

LA CULTURA DESCENTRADA

Estudios sobre democracia cultural
en Chile y América Latina

CARLA PINOCHET COBOS

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

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.

Índice

Introducción. Hacia una democracia cultural9

PRIMERA PARTE
CULTURA Y CIUDAD

Capítulo I
Festivales culturales en el espacio público urbano.
Proyectos de ciudad en pugna en la zona central de Chile31

Capítulo II
Formas provisionarias de conjurar el pasado.
Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis
de las Condes57

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 en determinado registro que atienda y resuelva 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”.