen de portada: Estatua de los enamorados de Robinson Barría.
Fotografía de Ricardo Greene.



Grupo de
Editoriales
Universitarias
AUSJAL

Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

LA CULTURA DESCENTRADA

Estudios sobre democracia cultural
en Chile y América Latina

CARLA PINOCHET COBOS

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

Índice

Introducción. Hacia una democracia cultural 9

PRIMERA PARTE CULTURA Y CIUDAD

Capítulo I

Festivales culturales en el espacio público urbano.
Proyectos de ciudad en pugna en la zona central de Chile 31

Capítulo II

Formas provisorias de conjurar el pasado.
Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis
de las Condes 57

Capítulo III

“La normalidad era el problema”.
Intervenciones artísticas y movilización política contra
la ciudad neoliberal, Santiago de Chile, 2019. 83

SEGUNDA PARTE TRABAJO CULTURAL

Capítulo IV

El giro creativo en el trabajo contemporáneo:
una mirada crítica desde las condiciones laborales
del campo cultural de Santiago de Chile. 111

Capítulo V

De la economía creativa a la escala etnográfica.
Apuntes en torno al trabajo artístico joven 151

Capítulo VI

La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo 171

TERCERA PARTE

MUSEO Y NUEVA CIUDADANÍA

Capítulo VII

Derivas críticas del museo en América Latina.
Las experiencias del Museo del Barro (Paraguay)
y el Micromuseo (Perú). 205

Capítulo VIII

Hacer crecer un museo: arquitectura y guión curatorial
en el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Paraguay . . . 223

Capítulo IX

Reescrituras ciudadanas de la curaduría:
la experiencia de “Haciendo Barrio”
en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. 235

CUARTA PARTE

PÚBLICOS Y PARTICIPACIÓN CULTURAL

Capítulo X

Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio
desde las prácticas culturales. 245

Capítulo XI

La construcción de lo público en ferias y festivales culturales.
Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad. 261

Capítulo XII

Sociabilidad y nuevas tecnologías en las prácticas lectoras de
los creadores culturales. Un estudio en Ciudad de México . . . 291

La cultura descentrada. Un epílogo en primera persona 315

Referencias bibliográficas. 329

Agradecimientos 357

Introducción

Hacia una democracia cultural

El concepto de democracia cultural viene apareciendo con una fuerza inusitada en el discurso público reciente, pero no se trata de un paradigma nuevo en las políticas culturales. Por el contrario, su profundidad histórica resulta sorprendente: hace casi cincuenta años, el libro que compiló las discusiones del encuentro internacional de ministros de cultura en Estraburgo (1976), llevaba precisamente el nombre que titula esta introducción. ¿Cómo es posible, entonces, que continuemos hoy haciéndonos la misma pregunta? ¿Qué sentido tiene, cinco décadas después, proyectarnos hacia un mismo horizonte de políticas culturales que parece nunca arribar? ¿Cuál es la especificidad que adquiere esta interrogante desde nuestro presente; desde estas coordenadas geopolíticas?

Este libro reúne un conjunto de textos que fueron escritos entre 2011 y 2021 y que, aunque apenas mencionan la noción de “democracia cultural” a lo largo de sus páginas, documentan desde ángulos múltiples las tensiones que supone su penetración como paradigma rector de las políticas culturales en Chile y la región latinoamericana. Y es que, más que tratarse de un cuerpo sistemático de principios que guían la acción pública en materias de cultura, la democracia cultural puede ser entendida como un horizonte amplio de valores y prácticas que se vienen alineando, aún con sus vaivenes y corcoveos, desde hace algunas décadas en todos los niveles del quehacer cultural. En este texto sostenemos que esta tiene lugar en el marco de dos amplios procesos de transformación convergentes que reconfiguran los modos de entender, practicar y administrar la cultura: por una parte, una serie de procesos de reconfiguración del poder que dislocan los lugares de enunciación de lo cultural; por la otra, la legitimación y popularización

de la definición antropológica del concepto de cultura. En ambos sentidos, podemos decir que la cultura experimenta procesos de descentramiento.

El primero de estos ellos, que desborda ampliamente el campo específico de la cultura, ha recibido numerosas y disímiles formulaciones, a las que no podremos hacer justicia en este punto. Podemos caracterizarlo como un conjunto de procesos de descentramiento del poder que, desde la segunda mitad del siglo XX, vienen reorganizando a las sociedades a lo largo del globo. Contribuyen en esta dirección los diversos cuestionamientos del orden instituido en clave posmoderna, y los relatos pos y decoloniales que han deconstruido las jerarquías con que Occidente —el Norte, el Centro— ha administrado el mundo —el Sur, la Periferia—. Las coordenadas de enunciación del sujeto históricamente autorizadas son, en este contexto, contestadas desde la multiplicidad de variables que solían componerlas: el género y la identidad sexual, la clase social, la pertenencia étnica y racial, etc. Ello da lugar a la proliferación de discursos que buscan hacer frente a esa diversidad humana que no puede continuar siendo negada, y que encuentra formas de reorganizarse en el nuevo concierto internacional (Aroch, 2015). En el terreno de la cultura, asistimos al despliegue de diferentes estrategias que buscaron lidiar con estos dislocamientos políticos, desde el multiculturalismo norteamericano a las diversas expresiones del pluralismo cultural y la interculturalidad. La emergencia de estas narrativas insurgentes expresa un nuevo clima de época, donde emergen voces que desordenan el espacio topológico del poder: de abajo hacia arriba, desde la periferia hacia el centro.

El segundo punto, estrechamente conectado al anterior, nos obliga a enfrentarnos a la marcada polisemia del concepto de cultura, y a la coexistencia no siempre armónica de distintas acepciones de ella en la gestión pública. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura? Más que detenerse en el complejo derrotero del concepto, ampliamente documentado en libros como los de Kuper (2001), Cuche (2002), y más recientemente Fornäs (2017), cabe aquí establecer una gruesa distinción entre dos tradiciones que conviven en dicha noción, iluminando algunos de los

contratiempos que esta ambigüedad basal proyecta sobre el campo de las políticas culturales. Los contextos nacionales en los que cada una de estas acepciones fueron desarrollados explican, en buena medida, sus acentos diferenciados: mientras la tradición “francesa” identificó la cultura como aquel cúmulo de saberes virtuosos —las artes, las letras, las ciencias— que la humanidad en su conjunto ha ido forjando a lo largo de su historia; la tradición “alemana”, por su parte, definió el dominio de lo cultural como el conjunto de expresiones que constituyen el patrimonio y la identidad de un pueblo (generalmente, de la nación). La primera de estas genealogías, amparada en el proyecto civilizatorio de la modernidad, asume que los legítimos frutos del progreso cultural constituyen un repertorio limitado que debe ser transmitido a la humanidad en su conjunto. La segunda de ellas, en cambio, enraizada en la filosofía del Romanticismo, sostiene que la riqueza de estas manifestaciones descansa en su naturaleza específica; en su capacidad de articular la unicidad del colectivo.

La tensión entre estas trayectorias conceptuales —el universalismo de “la Cultura” en singular; el particularismo de “las culturas” en plural— puede ser formulado en el campo contemporáneo en términos de dos registros diferentes, que Yúdice y Miller han denominado el “registro estético” y el “registro antropológico” (2004). Así, aquellos repertorios “de excelencia” que la civilización occidental desarrolló de modo acumulativo constituyen la cultura entendida en proximidad a las bellas artes; por su parte, el conjunto de rasgos, prácticas y creencias que nos agrupan y otorgan sentido como colectividad conforma la noción de cultura que la disciplina antropológica consolidó durante el curso del siglo XX. Estas formas de entender lo cultural no solo poseen supuestos distintos, sino que también de ellas se derivan modos lógicos de proceder que a menudo entran en contradicción.

Democratización y democracia en el campo de la cultura

Las dos tradiciones conceptuales que hemos delineado resuenan de modo diferenciado en las políticas culturales. La cultura en su registro estético asume que existen ciertos saberes y productos humanos de valor excepcional y superior, y que resulta preciso asegurar el acceso —en tanto patrimonio universal— a las poblaciones menos beneficiadas por estos. Las políticas de democratización cultural, en este sentido, se concentran en difundir un acervo estético (producido por unos pocos, desde la esfera de la alta cultura) hacia públicos cada vez más amplios y diversos. Como contraparte, el registro antropológico ensancha la definición de cultura para dar cabida, además de las formas artísticas, a las múltiples expresiones que conforman los modos de vida de los pueblos. De esta manera, desde una perspectiva relativista que declara la equivalencia de los diferentes sistemas simbólicos, la política cultural ya no busca hacer circular masivamente una producción restringida, sino más bien a poner en valor y dar visibilidad a las formas locales en su diversidad y su carácter singular. Las políticas de democracia cultural, en consecuencia, operan en el terreno que se abre con esta segunda acepción del concepto. Cuando priman en el juicio los valores del registro estético, la cultura constituye “un indicador de las diferencias de gusto y status dentro de los grupos sociales”; cuando prevalece el criterio antropológico, la cultura se despliega en el marco de la autenticidad y la tradición, y da cuenta de las distinciones que existen entre las diferentes poblaciones —las culturas— a lo largo del globo (Yúdice y Miller, 2004).

Aunque desde hace ya un tiempo pareciera que “la cultura está en todas partes” (Hannerz, 1996), lo cierto es que estos proyectos no se anulan entre sí, sino que coexisten de manera confusa y, con frecuencia, conflictiva. A menudo, un mismo discurso incorpora de forma indistinta elementos de ambas tradiciones. El debate público tiende a exigir a las políticas que se ocupan de la cultura que atiendan y resuelvan los desafíos que

competen al otro, de modo que propuestas orientadas al fomento de las bellas artes pueden ser descalificadas por no representar adecuadamente la diversidad social, o en el sentido contrario, iniciativas que buscan poner de relieve las expresiones culturales locales son criticadas por la “calidad” —definida desde las elites— de sus contenidos artísticos. Así, la institucionalidad cultural, especialmente los ministerios y secretarías de cultura, deben enfrentar de forma simultánea una diversidad de demandas disímiles.

Las coordenadas latinoamericanas de la democracia cultural

En América Latina, el campo de las políticas culturales entraña sus propias complejidades. En sus desarrollos anglosajones actuales, la noción de “democracia cultural” cobra forma una vez que los desafíos en torno al acceso a los bienes culturales parecen estar cubiertos¹, o al menos, han perdido urgencia. En este contexto, este paradigma busca ofrecer un enfoque pragmático que “promueva capacidades culturales para todos” (Hadley, 2018), superando el modelo basado en la carencia que intentaba llevar la cultura a la gente —la democratización de la cultura—, para habilitar condiciones en que las personas tengan libertades sustantivas para hacer cultura —la democracia cultural— (Wilson, Gros y Bull, 2017). Pero en nuestra región la tensión entre democratización y democracia cultural posee una historia propia, y no puede comprenderse simplemente como el reemplazo de un paradigma por otro, más contemporáneo. La cultura en estos parajes se resistió desde temprano a las lógicas binarias y las etapas sucesivas: en la región, las definiciones de cultura admitieron inicialmente al menos tres registros (arte de élite, folclore y patrimonio), y ya en los años

¹ Esta supuesta completitud de la democratización cultural en Europa también ha sido puesta en crisis: ver Mangset 2020.

cincuenta, los círculos intelectuales —portadores por excelencia de la alta cultura— se interesaban por las culturas populares en tanto expresión de autenticidad social (Yúdice, 2019)². En un escenario caracterizado por una histórica desigualdad social y económica, por la inestabilidad política y la debilidad de la institucionalidad cultural, ambos paradigmas han operado al interior de un continente tan rico en diversidades culturales como en contradicciones.

La democratización cultural, por su parte, tiene larga data en nuestros países: desde la colonia y durante la conformación de los Estados nacionales, las obras artísticas y las instituciones culturales constituyeron plataformas para la construcción de ciudadanía y, por otro lado, sirvieron también de instrumentos de legitimación cultural de las élites económicas y políticas. De este modo, si en el Centro global los ejes centrales de la democratización cultural —el acceso masivo a los bienes y servicios culturales; la formación de ciudadanos en el marco del proyecto del Estado-nación— experimentaron avances contundentes, en nuestros territorios era evidente que quedaba todavía mucho por delante. En línea con las profundas brechas de desigualdad que marcan a América Latina, sabemos que el consumo cultural³ sigue concentrándose “en un segmento privilegiado de la población: los más educados, jóvenes y con mayores ingresos” (Peters, 2020: 182).

Este relativo rezago respecto de los países europeos, sin embargo, no ha impedido a la región formar parte activa de los debates internacionales en torno a la renovación de los paradigmas de las políticas culturales. Como en el campo de los museos, donde nuestros

² En el caso particular de Chile, un momento clave que da cuenta de este genuino interés de las élites por las producciones populares tiene lugar en 1943, con el envío de nuestro país a la exposición de Arte Popular Americano, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes a propósito del centenario de la Universidad de Chile. Ya para entonces, su curador Tomás Lago consideraba que las piezas seleccionadas por los países latinoamericanos constituían “objetos vivos”, tanto por su uso actual y cotidiano como por su capacidad de representar, cual embajadores, al país. Para Lago, estos objetos —que serán la semilla de la colección del emergente Museo de Arte Popular Americano (MAPA)— reflejaban los procesos histórico-culturales de los países latinoamericanos (Sanfuentes, 2018).

³ Esta noción, que levanta diversas resistencias, es problematizada con mayor detención en una próxima sección: “La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad”.

países incorporan las tendencias globalizadas sin cancelar los proyectos de museo que “le anteceden” bajo el esquema europeo (García Canclini, 2010), también las políticas culturales se ven tensionadas por modelos superpuestos e inconclusos, en los que la reflexión crítica y la vocación política ha ocupado un papel preponderante. Así, el paradigma de la democracia cultural en América Latina cobró aquí su propio formato y debate, a través de lógicas de trabajo como la animación sociocultural de la década de 1970, o los diversos programas más recientes que ponen en el centro la gestión cultural comunitaria —o la cultura viva comunitaria—. En movimientos oscilantes y dispersos, las políticas culturales locales han dialogado —no exentas de fricciones— con las corrientes internacionales⁴. Así, por ejemplo, el impetuoso aterrizaje a fines de los noventa de las industrias creativas como modelo de gestión de la cultura fue, en América Latina, más una vacua estrategia de *marketing* (la “economía naranja”) que el comienzo de un rubro económico en forma, y los artistas y agentes culturales continuaron, más o menos, haciendo lo mismo que siempre. En nuestra región, la gestión cultural no puede ser concebida como una mera traducción del *art management* (Quiña, 2018), ya que se inscribe antes en un registro político que en una matriz económica.

La emergencia de la democracia cultural no termina de comprenderse sino a la luz de otra discusión que ha ocupado la escena pública en tiempos recientes: los derechos culturales. Estos suponen un verdadero desafío para la democracia contemporánea, puesto que obligan a replantear la noción moderna de democracia. La legitimidad del poder solía descansar en un pueblo que se imaginaba como una comunidad unida, cohesionada y soberana: la ampliación del concepto de cultura y el pluralismo jurídico que le enmarcanos plantean un horizonte más complejo, en tanto comienzan a reconocer a ese pueblo —o más propiamente a los pueblos, en plural— en su diversidad. En el ámbito internacional, diversas

⁴ Para un recuento de las tendencias en las políticas culturales en América Latina, ver Wortman 2021.

voces contemporáneas vienen sosteniendo que las capacidades que acompañan a los derechos culturales fortalecen también la consecución de los demás derechos sociales. Al promover nuestra capacidad de identificación y creación, de organización del tejido social, y la agencia para intervenir significativamente en el medio, los derechos culturales profundizan la democracia y habilitan nuevas formas de ejercerla por parte de una ciudadanía diversa y descentrada. Quisiera sostener que este argumento, abordado desde las coordenadas latinoamericanas, puede ser llevado aún más allá.

Si en Europa se ha identificado un “giro participativo” en las políticas culturales (Dupin Meynard y Négrier, 2020), los desarrollos de América Latina han encauzado el debate en torno a los derechos culturales no tanto desde el ejercicio de la participación ciudadana sino más bien desde el derecho a la diferencia. Los gobiernos de izquierda que tuvo la región durante la década del 2000 cristalizaron este viraje en las políticas culturales de modos diversos, siendo quizás el ejemplo paraguayo el más elocuente de todos: la Ley de Cultura N° 3.051 que instituye la Secretaría de Cultura del país, redactada y luego implementada por el intelectual y curador de arte Ticio Escobar, proporcionó las bases de un modelo centrado en el carácter multicultural del Paraguay y en el papel del Estado como protector de los derechos culturales de sus ciudadanos. Sus políticas de Estado se orientaron, entonces, a garantizar condiciones favorables para la producción y expresión simbólica de las comunidades que habitan el Paraguay.

Los derechos culturales, justamente en esta convergencia entre los descentramientos del poder hegemónico y la expansión antropológica del concepto de cultura, trascienden la cultura como un compartimiento administrativo; como un sector del quehacer estatal y sus políticas respectivo. En América Latina, procesados en clave de derecho a la diferencia, su incorporación ha implicado una reestructuración profunda de los marcos normativos que regulan nuestros modos de estar juntos. En las Cartas Constitucionales del Estado Plurinacional de Bolivia y de la República del Ecuador, alineadas en su comprensión del “buen vivir” de las cosmovisiones quechua, aymara y guaraní, vida y cultura no pueden ser escindidas.

Su interpenetración constituye un requisito para el despliegue global de todos los derechos. En este y en otros casos, las políticas gestadas en la región promovieron la cultura en el marco de las urgencias de un desarrollo sostenible, y entendieron que velar por los derechos culturales a menudo es, en nuestros territorios, una vía de resguardo de formas de vida amenazadas.

Cabe puntualizar que la participación cultural no es un asunto superfluo, y ciertamente sigue constituyendo una deuda muy sentida para muchas comunidades de la región. En diversos contextos, las autoridades de la administración cultural han hecho importantes esfuerzos por dotar de un sello participativo a sus iniciativas, movilizandando una agenda transformadora que vuelve una y otra vez sobre cómo entender y practicar la participación en cultura. Sin duda queda mucho por delante. Mi interés en este punto no es desmerecer la importancia de esta en el concepto de democracia cultural, sino registrar que para muchos contextos de la región era necesario disputar, antes que nada, un derecho a la diferencia que no está en absoluto garantizado. Una genealogía latinoamericana de la noción de democracia cultural, entonces, debe introducir este factor en el análisis.

Por otra parte, el derecho a la diferencia que moviliza la democracia cultural puede entenderse, en estas latitudes, en su doble acepción: como gestión de la diversidad y como gestión del disenso. Las resistencias a los descentramientos del poder y la ya señalada polisemia del concepto de cultura imponen el sello del conflicto en todos los eslabones del ciclo cultural: en las obras, en su producción, en su distribución y en su consumo. Pero ello, lejos de atentar contra la democracia cultural, puede ser pensado como su propio eje gravitacional; como su condición de existencia. La democracia cultural opera necesariamente en el seno de la diferencia y de la diversidad, y ello no solo refiere a su punto de partida: no hay aquí un intento de superación o anulación del conflicto, sino una gestión de este por la vía de la participación y la agencia de los sujetos.

Bien sabemos que, en sus múltiples expresiones, las artes han ocupado un rol crucial en tanto garantes de las libertades

democráticas. En los tiempos más oscuros de nuestra historia latinoamericana, las expresiones artísticas fueron sin duda nodos de articulación del disenso y la crítica, y a menudo ofrecieron herramientas pacíficas para visibilizar la diferencia en la escena pública. Allí radica la íntima ligazón entre arte y política, si entendemos esta última —junto a Rancière— como un trabajo en torno a la división de lo sensible: aquella “división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación, y unos y otros participan en dicha división” (2002: 15). La democracia cultural, en este sentido, consiste en una apertura al conflicto basal de toda sociedad, y una afirmación del derecho a expresar, elaborar y defender esas discrepancias.

En este espíritu, los textos aquí compilados nos hablan de la democracia cultural en tanto comprenden que las artes, la cultura y el patrimonio constituyen un modo de lidiar con las contradicciones de las sociedades contemporáneas, y ofrecen una plataforma crítica, reflexiva y/o deliberativa para canalizarlas. Un modo en el que los significados de las obras no se encuentran clausurados sino abiertos y atravesados por el disenso. En el que los artistas no son el vehículo de una inspiración trascendente y universal, sino agentes creativos en tensión con sus condiciones sociales. En el que las instituciones en las que convergen los bienes artísticos y las personas no son ya autoridades incontestables, sino plataformas reflexivas que ponen atención a su propia condición de dispositivo de mediación cultural. En el que los receptores no se entienden como consumidores pasivos de una oferta cultural prefigurada de antemano, sino partícipes activos de su co-construcción.

Sobre este libro

En este particular cruce de caminos, donde coexisten modelos disonantes y los préstamos culturales adquieren sus propias formas oblicuas, queremos detenernos a examinar los modos de hacer arte y

cultura en Chile y algunos otros puntos de la región latinoamericana. A través de un conjunto disímil de casos de estudio, recogidos en un lapso de tiempo dilatado, observaremos este tránsito hacia una democracia cultural que aparece con insistencia en los discursos públicos, pero que a la vez contrasta con un sinnúmero de inercias y desacuerdos en los modos de concebir y practicar la cultura. Los doce artículos que podrán encontrar en este libro ofrecen, desde un conjunto de aproximaciones cualitativas y en ocasiones etnográficas, formas de abordar el vasto campo de la cultura, en base a la clásica distinción que analiza los productos culturales en términos de su producción, su distribución y su consumo. Así, los textos se encuentran organizados en cuatro ejes, que distinguen niveles analíticos subsecuentes del ciclo cultural.

“Cultura y ciudad”, en primer término, pone atención al contexto en el que se despliegan las prácticas artísticas examinadas y su acción política: el espacio urbano. Pero no se trata solamente de vislumbrar los modos en que la ciudad proporciona el telón de fondo que hace posible las artes, sino también las formas en que el ejercicio cultural incide de manera sustantiva en los proyectos de ciudad que van cobrando forma. Este primer eje de análisis —correspondiente al “dónde” de estas prácticas culturales— busca ilustrar a partir de tres ensayos la enorme potencia de las artes en la configuración, siempre en disputa, de la ciudad. De este modo, en el primer artículo, arrojaremos luz sobre los festivales culturales en el espacio público urbano, trazando una breve genealogía de estos en tres ciudades de la zona central de Chile: Santiago, Valparaíso y Concepción. Sobre cada una de ellas, estudiaremos el despliegue performativo de las políticas culturales a través de festivales que encarnan modos alternativos de definir la cultura, y con ello, nuevos imaginarios en los que se intenta reescribir la historia reciente de las ciudades.

El segundo texto se detiene en la Villa San Luis de Las Condes, en tanto ruinoso testimonio del proyecto de ciudad que propulsara el gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973), y su acontecida resistencia en medio de diversas pugnas patrimoniales e inmobiliarias contemporáneas. A partir de un conjunto de

intervenciones artísticas que devuelven visibilidad a este espacio amenazado, observaremos los modos en que la cultura ofrece formas de lidiar con la memoria histórica y un contrapunto crítico al avance implacable de la urbe.

Finalmente, cerraremos esta sección inicial del libro con un texto que se sitúa en el Santiago del estallido social de 2019. Entendida como un alzamiento en contra de la precarización de la vida que impone el régimen neoliberal, la revuelta de octubre hizo uso de un conjunto de recursos expresivos que permitieron interrumpir el flujo cotidiano de la ciudad y cuestionar la legitimidad de una violencia urbana largamente normalizada. Este artículo presta atención a las acciones artísticas que, en dicha encrucijada, reivindicaron el espacio urbano como territorio de expresión pública, denunciaron las múltiples dimensiones en que el modelo neoliberal socava la vida social y prepararon el terreno a la emergencia de referentes colectivos en medio de la protesta. Aquí, la experiencia estética —puesta al servicio de la resistencia social y política— deviene un antídoto contra la normalidad neoliberal, y un catalizador colectivo de otros futuros posibles.

Aunque los textos de este apartado abarcan espacios y momentos distintos de la ciudad contemporánea, y sus hallazgos no necesariamente se proyectan más allá de las fronteras nacionales, pienso que este conjunto de artículos permite observar el estrecho vínculo entre cultura, ciudad y política, advirtiéndonos acerca de su provechoso abordaje conjunto. Situándose a menudo en una escala micropolítica, las acciones artísticas y los hitos culturales nos permiten experimentar la ciudad desde una perspectiva renovada, y revelan en su despliegue las fisuras que marcan la vida en la urbe contemporánea. Ofrecen una vía para lidiar con la incertidumbre, y para imaginar otros futuros en el marco de escenarios complejos. Si bien suele tratarse de prácticas efímeras, es posible pensar que se trata a la vez de prácticas instituyentes que moldean la experiencia ciudadana de modos memorables, sensibles y en muchas ocasiones, colectivos. Las artes y la cultura desempeñan, en este sentido, importantes activadores de la vivencia ciudadana, demarcando sus fronteras simbólicas y nombrando aquello que permanece latente.

“El trabajo cultural” es el título que reúne a los tres artículos de la siguiente sección, que se concentra en el análisis de la producción en el ciclo cultural. Se trata de un ámbito de indagaciones que me ha ocupado intensamente en la última década, y en el que el debate público ha experimentado significativos desplazamientos: cada vez más agrupaciones de artistas eligen autodefinirse como “trabajadores”, y en diversos contextos nacionales se ha activado una discusión acerca del marco regulatorio que podría hacer justicia a sus peculiares condiciones laborales. El primer texto —escrito en colaboración con Constanza Tobar— sintetiza las diversas tensiones que convergen en la figura del trabajador cultural, y sostiene que esta constituye un referente para otros sectores creativos en el marco del capitalismo flexible: en esa medida, es posible identificar el surgimiento de un “giro creativo” en el trabajo contemporáneo. Pero más que confirmar esos discursos celebratorios, se trata aquí de observar su reverso: las condiciones laborales precarias que aquejan a los artistas y los grandes costos subjetivos para quienes se desenvuelven en el campo cultural. La pregunta que moviliza el texto, entonces, guarda relación con aquello que hace persistir a los agentes creativos a pesar de sus circunstancias hostiles, desarrollando las paradojas de un trabajo que tiende a negar su propia condición productiva.

El segundo artículo, por su parte, ofrece un contrapunto etnográfico a los discursos contemporáneos que han puesto de relieve el papel de la economía creativa como motor de desarrollo. Nuevamente examinaremos la noción de “emprendedor cultural”, esta vez a la luz de las estrategias que desenvuelven los jóvenes artistas de la Ciudad de México para hacer frente a sus economías domésticas y desarrollar sus proyectos bajo una persistente precariedad laboral. Finalmente, volveremos a la escena cultural de Santiago de Chile para mapear las respuestas a la crisis del COVID-19 desde uno de los sectores productivos más afectados por las políticas de restricción sanitaria. En este contexto, en un artículo elaborado en conjunto con Tomás Peters y Victoria Guzmán, caracterizaremos las estrategias creativas que han permitido reinventar los procesos de producción, distribución y consumo cultural en medio de la

pandemia, y los modos en que se han desplegado redes de asociatividad formales e informales para disputar el lugar social de la cultura en estos tiempos de crisis.

Los tres textos compilados en este acápite tienen en común la convicción de que, para comprender lo que está en juego en la producción cultural, conviene seguir a los actores adoptando el formato liviano y móvil de la perspectiva etnográfica. Seguir a los actores no solo significa escuchar sus reflexiones y acompañarlos en sus labores, sino también explorar con ellos sus contradicciones y ambivalencias. En el campo de las artes y la cultura, los discursos en torno al trabajo albergan tanto el goce como el padecimiento; diversas formas de identificación a la vez que numerosas resistencias. Se trata, en consecuencia, de visibilizar aquello que se esconde detrás de las retóricas entusiastas de las industrias creativas, sin por ello restar agencia a quienes se desempeñan en estos campos. Queremos aquí pensar la dominación a la vez que aquello que se escapa de esta: los modos en que los artistas desarrollan estrategias micropolíticas para dotar de sentido su trabajo, aún en condiciones hostiles; las formas en que las redes de colaboración activan sus recursos ante la crisis, trazando la ruta de unas políticas culturales desde abajo.

Al pasar a la sección siguiente, entendemos que en el momento de la distribución en el ciclo cultural cobran forma dos clases de fuerza, que establecen diferentes mediaciones entre los objetos artísticos y los sujetos que los reciben. Por un lado, están las fuerzas que buscan resguardar la singularidad del objeto cultural, procurando condiciones idóneas —determinadas por las reglas del arte— para que estos puedan ser apreciados y apropiados de manera íntegra por parte de los ciudadanos; por el otro, están aquellas que velan por la amplia difusión —a menudo, por la vía comercial— de los productos culturales, privilegiando la masividad del acceso antes que las restricciones que le impone su inscripción en el campo del arte. En síntesis, dos formas contrastantes de mediación cultural: del lado de acá podemos encontrar a las instituciones culturales, sobre todo en su definición moderna y metropolitana; del lado de allá, a las industrias culturales y creativas en sus muchas formas y expresiones.

Las instituciones asumen su rol mediador preguntándose cómo pueden los objetos culturales ser mejor introyectados por los sujetos que los contemplan; buscan ser vectores de transformación convirtiendo a los usuarios en ciudadanos culturales. Las industrias culturales, por su parte, se plantean tal vez desde la pregunta inversa: cómo pueden los objetos artísticos adaptarse mejor a los consumidores; cómo puede el mercado cultural penetrar en aquellos territorios a los que aún no ha tenido acceso, adaptándose a sus usuarios. Distinguir las vías de la mediación cultural como dos fuerzas encontradas es, por supuesto, un modo esquemático de conceptualizar un campo complejo, que en la práctica se expresa de un modo intrincado y superpuesto. Resulta claro que tanto las instituciones culturales como las industrias creativas han sido vías relevantes para activar los procesos de democratización cultural, dando acceso a los productos culturales a los sujetos y comunidades. Cabe preguntarse entonces: ¿cuáles son los roles de estas fuerzas en el marco de un proyecto de democracia cultural? ¿De qué modos este paradigma de la política cultural reconfigura las formas en que se autoperceben las instituciones y las formas que cobran las industrias en el campo de las artes y la cultura?

Así, la tercera sección de este libro —“Museo y nuevas ciudadanías”— se detiene en la primera parte de esta pregunta: en los museos en tanto motor neurálgico de las políticas culturales. Abordaremos aquí esta institución desde las particulares coordenadas socioculturales que ofrece la región latinoamericana, desmontando algunos preceptos del museo moderno y occidental para comprender los modos en que los proyectos museales locales redibujan sus contornos. El primer artículo, que ha sido desarrollado de modo más extenso en un libro publicado de 2016 —*Derivas críticas del museo en América Latina*—, retoma dos casos que exploran un desarrollo alternativo a la definición europea del museo; uno en Paraguay y otro en Perú. Sostendremos que estos proveen de un contrapunto crítico a la genealogía metropolitana de los museos, desarrollando funciones inéditas a la luz de los imperativos del contexto local.

El artículo siguiente, en directa continuidad con el anterior, ofrece un acercamiento detenido a una de las dimensiones en las que esta redefinición museal tiene lugar, prestando atención a los modos en que se construye el proyecto arquitectónico a la par del guion curatorial del Centro de Artes Visuales Museo del Barro: se delinea de este modo un museo performativo, cuya vocación abierta va cobrando forma en la medida del paso y adaptándose a lo que su contexto de origen demanda. Finalmente, nuevamente en Santiago de Chile, el último texto de este apartado se enfoca en las estrategias que articuló el Programa Público del Museo de la Solidaridad Salvador Allende para promover un vínculo horizontal con el territorio. Específicamente, en base a la exhibición “Haciendo Barrio” gestada por Soledad García y su equipo, reflexionaremos acerca de la curaduría participativa como herramienta de colaboración que diluye las fronteras de la institución-museo y lo abre a la trama comunitaria. En diversos sentidos y niveles, estas exploraciones ilustran un modo abierto de conceptualizar la institución museal, desafiando la lógica ocluida con la modernidad llevó a cabo el proyecto de democratización de la cultura. Vemos en estas iniciativas, por el contrario, un volcamiento a lo experimental, lo flexible y lo emergente que podría ser pensado en clave de democracia cultural: una institución que asume su rol performativo en el campo cultural, e invita a sus públicos a repensar sus muros simbólicos a modo de laboratorios de ciudadanía.

Ello nos lleva a una última parte del libro, dedicada a los procesos de recepción cultural. En la antropología, mi disciplina de proveniencia, el concepto de “consumo cultural” genera diversas clases de resistencia, ya que pareciera asumir una dimensión excesivamente pasiva y ciertamente individual en la recepción de los productos artísticos. En este sentido, hay quienes identifican un vínculo estrecho entre dicho concepto y cierta disposición neoliberal que establece una relación posesiva, acumulativa, superficial y/o desechable con los productos culturales contemporáneos. Aunque no tiene sentido desconocer la fuerza transformadora de las industrias culturales de nuestros tiempos, pienso más bien que este conflicto se encontraba latente mucho antes de la globalidad

neoliberal que nos alarma hoy. La “tragedia de la cultura”, de la que nos alertaba George Simmel en los albores del siglo XX, bien puede ser entendida como una formulación primigenia de lo mismo: la cultura, ese trabajo humano capaz de construir puentes entre el sujeto y la sociedad, entra en crisis debido a la radical diferenciación y autonomización de las formas de la modernidad. Así, ya en 1911 aparecen la banalización del espectáculo, la técnica vacía, y las necesidades artificiales de las mercancías como amenazas al verdadero sentido de la cultura; ese “camino por el cual el alma llega a sí misma” (Simmel, 2008). Esta atávica tensión en torno al sentido de los productos culturales parece constitutiva de los mismos, aun cuando las prácticas de “consumo” que promueven las industrias actuales puedan activarlas de un modo más evidente. Aunque optemos por hablar de “recepciones” en desmedro de los “consumos” culturales, la potencia de estas disquisiciones está lejos de resolverse con una simple nomenclatura.

En el espíritu de deconstrucción de estos supuestos acerca de las recepciones culturales, el primer texto compilado —coescrito con Pedro Güell— ofrece algunas indagaciones de orden teórico a partir de la revisión de las principales corrientes que han experimentado los estudios de público, especialmente los museos de arte. Hemos revisado allí un conjunto de supuestos que se arrastran en los conceptos y metodologías con los que se han abordado los públicos, y que resultan problemáticos para desplegar todo el potencial que tiene la experiencia de recepción cultural. Abogamos, entonces, por un enfoque procesual, capaz de captar los modos complejos y diversos en que los sujetos y comunidades interactúan con los productos culturales. El segundo artículo de esta sección retoma los festivales culturales como objeto de indagación, esta vez desde la perspectiva de sus públicos: desde una etnografía multisituada en Santiago, Valparaíso y Concepción, buscamos aquí comprender cómo estas modalidades festivas del consumo cultural habilitan usos alternativos del espacio urbano que no se encuentran disponibles en el tiempo ordinario, problematizando la definición de lo público en el marco de la ciudad y reconfigurando las fronteras identitarias del nosotros. Finalmente, pondremos atención a una

práctica de recepción cultural que ha sido convencionalmente imaginada desde la soledad y la introspección: nos introduciremos en el mundo de los lectores. A partir de un estudio cualitativo realizado en la Ciudad de México, este texto se propone explorar los modos en que las innovaciones comunicacionales impactan en un tipo específico de lector, cuyo rasgo distintivo es tener una relación intensa y/o gozosa con la lectura: los creadores culturales. Observando sus prácticas, aseveraremos que, lejos de promover lectores aislados, las tecnologías emergentes desarrollan de otras maneras las potencialidades de sociabilidad de la lectura, estimulando la activación de redes de trabajo y proyectos colaborativos.

Las investigaciones que recoge esta sección poseen la clara impronta de una genealogía de teóricos de la cultura que, como Michel De Certeau, han subrayado la agencia de los sujetos en los procesos de recepción cultural, incluso cuando las condiciones son adversas o de franca dominación. Tras la muerte del autor que proclamara Roland Barthes, los usuarios, espectadores y lectores de las prácticas culturales comenzaron a ser concebidos como ese lugar de convergencias múltiples en las que emerge el sentido, y donde terminan de completarse las obras. Hoy, con las transformaciones societales y tecnológicas aceleradas que venimos experimentando, asistimos a nuevas refiguraciones de ese público-agente, que difumina las fronteras de la producción y el consumo —los llamados prosumidores o produsuarios— y desafía las lecturas individualistas y pasivas de las prácticas de recepción cultural. Los textos que aquí incluimos ponen el foco en las personas y no en los objetos culturales, intentando franquear los sesgos de las encuestas que privilegian los intereses de las disqueras o las editoriales, y las inercias de las métricas que priorizan los conteos de la taquilla antes que las experiencias culturales. Nuestros hallazgos enfatizan, a través de diversos casos situados en lugares diferentes de América Latina, que el vínculo entre consumo cultural y sociabilidad es estrecho y productivo: buena parte del sentido de las prácticas artísticas y culturales se despliega en su dimensión “conversacional”; en aquello que se activa en el intercambio con otros. Es por eso que la relación entre cultura y presencia es significativa, y que

su puesta en crisis —como hemos constatado internacionalmente durante la pandemia de 2020— amenaza la salud y la diversidad de las escenas artísticas y culturales. La dimensión de la recepción cultural entraña los más complejos desafíos para el quehacer público contemporáneo, en su deseado tránsito hacia una democracia cultural que no restrinja la política cultural a los dilemas del acceso: ¿cómo transitar del consumo a la participación cultural? ¿Qué desafíos metodológicos —cómo medirla— y de contenido —qué promover— emergen con este giro? ¿Cómo hacer que este desplazamiento sea algo más que buenas intenciones?

A lo largo de estas cuatro secciones, analizaremos el *locus* de las prácticas culturales, sus condiciones de producción, algunas de las encrucijadas que enfrentan en sus procesos de mediación, y los dilemas que depara su recepción en ciertas escenas culturales contemporáneas de Chile y América Latina. Si bien el marco de lectura es amplio y ambicioso, las contribuciones de este libro no aspiran a la exhaustividad ni niegan los diversos sesgos que portan. La selección de casos, estudios y ciudades aquí abordadas responde en parte a los avatares de mi propia trayectoria investigativa, y mis años de residencia en Santiago de Chile explican en buena medida la centralidad de esta ciudad en los análisis que recoge el libro. No obstante ello, los viajes ocasionales y el diálogo con queridos colegas de toda la región tienden a confirmar que estos procesos trascienden largamente las fronteras de mi ciudad y mi país, y que incluso en su singularidad pueden iluminar las experiencias vecinas y proporcionar lecturas útiles para aproximarse a la complejidad de las transformaciones culturales. Si bien se trata de artículos que han circulado en revistas especializadas a lo largo de esta última década, creo que su disposición conjunta y en español ofrece nuevas posibilidades para pensar las políticas culturales contemporáneas, tanto en Chile como en América Latina.

La democracia cultural sigue siendo un horizonte esquivo, que a ratos se distingue mejor en los ojos de los investigadores que en las prácticas efectivas que recogemos en el campo. Es necesario, en este sentido, hacernos algunas preguntas difíciles: ¿es la democracia cultural un exceso de entusiasmo; una entelequia ilusoria; un

buenismo académico? ¿Qué tan sólidos son sus cimientos en una región donde hoy parece avanzar el fascismo y la intolerancia, y donde esos descentramientos del poder se encuentran amenazados? Y en el caso de Chile, ¿qué perspectivas tiene una democracia cultural tras el embate que sufrió la política de las identidades en el reciente proceso constituyente?

Si el paradigma de la democracia cultural ha encontrado sustento en los procesos que aquí quise delinear, posiblemente su futuro también depende de su suerte. Cabría entonces, tal vez, defender esas conquistas. Defender la polisemia de la cultura, contestando sus definiciones autoritarias y provincializando el canon artístico hegemónico que todavía hoy se nos presenta como neutro, como inherentemente superior. Defender una cultura descentrada, donde las voces de la diferencia puedan disputar los lugares de la enunciación, de la visibilidad, y en definitiva, del poder. Estos textos buscan proporcionar formas de aprehender, de merodear, de convocar estos descentramientos, con la esperanza de que sus lecturas refloten viejas discusiones y hagan emerger nuevas preguntas, que nos lleven a imaginar juntos los futuros de la política cultural latinoamericana.