



UNIVERSIDAD DE CHILE  
ESCUELA DE POSTGRADO  
FACULTAD DE ARTES

## HACIA UNA NUEVA MATRIZ DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES  
MENCIÓN ARTES VISUALES

AUTOR:  
Alejandro Aldea

PROFESOR GUÍA:  
Pablo Ferrer

Santiago de Chile  
2015

## ÍNDICE.

RESUMEN	3
PRÓDROMO	5
INTRODUCCIÓN	9
PARTE PRIMERA	13
PARTE SEGUNDA	74
PARTE TERCERA	101
CONSIDERACIONES	112

## RESUMEN.

En el presente texto se desarrollan planteamientos en los que se pone en cuestión el modo de funcionamiento del arte actual y sus efectos concretos en el campo económico, laboral y filosófico. Se plantea a través de la revisión de éstos la pregunta sobre cómo generar una vía alternativa al mismo sistema artístico dependiente del sistema económico imperante: el capitalismo.

Posteriormente se efectúa una crítica a diversas estrategias del arte político-social para cambiar la realidad del mundo por medio de su propia actividad, intentando enfatizar los problemas que encierran dichas estrategias y su ineficacia –basada en la evidencia empírica– como poder transformador del mundo.

Finalmente se plantea una salida posible a través del ejercicio de relaciones de producción diferentes, mediante una unidad económica distinta a la que se despliegan productivamente hoy. Se presenta la acción llevada a cabo para fundar dicha matriz productiva y a su vez un movimiento hacia la necesidad de producir estas ideas en el plano académico.



## PRÓDROMO.

Desde el autor de una idea hasta quien limpia su escritorio, desde el director de un proyecto hasta el encargado de traer el café, todos, sin duda alguna, son parte de un conjunto. Cada espacio es indisoluble en la configuración de una maquinaria productora.

Mis respetos para aquellos que ni se ven recompensados y valorados por hacerse parte de ese empujeado y muchas veces invisible rol.

Explicación de este escrito: un afán por cambiarlo todo. Cambiarlo todo en tanto uno se haga partícipe de ese cambio, mientras seamos capaces de imponernos relaciones humanas que reemplacen aquellas que no nos satisfacen. Es la propia condición del hombre y su capacidad y poder de transformación material lo que hace esto posible.

Este interés se anida en mi insatisfacción del estado de cosas del mundo en el presente que vivimos día a día, hoy. Como artista me es connatural abordarlo desde esta disciplina, ver qué cambio es posible en y para el arte, y desde ahí, en y para el mundo. No es para imponer un modo a nadie, ni establecer una descripción nueva que reemplace aquella que extiende el término 'arte' hoy en día, no.

El modelo actual tiene en su derecho reproducirse. Quienes adhieran a éste pueden desplegarlo, desarrollarlo, instruirlo y proyectarlo. También soy parte de ese relato. Uno que nos ha llevado a la producción de obras de arte y modos de expresión artística que nadie discutiría catalogar como contribuciones a la disciplina y a la vida de los seres humanos. Pero así como este modelo existe debemos tomar conciencia de que no por ello es el único que nos pueda permitir hacer arte o valerlos como artistas. No es permisible ni tolerable que hayan artistas sometidos a este sistema, ciegos de que una opción en otro camino es tan sólo cuestión de voluntad.

Si es cuestión de elección que sea con la mayor libertad posible. Que, por tanto, se desplieguen esas opciones matrices a dirimir. Esto es posible mientras nosotros, los artistas, cuestionemos las relaciones de producción que nos imponemos.

Es importante plantear y fallar, ensayo y error, en otra disposición de la productividad, exhibición y distribución del arte. Ideas y reflexiones son las que dan cuerpo a estas páginas intentando no ya resolver y pavimentar una vía alternativa, sino presentar posibilidades de un camino de futuro.

Perdurará la práctica que conlleve cada una de estas ideas. Incluso en su propio fracaso.

Los principios y las convicciones no saben de bochornos sino sólo cuando se abandonan. La ingenuidad puede hacerse material en forma de utopía, pero eso obedecerá a la prácticas elegidas para dicho propósito.

Abandonar un ideal por el fracaso de un determinado camino práctico para conseguir su fin es un error. No es una cuestión causal: habrá que buscar otro... y otro, y otro. La praxis es múltiple y jamás uniforme en sus posibilidades, sin abandonar nunca la idea rectora. Mientras que todo va sumando en el tiempo y va quedando como vestigio.

Otros aprenderán y superarán los retos pasados y los propios. Siempre y cuando haya un caminar decidido, un horizonte claro y delimitadas líneas rojas para no cruzar jamás.

Desde estas líneas intentaré plantear una serie de cuestiones que podrían iniciar un andar de este tipo. Especialmente desde el contexto en el que me sitúo desarrollando este documento y cómo traspasar las ideas a hechos concretos.

Sabrán a manifiesto el conjunto de este texto. Quizás lo es de cierta manera. En los manifiestos, de todo tipo, siempre vive la ingenuidad y desatada. Pero se mantiene, incluso en los más verdes, una admirable dignidad. Una dignidad que resplandece siempre y sólo si se ha jugado eso ahí escrito al máximo de la expresión humana en el campo de los hechos.



## INTRODUCCIÓN.

### ¿QUÉ HACER CON UNA TESIS DE UN MAGÍSTER EN ARTES VISUALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE?

#### 8. Estructura del Texto de Tesis

- Resumen de proyecto de tesis (1,1½ pág. como máximo).
- Estructurar índice en coherencia con el resumen (2 a 3 capítulos y cada capítulo con 2 o 3 puntos).
- Enfocar el campo de desarrollo del texto en problemas acotados, reales y concretos (singularizar), y evitar los grandes temas.
- Reunir un cuerpo de citas.
- Establecer bibliografía.
- Situar el texto (obra) en el contexto histórico y en el ámbito de intereses (tipo de imaginario, procedencia y género).
- Constituir banco de imágenes con obras propias y referentes.
- Estructurar créditos de las imágenes.

Fig 1: Pablo Rivera “Taller de Tesis, Magíster en Artes, Mención en Artes Visuales: Protocolo”. Fotografía digital de pantalla de documento word, 26,2 cm X 12,1 cm, 2014. Santiago, Chile.

Reproduzco la pregunta que titula esta introducción: ¿qué hacer con una tesis de un magíster en artes visuales de la Universidad de Chile? ¿Qué puede un artista hacer en la obligación de elaborar un texto escrito para optar al grado que ha accedido mediante, primero, una evaluación de su cuerpo de obra durante un proceso de postulación y, segundo, la aprobación de los cursos del programa del postgrado en cuestión?

La dificultad que presenta para un artista el concebir y producir en los términos científicos y formales de una tesis es evidente. En la práctica esto podría explicarse por el hecho de que los integrantes de este programa de postgrado son artistas visuales que poco tienen que ver con lo que implica la redacción de un texto de estas características, y menos con desarrollar un planteamiento bajo una aproximación científica de su propio trabajo o de un



tema en específico. Podría exponerse que los artistas no están para este tipo de producción de ideas, sino que todo lo contrario; por ello son artistas plásticos y su producción de ideas se desarrolla a través de la producción artística, materialmente. Sin embargo, un grado de magíster requiere la capacidad de elaborar un texto como éste para su consumación. Entonces, una vez más: ¿qué hacer con una tesis de un magíster de artes visuales de la Universidad de Chile?

La pregunta podría agotarse tras la palabra “visuales” con un signo de interrogación de cierre. Pero vayamos más allá, e incluyamos la procedencia, el lugar desde donde debe producirse: la Universidad de Chile. Diferenciamos así ésta del resto de las universidades o centros de educación superior que presentan postgrados de este tipo. Hacemos esto porque es fundamental asumir el rol que esta universidad tiene –o debiese tener– en el desarrollo de la comunidad y, también, del país.

Por tanto, cómo respondemos esa pregunta. Una posibilidad –y es la que veremos reproducirse en las diversas tesis de esta generación, como seguro ha sido también en anteriores– es la de escribir un texto en el cual se presenta una investigación crítica sobre la obra personal, posicionándola en un determinado contexto histórico, temático o teórico. Esta primera posibilidad es la que la estructura académica invita a reproducir y en donde hay una pretensión evidente de producir saberes. Así pasa el artista visual a vestirse con las ropas del teórico y presentando su producción artística relaciona ésta con ideas ajenas y propias que puede encontrar fuera de su producción. Esto permite usar la teoría para densificar la práctica del artista, mediante la formación de un discurso que se desarrolla a partir de un campo exhibitivo de relación de ideas. Se concibe como un ladrillo más en el muro del saber artístico, sumándose así al cuerpo de conocimiento del área. Sin embargo, lo que no produce es incidencia. En términos concretos: nula. No lo es, por un lado, en tanto texto, ya que la misma institución académica no fomenta su publicación o su servicio como base para la creación de un curso dentro de sus programas. Y tampoco, por otro lado, como efecto directo en la realidad. Esto último no tiene por qué

ser necesariamente buscado o querido en sí mismo en tanto tesis. Pero de desear algo de este último tipo, el marco de la tesis –y quizás de toda articulación teórica dentro del plano de la academia– se presenta a primeras, yermo.

Podemos, por tanto, preguntarnos qué hacer con esto luego de su producción como texto. Su carácter de trámite para otorgar el grado en cuestión ha hecho de éste, en muchos casos, una formalidad burocrática más del estamento formal. A eso es lo que las convenciones académicas han empujado a convertirlo y es lo que ha resultado en la gran mayoría de los casos.

La respuesta aquí a la pregunta que titula esta introducción es: hacer algo productivo. Ya no en el término productivo en tanto algo se produce, ya que podría ser así el desarrollo de una investigación teórica, o un texto satélite y complementario a una obra artística creada, sino en algo productivo y dinámico en el orden de cosas del mismo quehacer artístico. Así, la respuesta está conectada a utilizar esta arena, este emplazamiento académico y formal, para lanzar algo que germine en práctica en cuanto tal y ya no mera obra de arte o estudio teórico. Usar desde aquí, desde el espacio de una tesis de esta universidad, el terreno fecundo para plantear e instalar una reflexión del arte que devenga en praxis de relaciones productivas que incidan factualmente.

Por esto en estas páginas se desarrollará la propuesta de una vía distinta a la cual el arte transcurre en la actualidad. No sólo como una mera reflexión y exhibición de ideas, sino como inicio –una vez planteadas las posiciones al respecto– de un quehacer práctico, real, productivo, bajo otras reglas productivas en el campo de la creación artística. Pasaremos así del papel a la acción, de las ideas a la formalización legal y concreta, de una tesis a un proceso de producción empírico.

Esto sí es posible de hacer desde aquí, entre estos confines a primera vista yermos. ¿Qué hacer con una tesis de un magíster de artes visuales?, pues bien, todo lo antes dicho y más. Se puede aprovechar la oportunidad para interrumpir una reproducción de textos factualmente inocuos y dinamitar dicho proceso con algo que opere de manera diferente. El intento –que como todo

intento contiene tanto el fracaso como el éxito de la línea– vale más que cumplir somnoliento ante la formalidad exigida. Somos artistas visuales y también puede ser nuestro el campo de la acción si así lo queremos. Y siendo ésta la Universidad de Chile, quizás tenemos el deber de devolverle una dinámica crítica y productiva, y no preservar el estancamiento burócrata a la que cualquier institución –ya por su meras relaciones formales como institución misma– tiende a predisponer.

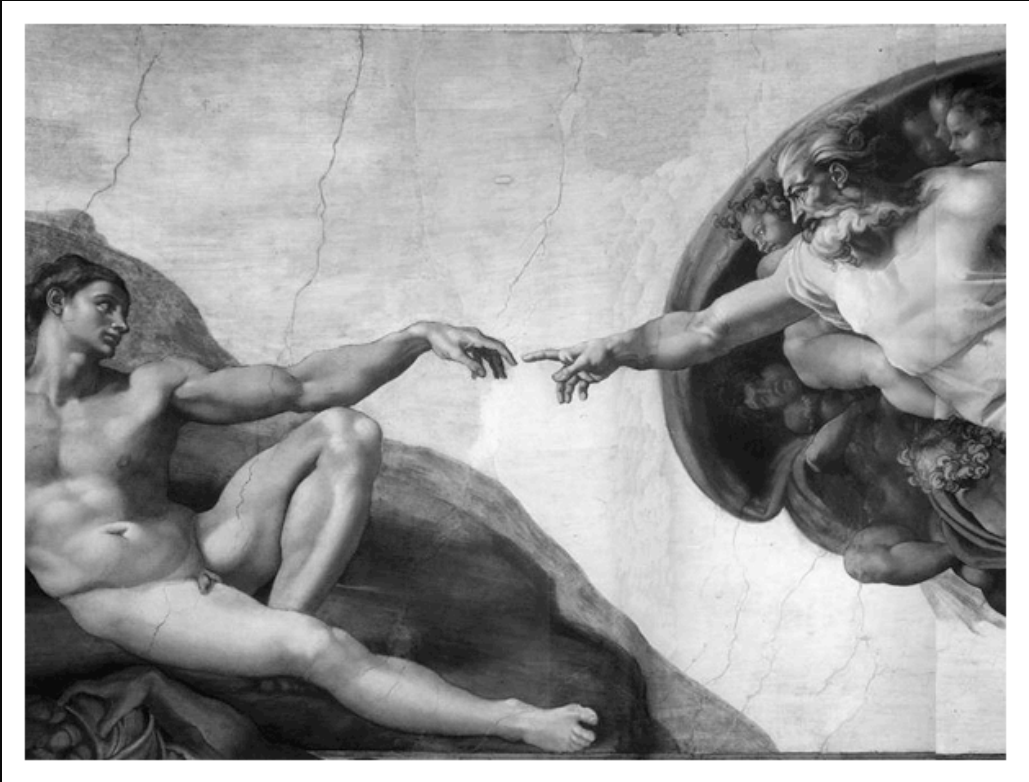


PARTE PRIMERA

PANÓPTICO DE LA SITUACIÓN

*La práctica del arte debe comenzar a ser algo más que los productos,  
que los objetos, y tiene que ser más la función organizadora;  
el producto de una práctica en realidad es no tanto el objeto  
sino la función de invención de modos de organización,  
de modos de organizar la producción.*

WALTER BENJAMIN



## **Un nuevo sistema de producción**

Si todo tiene un comienzo, todo proceso, toda creación, toda minúscula acción deviene siempre desde un lugar de origen. Muchas veces es nuestro aquel rol de apuntar y delinear ese punto de partida, afincándonos al pasado para explicar nuestro presente y para proyectar nuestro futuro. Podría decirse que tal acto es un acto de responsabilidad radical y completa. Poner categorías al servicio de nuestro propio entendimiento de lo que somos parte. Tomar conciencia de nuestro estado presente. Decidir cómo desarrollar un futuro que depende en gran parte de nosotros.

Pero arbitrario es también llevar a cabo esta acción. Fijar un comienzo bajo ciertas creencias, nociones y datos que relacionándolos nos proveen una base para presumir que –dentro de la arbitrariedad que significa marcar sobre piedra un inicio, dentro de un constante flujo de acontecimientos– ese momento puede autoproclamarse y ser proclamado como un comienzo de algo. Afincar así un faro para apuntar hacia el presente y poder apropiarnos del futuro por venir. Un acto de responsabilidad frente al mundo no sería más que esto: revisar la historia, intentar delimitar un cierto relato que nos permita entender en ciertas claves lo que ha sucedido, por qué sucede eso hoy, y desde ahí poder adueñarnos del futuro con todo el vértigo que da la posibilidad de transformarlo bajo este marco construido.

Pretendo en este texto dar cuenta de lo que ha llevado a una de las disciplinas humanas más notorias y de mayor impacto en la historia de la humanidad, el arte, a edificarse a sí mismo como un conjunto de relaciones, reglas y dogmas que nos rigen hoy como artistas y también como simples consumidores, espectadores, seguidores y críticos de esta práctica. Pero la meta no es dar cuenta de un proceso histórico, ni exponer las razones de por qué hemos llegado a este paradero en el que nos encontramos. No. La meta es poder asir el futuro. Poder, a partir del estado actual de cosas, proyectar una manera alternativa, decisivamente distinta para encarar el porvenir de esta práctica



fuera ya de los dogmas que los mismos artistas han desarrollado a través del tiempo. Y también fuera de las reglas impuestas por la institución que se ha erigido bajo el mismo concepto de ‘arte’.

Por qué hacer esto. Por qué presentar otro sistema de producción, otras reglas del juego y otras limitaciones muchas veces basadas en nuevos dogmas – sí, de fe, de principios éticos, de creencias fundamentales tomadas como punto de partida irreversible–, en nuevos modos de producción, distribución y exhibición. Por qué, en definitiva, complotar contra las estructuras que permiten desarrollar la práctica dentro de ciertos parámetros de estabilidad. Por la sencilla razón de que no podemos permitirnos replicar y proliferar un sistema sin habernos hecho la pregunta de por qué lo hacemos y qué significa hacerlo. Cuáles son las implicancias de reproducir como autómatas un modelo determinado, producir dentro de éste y desarrollar y validar al mismo tiempo las reglas y el concepto mismo del sistema arte. Esta es la razón inicial, ya fuera de toda posición ideológica, de toda ética, de toda posición frente a qué es arte para uno o para otro. Simplemente tener conocimiento de lo que implica cada acción y vislumbrar el funcionamiento de la superestructura de la que somos parte como artistas. Lo que no podemos permitir ni permitirnos a nosotros mismos es reproducir sistemas y prácticas sin tener conocimiento de lo que implica hacerlo. Esa es la primera responsabilidad de cualquier individuo: poder decidir, informado y en conocimiento de las implicancias que tiene, el acometer un camino u otro.

Ya posteriormente a ese primer paso la segunda razón, y que aquí la expongo para tomar partido inmediatamente y no presentarme como un agente neutral en esta disputa, es la de un deber ético. Es la responsabilidad política y moral que implica ser parte del sistema que fuese: económico, político, social, artístico. De *éste* sistema. Del sistema actual y qué hemos hecho para desbaratarlo si no compartimos, si no creemos, si no somos partidarios (pero sí partícipes) de éste. Muchas veces el no tener opción nos hace dar la pelea desde *dentro*, rendidos ante la posibilidad de un camino endógeno y esperanzados de

poder detonar algo del gran edificio al mostrar su cara negra y así construir un futuro cambio. Cabe la pena preguntarse de un solo caso –en cualquier ámbito de la práctica humana– que haya cambiado un sistema desde dentro. Con afán de cambio y no mero derrumbe de sus propios vicios. Es esta segunda razón –la ética que debemos tener frente a tal sistema que nos hace parte al producir arte– por la cual no sólo debemos buscar una alternativa *afuera* para producir, sino el porqué tenemos que someter nuestras acciones y nuestras prácticas sin vuelta atrás, construyendo camino distinto. Es una responsabilidad frente al propio devenir del arte como una práctica perteneciente a ningún museo, institución, academia o relato histórico, sino a todo ser humano, todo partícipe de lo vivo. Y por otro lado en tanto artistas, siendo partícipes como trabajadores del arte, comunicadores, estetas, en tanto responsables frente al mundo, a nuestra sociedad y a los demás. Por supuesto que esta razón ya ha definido una postura ideológica. Pero es que es justamente eso lo que justifica y hace más urgente pensar y plantear otro camino: esta postura ideológica siempre ha estado presente, pero siempre desde *dentro* donde algunas veces no se ha convertido más que en una profunda hipocresía o en el mismo alimento que necesita el sistema para exponerse como diversidad y por tanto nutriente de su subsistencia.

Una tercera razón ya vendría a ser de carácter práctico. Cuáles son los alcances para un artista en cuanto a su subsistencia como ser humano requirente de dinero para sobrevivir en el mundo. Los alcances de entrar en esta maquinaria actual, aceptar las reglas del juego, y poder vivir de ello. La relación entre este imperativo de subsistencia y su mismo quehacer; cómo se ve afectada una necesidad e imposición ineludible frente al trabajo mismo, a la orientación misma de ese trabajo. ¿Es realmente el arte libre si está bajo la lógica de ser fuente misma de la existencia del artista?

Debemos plantearnos estas preguntas y retomar todo desde un inicio. Por qué hemos llegado a esto, qué nos ha llevado aquí y por qué debemos aceptar esto como si fuese natural o necesario. Otro camino es posible. ¿Será

posible? Eso es lo que intentaremos plantear: preguntas. Y finalmente sólo dar atisbos, posibilidades, ideas de otra vía diferente donde poder producir, practicar y desarrollar arte fuera de lo que el propio arte y las propias reglas de producción, exhibición y distribución nos han planteado desde un comienzo.

Entonces, ¿cómo y dónde comenzar? Partimos de la base que se ha planteado aquí un afuera y un adentro. Esto habría que detallarlo en tanto ese afuera no corresponde en su significado un afuera del mundo, por así decirlo, sino un afuera de un modelo productivo determinado. Estamos de acuerdo de que “no es posible poner en cuestión, interrumpir, modificar, volver visible (desfetichizar) un modo de producción sin estar a la altura de ese modo de producción, es decir, sin poder utilizar sus propios dispositivos, recursos, prácticas, etc”<sup>1</sup>, ya que un afuera en el sentido más prístino del término sería uno difícil de imaginar como realizable. “Un afuera total, limpio, puro del modo de producción me parece insostenible... tendría que suponerse fuera de todo modo de producción. Creo que ese *afuera* o que la interrupción del modo de producción –de su producción fetichizante– puede sin duda ser efecto de un trabajo que se realiza a partir de un modo de producción *con* ese modo y al mismo tiempo contra él<sup>2</sup>”. Podemos extrapolar este planteamiento a la matriz económica mundial, llamada sistema económico capitalista: no existe un afuera del sistema, es imposible. No existe tal lugar desde donde operar en contra de este, sino que, de hacerlo, habrá que operar desde su interior produciendo un contrario que pueda reproducirse. Por tanto ya demarcado el territorio en donde todo se pone en juego, habrá que ver cómo imponer reglas que terminen por ampliar y subsumir sus estructuras a un orden distinto. Frecuentemente usaré la analogía del tumor cancerígeno para graficar esta posición: crear un tumor que pueda reproducirse por sí solo y que vaya tomándose el cuerpo de manera decidida y en un ritmo constante. Así sí es posible pensar desde un afuera de alguna manera: un *afuera* de las relaciones internas. Crear por tanto relaciones

---

<sup>1</sup> Elizabeth Collingwood-Selby, *e-mail*, fechado el lunes 3 de noviembre, año 2014

<sup>2</sup> *Ibíd*em

que escapen de aquellas propias que configuran ese *adentro*. Relaciones que se forman en la misma manera de producir, es decir, desde la matriz base de toda la cinética de la vida humana: la económica.

El salto que hay que dar es un salto hacia adentro, ya no para salir de algo de lo cual no concibe lugar fuera de sí, sino para densificar un imperativo de autonomía y de liberación. Imponer nuestras propias reglas de producción y poder desarrollarlas y reproducirlas. Un nuevo sistema productivo sería el fin de este movimiento hacia adentro; un movimiento que bien podría entenderse bajo el concepto de alienación. Con este concepto queremos ilustrar que es posible, estando dentro, poder alejarse del entorno y las reglas que rigen a éste, para al mismo tiempo, en un movimiento de densificación, poder estar afuera y dentro a la vez.

El procedimiento es cinético, un movimiento. La pregunta es, ahora, plantearla desde dónde. Hay dos posibilidades: desde la individualidad, o su contraparte, la colectividad. Esta alienación bien puede llevarse por el primer camino, hacerlo como un acto individual. Sin pretender decir que esta vía no es posible, sí va contraria a lo que en rigor pretende dar inicio a un intento de sistema productivo distinto. Porque si queremos hacer un cambio del cuerpo orgánico productivo que es el sistema imperante, no resulta eficiente anidar tumores que dependan, en tanto su existencia, de un quien productor. Una vez desaparecido el productor, la producción desaparece. Y cuando todo depende de un solo individuo, no podemos hablar de reproducción por sí misma de la producción, ya que lo imprescindible se anida en el sujeto y no ya en las relaciones mismas de la producción. Por tanto, habrá que alejarse del sujeto y transferir el poder de la dinámica no a un origen sino a relaciones que se den por sí solas, en donde los sujetos particulares involucrados no sean más que una parte de una estructura que no depende de uno u otro en tanto individuo específico, sino que comprenda el factor humano como uno general. Por otro lado, su ineficiencia también se entiende desde el punto de amplitud del fenómeno. Si el cuerpo actual está en pleno vigor y queremos anidar un foco

celular que pueda reproducirse y tomarse la organicidad de éste, es inútil pensar en muchos focos completamente autárquicos unos de otros. Si cada tumor no puede crecer en proporción, no estaríamos hablando prácticamente de ningún movimiento de apropiación del cuerpo. El cuerpo así puede perfectamente mantener su salud, lidiando con múltiples focos autónomos unos de otros sin capacidad de expandirse.

La capacidad por tanto de incidir y tomarse esa organicidad recae en la posibilidad de hacer autónomo del individuo el proceso mismo. Y su vez dotarlo de facultades para su extensión celular y ya no sólo su reproducción.

Esto requiere, por tanto, organización y colectivización. El proceso si no puede producirse mediante la vía individual, deberá hacerlo por la vía colectiva. Pero una vía colectiva no es en sí mismo requisito suficiente. Esa vía colectiva debe ser una en que la misma colectividad no sea determinada, sino *indeterminada*. Una que no dependa de una composición de factores –sujetos– delimitados, sino que sus factores sean esquemas productivos desubjetivados. Pareciera paradójal la necesidad de autonomía completa del individuo particular y a la vez la urgencia de la colectivización y trabajo aunado de esos mismos individuos. Y es que se necesita al ser humano como motor, pero como condición general de lo humano en tanto humano y ya no su singularidad: *éste* o *ése* humano. La interdependencia de sujetos, ya no de *ése* o *éste* sujeto. Y eso, desde la plaza del arte, colisiona con el modelo que se ha cimentado posteriormente a la Edad Media, desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Así, lo que debemos pensar es una matriz productiva diferente, más allá de las estrategias y principios *postfactum* desde los cuales despleguemos la creación artística. Es, sin embargo, por una finalidad transformadora y fundante que este camino se torna necesario y deseable.

### **El modelo productivo de las artes hoy**

Las artes y la cultura hoy, en su modelo productivo, está asociado indisolublemente al mercado y su régimen de valor. La pregunta es cómo en un

mundo donde el mercado rige sobre la esfera completa de la vida llegó el arte a subsumirse en éste. La cultura y el arte, de origen, son una esfera difícil de examinar en comparación con otras que pudieron ser cooptadas por el sistema capitalista, en tanto su modelo productivo actual se generó de la mano del desarrollo económico. El arte ya funcionaba con ciertos preceptos del capitalismo mucho antes que se sistematizara dicho modelo. En especial aquél que tiene que ver con la división del trabajo y la producción de mercancías mediante la explotación del trabajador de base para agenciar poder económico a los participantes de esa cadena productiva catalogados como capitalistas.

Michelangelo Buonarroti fue el primer artista considerado bajo el calificativo de ‘genio’ por sus pares contemporáneos y también el primero que instauró, mediante ejemplo, un modelo de producción afincado en el artista como individuo y como sujeto de expresión individual. Ese modelo llega hasta el día de hoy en el arte del siglo XXI, ya no siendo en sí necesariamente malo, ni dotándolo de un reproche ético o político de ningún tipo, pero sí arrastrando consigo todo un sistema productivo del cual no puede –si ya no hacerse responsable– no hacerse parte. La idea del genio individual, del creador, del semi-dios, trae consigo necesariamente una especie de traspaso metafísico del autor hacia la obra. Hay algo desde el autor que se transmite necesaria y forzosamente a la obra.

El ‘genio’ del autor en términos actuales se resume en lo que llamamos el *talento*. El talento en su noción original remite siempre a una cuestión meramente técnica: capacidades. Pero en el arte, desde Buonarroti en adelante, apareció otra manera de entender el talento: ya no como un virtud anidada en una capacidad manual sino como una especie de don de representación. Transferir una especie de esencia de las cosas a la obra artística. Una capacidad de captar y representar grandes ideas en el sentido platónico del término. Una estepa invisible ya no afincada en la materialidad misma sino en cierta espiritualidad. Una vez instaurada la noción, el concepto de artista fue lentamente derivando hacia el del genio creativo y alejándose del de trabajador

material. Con ello arrastró consigo la formación de un mercado del arte basado en el autor de la obra más que en la obra misma. El arte comenzó así a ser validado por los grandes autores, por su firma presente en la obra, y sus servicios para los grandes poderes políticos y económicos, siempre requeridos y bien remunerados por estos. No cabe duda de que la división del trabajo, entre el autor y el trabajo del taller –donde en la gran mayoría de los casos había ciertamente un trabajo conjunto con colaboradores– facilitó una segregación de origen de la valoración misma del trabajo. Por supuesto, no podía ser de otra manera: el autor sí tenía ese *quid* que trasuntaba hacia la obra y que ningún otro podía llevar a cabo. Los demás eran mano de obra reemplazable, trabajo técnico. Por tanto escalonamiento y estratificación en el trabajo mismo que compone una obra de arte, dirigiendo éste hacia la creación de una noción: individualismo.

El agenciamiento del poder por tanto se transfería al autor. Directamente proporcional al genio del autor y a la valoración de su producción por parte del poder –y ya no de la sociedad en su conjunto o bajo en régimen de utilidad común y valoración social– la obra de arte comenzó a desprenderse de su camino inicial hasta convertirse en mercancía autoral y construir las bases para estructurar un relato propio como *historia*: la historia del arte.

Pero esto no siempre fue así. En la Edad Media el concepto de artista era decididamente diferente al que germinó en el Renacimiento. Un ejemplo de esto es la organización productiva en la cual se desarrollaba el arte tanto de la escultura, la pintura y la arquitectura como un todo socialmente útil. La construcción de las catedrales medievales y su modo de diseño y construcción respondían a relaciones productivas en las cuales un conjunto de personas, con capacidades y talentos distintos, se hacían parte del proceso de elaboración de la obra desde un inicio. Todos discutían qué cosa y dónde, no habiendo una estructura fija de mando, y a la vez la producción misma de la obra generalmente sobrepasaba la vida productiva de cada participante, por tanto ya no era la obra de unos sujetos determinados en forma de colectivo sino del

sujeto social parte de una comunidad. La posterior independización de la escultura y la pintura permitió el desarrollo de una visión productiva individual que fue alejándose a pasos decididos de esta forma productiva anterior.

No hay aquí un afán de vanagloriar una matriz productiva sobre la otra, ni exclamar que se truncó toda virtud en el proceso individual de creación. Se trata simplemente de poder indicar que otras formas productivas lo antecedieron, fueron sumamente eficientes y tenían otra manera de concebir las relaciones mismas del quehacer artístico. No se trata de condenar y suprimir, sino de exponer con el fin de abrir camino a otra forma de producción; una a la cual se pueda acceder mediante la voluntad, pero sobre todo mediante a una pretensión de transformación.

El arte hoy está completamente asido por la estructura mercantil que lo sostiene y que a su vez lo hace posible dentro de sus propios conceptos autoformados. Hoy es el mercado el que controla la valoración de la obra del arte y no es la valoración de la obra de arte la que se ve traducida en términos de mercado. Pero ¿de qué otro modo puede ser si desde el Renacimiento la relación poder-obra o dinero-obra ha sido una relación estrecha, casi indisoluble, sirviéndose una de otra, succionándose mutuamente sus beneficios? Una transacción donde el autor y el poder ganaban en partes iguales, quedando todo lo demás en un horizonte invisible. Hoy ese horizonte invisible es sintomático de un sistema económico que análogamente se basa en esa estratificación.

El arte ha funcionado bajo un modelo de diferentes estamentos que producen el fomento, la creación, la distribución y la exhibición de la obras de arte. El circuito artístico tiene sus propias reglas y ante ellas el artista debe no sólo regirse sino también hacer su parte para que el conjunto funcione. Es por eso paradójico y a la vez irónico que el mismo artista, siendo la fuente fundamental de aquello que permite la existencia de este modelo, sea a su vez sometido por este mismo. Sin el artista todo mercado y circuito del arte se vendría abajo, no existiría. Pero a la vez, implicado ya el artista, éste es



derivado a cumplir un rol en la superestructura, en la que una ínfima parte del valor creado se le es traspasado. Su libre sometimiento al mercado no tiene ningún sentido por un lado, pero por otro es allí donde su rol como artista individual *'buonarrotino'* es creado, inscrito, divulgado, expuesto. Como artista, en la profundidad del término, no necesita al mercado para reclamar ese título, sino tan sólo su producción. Pero por otro lado para sí reclamar esa etiqueta en el espectro público que controla el mercado, debe asistir a ese salón. Es aquí donde cada estamento juega su rol: la academia, los concursos, el museo, el coleccionista, la bienal, las casas de remate. Y es en la relación y comunicación de estos estamentos, y en la participación del arte en ellos, donde el sistema se hace existente como tal, se vigoriza y crece en complejidad.

Es por esto que el arte social o político falla funestamente, ya siendo individual o colectivo, al participar de cualquiera de estos estamentos. El argumento esgrimido detrás es el de usar estas plazas como amplificación de la crítica al mismo sistema. Pero viendo la experiencia concreta eso no queda más que en un burdo espectáculo: tanto los consumidores estéticos que se hacen presentes en un museo –o la parte de la cadena que articula el circuito artístico– son parte de una elite ya ilustrada y con cierta propiedad de clase, como también lo es la crítica al mismo sistema que permite su exhibición. Esta crítica anidada en la obra de arte –que bien debe pensarse a sí misma como subversiva– no hace más que complejizar, enriquecer y vigorizar el mismo sistema que cree atacar para transformar. El plantear una reflexión o instaurar una crítica ahí donde no la había puede ser bien un motivo del arte. Pero asumiendo el costo de que la ilustración, la formación del criterio, el hacer consciente un estado de cosas al develarlo, no hace cambio material alguno. Dentro del mismo sistema de legitimación del arte –por ejemplo el museo– se da un paso aún peor al prestar las propias armas del quehacer artístico con el fin de que el mismo modelo se enriquezca de esa crítica y esa reflexión.

Hay que entender el capitalismo como un organismo vivo capaz de adaptarse a una velocidad formidable y al peor de los escenarios. Creer que

desde dentro de la institución puede llevarse a cabo el cambio equivale a pensar que en la aislada producción y divulgación de ideas se cambia el mundo. Sin mirar en menos la reflexión, la filosofía, la producción de crítica, ésta no es absolutamente nada si no se da un paso hacia la producción concreta y material, y a relacionarla con otras ideas en el espacio de discusión pública pero en tanto productos materiales. El problema ahora es qué tipo de producción concreta y material, cuando ya hemos visto que también naufragan las voluntades si no se permite que esas unidades de producción sean autónomas y democratizantes. El modelo del arte que tenemos no va a cambiar por medio de la reflexión sino por medio de la acción. Pero pensar que sólo por medio de la acción éste vaya a cambiar es de una ingenuidad pueril, ya que requerimos de un examen profundo, reflexivo, para ver dónde hay que implantar esa pretensión concreta y material de construcción. Es en esta alianza entre el pensamiento derivado en acción y en la acción productora de pensamiento –crítica y autocrítica constante, dinámica– donde toda posibilidad debe erigirse. Pero, asumiendo este *ethos* la pregunta ahora es ¿dónde empezar? Y ya no cómo, sino dónde. En qué parte de la cadena irrumpir para construir. La respuesta sólo puede ser –ya que dentro de las reglas todo es subsumido y nos hacemos siervos de aquello que pretendemos transformar–: en la matriz productiva económica de la sociedad. Sí, desde el arte, tomar la matriz económica productiva, formar células abiertas y democratizantes y llevar desde ahí a cabo la labor del arte, la producción de arte. Y esto, obviamente exige renunciar a los estamentos articuladores del circuito artístico: el museo, el mercado especulativo basado en el genio del autor, la academia como instancia de inscripción. Esas categorías de seguro seguirán instando su dominio y su intervención en todo lo producido, pero es ahí donde hay que imponerse ciertos límites para no difuminarse con las estructuras que pretendemos transformar. No es en el intercambio ni en la permeabilidad donde habrán efectos transformadores, sino en el asalto y la expansión; en modo de ir transando disposiciones con las reglas imperantes la permeabilidad no es sino permeabilidad *desde* el sistema *al* afán transformador,

–y no viceversa– pero, la expansión de un reducto delimitado con reglas productivas y de relaciones independientes –como cual tumor cancerígeno que se expande desde su propio centro hacia sus límites– anidado en el cuerpo del sistema resulta por sí mismo en posibilidad transformadora real.

Y esto no es una utopía como bien podría pensarse a primeras. Lo radicalmente utópico –en el sentido negativo del término, es decir: ingenuo– es creer que el sistema puede reformarse desde dentro o mediante ciertas modificaciones<sup>3</sup>. Además estamos hablando de procesos que devienen en objetos materiales, en producción. Ya no es un aislamiento de reclusión lejana de la matriz productiva y sus sistemas de reproducción, sino una alienación interna, en su propio núcleo, para, mediante otras relaciones de producción, derechamente, producir. Incidir así mediante la producción material el mundo, pero ya por la clase o tipo de producto elaborado sino que por las relaciones que hacen que dicho producto sea materialmente existente, transable, incidente, desplegable. Es importante entender la necesidad de la reflexión y la crítica siempre y en tanto tenga una pretensión de hacerse material: una práctica que desarrolle el pensamiento enarbolado. Y la práctica debe ser a su vez una con raíz crítica en tanto sistema y no en tanto forma/contenido. No pretendemos transformar mediante los objetos que producimos, tal como lo vieron las vanguardias del siglo XX, sino que mediante las relaciones que dan forma a esa forma/contenido de lo producido. El fracaso de las vanguardias fue ese: crear

---

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, en un foro compartido bajo el nombre de «El rol de la izquierda europea» junto al líder de la coalición política griega Syriza, Alexis Tsipras, y efectuado dentro del marco del «Festival subersivo» llevado a cabo en Zagreb, Croacia, estableció que “el verdadero utopismo de hoy son precisamente los modestos intentos socialdemócratas. Por ejemplo, les recomiendo leer el libro ‘El capital en el siglo XXI’, es un libro utópico en estado puro. ¿Por qué? Dando cuenta de su propia modestia, Piketty se da cuenta de esta tendencia inherente del capitalismo hacia la inequidad, etc, etc, entonces cree que el camino hacia la democracia viene desde dentro de las dinámicas del capitalismo. El acepta que el capitalismo, finalmente, es el único juego posible en el pueblo. Todas las alternativas terminaron en un fiasco, entonces, tenemos que quedarnos con él. El modo de producción tiene que permanecer igual, cambiemos tan sólo la distribución a través de radicales altos impuestos. Ahora, aquí es donde los problemas comienzan, aquí es donde la utopía ingresa; no estoy diciendo que no debemos hacer esto, yo sólo estoy diciendo que hacer esto y nada más no es posible. Esta es la utopía: que básicamente podemos tener el capitalismo de hoy, el cual como maquinaria permanece igual, y hacer reformas a este”, año 2013.

que podía cambiarse el mundo desde la cualidad del objeto de arte. Tan sólo lograron cambiar el curso del relato de la propia historia de su disciplina.

Todo esto es posible sólo y sólo si el artista pretende poner su arte, su capacidad y su trabajo al servicio de crear un modelo diferente. Puede bien elegir el modelo actual y usufructuar de éste o naufragar en éste. También puede elegirlo para hacerse parte como disidente y desde dentro entronizarse como un artista contracultural que tan sólo dedica su arte a expandir y vigorizar –y por tanto mantener– el sistema y modelo que tenemos. El camino serio, sistémico, va directamente relacionado con diseminar el poder del artista genio, del autor y traspasar éste al de una unidad productiva abierta, democrática y democratizante, instaurada en el corazón de la matriz productiva de la sociedad: la economía.

## El conflicto Gropius-Itten<sup>4</sup>

“Ya con motivo de la ejecución del primer encargo importante de la Bauhaus, la construcción y decoración de la casa Sommerfeld, habían iniciado Itten y Gropius un enfrentamiento que se prolongaría los años siguientes: «El maestro Itten nos puso ante el dilema de realizar un trabajo individual en contraposición al mundo económico exterior, o buscar el contacto con la industria». Gropius era de opinión contraria: «La Bauhaus en su actual forma permanece o se derrumba con la afirmación o negación de la necesidad de contratos», de otro modo «la Bauhaus se convertirá en una isla de huraños». Los contratos –que, en su mayoría, llegaban a la Bauhaus por vía de la oficina de construcción de Gropius– formaba parte de la idea central de éste ya antes de la fundación de la Bauhaus. En su previsión de costos había declarado que «es imposible pensar que la Escuela consiga beneficios». Gropius había buscado, sin embargo, incesantemente el contacto de posibles clientes, entre los que también contaban las cooperativas de artesanos y los industriales. Cuando Gropius encargó al taller de ebanistería la sillería del teatro nacional de Jena, reformado por él y Adolf Meyer, Itten anunció su dimisión. Paulatinamente se fue distanciando de los talleres y concentrándose en el curso preparatorio.

Al final del semestre, en abril de 1923, abandonó la Bauhaus y se fue a Herrliberg, el centro de la secta Mazdaznan, donde dio clases y dirigió talleres durante años. Itten rechazaba encargos por principio. Para él, el más alto objetivo de la formación en la construcción era despertar y educar la creatividad en las personas para que armonizaran consigo mismas y con el mundo. El ideal de la persona armónica era también un precepto de la secta Mazdaznan, a la que Itten y Muche se adherían. «Meditación y ritos» son para el círculo Itten «más importantes que el trabajo», decía agudamente Schlemmer en 1921. La dimisión de Itten dejaba vía libre para una nueva educación, en cuyo centro no estaba el individuo, sino el logro de nuevos productos industriales. Al mismo

---

<sup>4</sup> Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*. Colonia: Taschen, 1988, pg. 46

tiempo perdieron relevancia el trabajo manual y la artesanía que, según Itten, estaban al servicio de la formación humana.

Los sucesores de Itten, Josef Albers y László Moholy-Nagy, debían ajustarse al concepto de Itten en sus cursos preparatorios, pero se alejaron de los elementos relacionados con la formación individual de la personalidad”.

El anterior pasaje, citado completo y titulado de origen como “El conflicto Gropius-Itten” –título el cual hemos replicado– pone en discusión, quizás, las dos formas ideológicas de encarar el potencial de transformación que tiene el arte. En el seno mismo de la Bauhaus se escinden estas dos maneras de producir y proyectar la transformación: por un lado, tenemos la idea de que la transformación debe dirigirse hacia el interior del sujeto, transformarlo espiritualmente en el plano de su conciencia mediante la instrucción manual del arte; por otro lado, la idea de que la transformación debe ser la producción material e, de alguna manera, incidencia directa en el plano del mundo. Itten representa la primera, que vendría siendo una cinética con fin endógeno, transformar la conciencia –también podría usarse el término de ‘espíritu’– para así transformar el mundo. Gropius, en cambio, representa la segunda: un movimiento hacia fuera de decidida afectación material sobre los objetos que el mundo despliega. Un movimiento mucho menos consciente –en el sentido de conciencia que Itten entiende–, menos espiritual, pero radicalmente material. Es en esta divergencia, entre la producción espiritual y la producción material, donde se disputan dos ideologías completamente diferentes de cómo hacer posible una transformación mediante el arte.

En la postura de Itten vemos lo que referimos aquí con un posicionamiento de aislamiento del mundo. Es el artista que en su perentoria disposición a cambiar las cosas, ve en el rechazo del orden actual el camino a seguir. Pero este rechazo concibe como una necesidad el abandonar toda posibilidad de hacer uso del mundo para su propio cambio. Usar sus armas, sus propios preceptos para producir ese cambio. Bajo la idea de cierto

indeterminismo, de que el sujeto puede ser transformado en su propia producción espiritual, en y a sí mismo, y ya no que el mundo determina a los sujetos –cierta manera de ver, de pensar, de relacionarse– y que indefectiblemente no dejará de ser así a lo menos que en ese campo se despliegan las fuerzas de cambio. Fuera del sujeto, en el mundo, en las categorías sociales, es donde existe la posibilidad real de transformar. Ya no directamente al sujeto, sino de una manera indirecta: cambiar el trazado del campo para que el sujeto adopte otra manera de subjetivarse.

Hoy en el arte existe esta inclinación a la aislación, y a una senda de corte espiritual como la que expone la filosofía de Itten. No es que no logre ningún tipo de transformación. Hay una producción empírica: un sujeto se ve transformado en su propio camino individual, y mediante un ejercicio pedagógico, dispone el mismo camino a otros. Todo depende del grado de voluntad y de disponer la propia conciencia espiritual a dicho cambio. El problema es que esto no afecta mayormente el desarrollo de las reglas imperantes. Es una experiencia personal, siempre. Compartida con quienes adoptan la misma doctrina, pero incapaz de salir a batallar por la otredad, salvo en plan de colonización. Y el mundo así, se mantiene igual.

Volviendo a la idea de la célula cancerígena que por su propia naturaleza se expande y crece: esto no sería más que un aislamiento en unidad. Cada unidad –cada sujeto parte de esta forma de conciencia– puede parecer a la distancia en uno y mismo cuerpo. Pero al acercar la mirada no hay más que un finito grupo de unidades agrupadas entre sí. Y es que esto no logra resolver –ya sea porque cree en un camino en el que su motor es la individualidad, conciencia subjetiva– que somos segmentaridad pura en tanto hombres y mujeres, en tanto seres vivos.

Gropius, sin embargo, ve en la misma producción material el camino a la transformación porque ésta es independiente del sujeto particular, de la conciencia individual. El espíritu en estos términos se ve doblegado por lo concreto, lo material: es en las cosas que producimos y no en la conciencia que

transformamos donde está la posibilidad de cambiar el estado de cosas del mundo. El mismo acto de ponerse al servicio de este tipo de producción transformadora cambia de manera espiritual las categorías del sujeto, es decir, mediante el hacer exterior se modifica la subjetividad. Es por esto que cuando Itten navegaba hacia los lares de la “meditación y el rito”, Gropius iba tras el concepto de trabajo. Y tras este concepto en todo rigor del término. Por eso su interés fundamental en el asunto del “contrato”, como bien expone el texto citado. Sin saberlo estaba apuntando en la dirección correcta: no sólo incidir el mundo mediante la producción material que tomara el espacio de éste y se relacionara con otros producidos mediante las reglas imperantes, sino que había que anidarse en la matriz productiva económica, con sus normas y deberes, y hacer uso de esas armas que configuraban el entramado social y económico.

La pregunta es por qué no ocurrió nada finalmente con este espíritu de la Bauhaus, pese a que Gropius logró primar su ideología sobre la de Itten. ¿Por qué lo que nos queda de la Bauhaus es meramente la carcasa –el diseño– y no lo sustancial? Más allá de ser el vestigio en el que se ha convertido, donde de vez en cuando volvemos a reflexionar y a admirarnos lo que fue, ¿qué ocurrió?

Dar un dictamen científico de qué fue eso que no permitió transformar el mundo por parte de la Bauhaus no es de interés aquí. Está claramente el contexto histórico y político en el que esta fue desmantelada y el constante apremio y persecución al que sus miembros padecieron. Y quizás ése es el principal motivo por el cual no se pudo proyectar la transformación forjada dentro de la escuela. Pero también cabe analizar por qué la Bauhaus era insuficiente estructuralmente para dicho cambio, dando por supuesto que era, efectivamente, insuficiente.

Si algo permitió que la Bauhaus fuera fácil de desplomar fue su característica de institución. Fija, determinada en sus propios límites. Y esto es lo que se puede considerar como su propia insuficiencia. Así como para desarticular al imperio inca los españoles tan sólo debieron concentrar sus esfuerzos en descabezar a Atahualpa para que así todo el imperio se



desvaneciera, la Bauhaus padecía de la misma debilidad. Y no referido en tanto a que tuviese un líder espiritual ni mucho menos, sino a su carácter de institución permanente, la que permitía poder ver claramente sus límites y domicilio. Haya sido ésta una edificación de concreto o un grupo determinado de integrantes que configuraban materialmente su existencia.

Otra deficiencia, de carácter mucho más fundamental, es su aproximación a la producción material. Si bien Gropius entendía correctamente que la lucha se debía llevar a cabo en el campo de la producción, la Bauhaus continuó la senda de todas las vanguardias del siglo XX: fijarse en el qué y no en el cómo. Lo producido era de mayor importancia en el objetivo transformador que el cómo era producido. Existía una pedagogía clara, un sistema de traspaso de saberes y de instrucción fuera de toda cuestión. También existía la definición de cuáles eran los talleres de importancia frente a otros que no lo eran tanto<sup>5</sup>. Las relaciones de producción estaban normadas, por tanto, nuevamente, aparece el mismo síntoma: lo fijo. Lo inmóvil, lo dispuesto y estable, frente a una posibilidad de lo dinámico, lo inasible.

El tema de la pedagogía es también algo importante de revisar. Los alcances del ejercicio pedagógico tanto en Itten como en Gropius tienen un factor común: aceptar una doctrina elaborada por un estamento de instructores, tanto espirituales en uno, como materiales en otro. La doctrina sería la delimitación del espacio, su propia frontera. La instrucción dentro de esta corresponde a la pedagogía impartida en ese territorio delimitado mediante un plan estipulado de manera vertical. La misma idea de la pedagogía responde a estos términos: la verticalidad que cae desde el maestro al aprendiz<sup>6</sup>. De este modo el *cómo* no estaba en cuestión. Con el *cómo* nos referimos a el cómo

---

<sup>5</sup> La Bauhaus tenía una determinada división de los talleres que impartía, según la importancia en la formación de los artistas. Curiosamente las mujeres de la Bauhaus estaban todas asignadas al taller de costura, haciéndolas parte casi en ningún caso a aquellos de instrucción manual de labores más pesadas.

<sup>6</sup> Para ver un tipo de relación posible entre maestro-aprendiz –basada en un sistema de horizontalidad– recomiendo leer el texto de Jacques Rancière «El maestro ignorante: cinco lecciones para la emancipación intelectual».

producir, cómo pensar en el campo de las ideas la estrategia para encarar la producción, más allá del tipo de objetos que tenemos decididos hacer. Y es, quizás, en esa misma claridad de saber qué tipo de arte hacer donde esa inmovilidad muestra su peor cara: la certeza del *tipo* para cambiar el mundo. Ése es, quizás, la última frontera donde se hundan todos los intentos transformadores. Tener claro qué tipo de objetos producir. Sean materiales o inmateriales: qué tipo de arte hacer para incidir en el campo de la historia o del mundo. Cuando lo que es realmente transformador no es el qué, sino el cómo. Pero ya no el cómo en el sentido material de disponer esto en vez de esto otro. Sino el cómo fomentamos relaciones productivas, no quehacer productivo. Cómo damos un paso hacia atrás y nos planteamos en un sistema productivo, que sí, no va a tomar el camino de aislamiento sino de la alienación –no retrotraerse del mundo para cambiar espiritualmente al individuo sino venirse adentro para, quedándose dentro, poner en duda las reglas imperantes, mirarlas con cierta distancia, y producir nuevas reglas– y por medio de ésta expandirse mediante la anidación en la misma matriz productiva del mundo, la económica. Pero ya no la económica afectando la matriz meramente por su incidencia como otro tipo de producción, sino que también debe ampararse en las relaciones en las cuales se plantea dicha producción. Y esas relaciones tienen una sola forma de no caer en el inmovilismo y mantenerse constantemente dinámicas, inasibles, en constante proceso de conformación: mediante la democracia.

## **La cultura (el arte) como bien social o como bien de consumo**

Con respecto a una definición de cultura no hace falta exponer la separación clásica entre baja/alta, entre popular/burguesa o incluso entre cultural/aurática. La cultura si bien puede referir a muchas facetas de la experiencia humana –y así lo ha hecho desde la antropología, la sociología o la lingüística- lo que nos interesa aquí es tomarla como el bien público al cual se hace referencia cada vez que se le invoca para hablar de ese objeto muchas veces inmaterial que desarrolla y enriquece, por ponerlo en términos idealistas, ‘el espíritu’. Es importante ir directamente a examinar el asunto de este objeto de estudio en estos parámetros establecidos: un objeto inmaterial/material, producto del trabajo humano/mente humana, que se considera un bien deseable/beneficioso para la vida en general. Es por esto que la cultura ha sido una de las cuestiones sociales de las cuales los Estados han ejercido injerencia en su promoción y desarrollo, continuando una tradición afincada en los inicios de la especie –su presencia– y clasificada en una de sus dimensiones bajo el rótulo de ‘arte’. La cultura puede verse asociada fácilmente al concepto de arte en áreas que no son las artes propiamente entendidas como prácticas artísticas: la gastronomía, la moda, el folclore, la religión, las tradiciones, el lenguaje, el deporte, la idiosincrasia. Es estéril para esta discusión trazar una línea entre ambos conceptos cuando estamos acostumbrados a un uso análogo en el día a día, ya bien para referirnos a una categoría como ‘el arte de la moda’ o al juicio ‘eso es verdadero arte’. Lo que sí es importante es entender que la cultura va más allá del arte formal, o ya bien lo que consideramos prácticas artísticas. Trasciende a un nicho específico para hacerse universalmente exigible a todo quehacer o producto del trabajo humano. Y de esta manera está arraigada íntimamente con lo territorial, con la localidad y la conjunción de personas compartiendo un mismo tiempo y un mismo espacio en el mundo. La proximidad, de esta forma, resulta clave para el desarrollo de la cultura: prácticas, quehaceres, productos, formas de relaciones, lenguaje, leyes. Es en

esta proximidad, en la organización local entre pares en donde se genera una cultura circunscrita al desarrollo común y compartido entre esos seres humanos. Es en disposición de compartir, en desarrollar lo social, en donde la cultura se genera como de suyo<sup>7</sup>.

Es por esto mismo que el capitalismo se puede contraponer tan fácilmente al concepto de cultura por sí misma. La homogenización, la globalización, la imposición de una uniformidad, de un sistema de producción y de vida unívoco aplasta el concepto mismo de cultura del que tanto parecemos concebir como un bien necesario e indispensable. Es en la diferencia, en la diversidad, donde la cultura realmente existe. Y eso solamente tiene arraigo real en su origen: lo local.

El Estado desde su incorporación como institución clave en el desarrollo, control y organización de la comunidad ha dotado a la cultura espacios de desarrollo y libre y tranquila producción. El Estado ha progresado hasta nuestros días no sólo en proveer el espacio necesario para su despliegue, sino también proveer condiciones para fomentar/proporcionar condiciones para protegerla. Es un mismo y solo movimiento: el Estado asumiendo en la cultura un rol espejo de identidad, de filiación con su propia diferencia –con respeto a otros Estados, en tanto que materialmente son expresiones, si bien reglamentadas y construidas con diferencias en la ley, de una y misma cosa fundante y protectora– se ve impelido a fomentar esa diferencia, es decir, su desarrollo y multiplicación, como a su vez en ese mismo movimiento proteger su deterioro y disolución en la homogeneidad. No son dos momentos, sino uno en un mismo movimiento.

---

<sup>7</sup> Gabriel Salazar, en un foro conmemorativo por Miguel Enríquez, organizado por el «Comité 5 de octubre» y llevado a cabo en Estocolmo, Suecia, estableció “Por eso los cabros guachos se integran a la cultura callejera de los jóvenes. Y son excelentes músicos de rap, de hip-hop y componen música, y pintan y teatro callejero, y malabarismo; ustedes ven todos los semáforos de la capital con cabros que hacen maravillas: malabarismo, bailan, danzan, para conseguir plata por ahí. Y esa cultura callejera es auténtica. Es de ellos. La cultura del aula en cambio, es ciencia occidental. Competitividad tipo Taiwán. No están ni ahí los cabros con eso. Por eso en las notas que sacan en la famosa prueba SIMCE se mantienen. Han invertido cualquier plata en mocasines y la línea sigue exactamente igual. Si evaluaran la educación callejera, boom, estaríamos en una curva espectacular. Pero nadie le da pelota a eso”, año 2012.

El problema es que el Estado en esta necesidad que tiene de fomentar y proteger la cultura que encierra sus propios límites tiene que hacer un acto de definición. Y esto es de alguna forma un acto de autopreservación. Debe definir aquello oficial, aquello que denote los tintes de su propio reflejo. Como cual espejo debe definir lo que quiere ver de sí mismo, cómo quiere presentarse, qué es lo que lo constituye realmente como una identidad. Es un acto de construcción y olvido: de disolver el remanente, la otredad ininteligible, sucia, impura, no deseable, peligrosa, subversiva, extraña, ajena, en miras de conformarse a sí mismo una identidad que le es propia y que quiere/crea ser lo que siempre ha sido, debe ser o merece ser. Por tanto no es más que un operativo de limpieza e higiene subyugado a la necesidad de poner límites y clarificar conceptos: crear un lugar de diferencia entre la diversidad.

Es entonces en este rol del Estado, en el cual se ha visto en la necesidad de llevar a cabo en un movimiento de autopreservación, donde podemos traer por primera vez al ruedo los conceptos a tratar: bien social y bien de consumo. Pero no antes de considerar el marco, enorme y complejo, que perece y nace en nosotros como un estado de pensamiento y acción ineludible: el capitalismo. Si bien de alguna forma se ha querido usar el primer constructo para contraponerlo a la voracidad del segundo –como si fuera posible detenerlo por medio de su salvaguarda–, en un movimiento simplista y utilizándolo de herramienta para dismantelar las prerrogativas que trae consigo el sistema económico, la verdad es que en algunos casos no ha sido más que su valedor, su protector y tutor, su patrocinador en la defensa de modos productivos, como es en el caso del arte.

Y es que es justamente en el arte y en su tratamiento como bien cultural donde podemos ver cómo el Estado pone en funcionamiento esa modalidad de autopreservación que hemos expuesto. Ese movimiento de fomento/protección de la cultura como instancia última de confección de su propia identidad. No es por la necesidad del impulso homogeneizador que trae consigo el capitalismo que el Estado se ve en la necesidad de este movimiento. Es un su propia autopreservación como diferencia en la diversidad de Estados, en su necesidad

de conservación identitaria donde esto se resuelve. El Estado es la homogeneización, movimiento en construcción de un sólo concepto: lo común. Y en esto es contrario a exactamente el germen de la cultura: lo local. Y qué es lo local: lo común en movimiento constante, ya no en reposo y solidificado; lo común ahora y quién sabe si común después. Es la organización del acto de hacer soberanía dinámica sobre bienes, territorio, cultura e identidad.

Por tanto, volviendo al punto de inicio: la cultura como bien social o como bien de consumo. Comencemos desde la posición actual que tenemos en nuestro estado actual de cosas: el Estado como garante de fomentar/proteger la cultura. Asumiendo esto como el deber del Estado –y que de alguna manera así lo ha hecho mediante instrumentos desarrollados para transferir fondos públicos como para definir formas y contenidos– tenemos que entender el concepto de cultura como un bien. Sólo dotando la categoría de ‘bien’ a la cultura podemos entender la forma en que el Estado ha encarado su relación –y así mismo ha desplegado un sistema que se desprende de esta relación– con la cultura. Por lo tanto, asumamos, la prerrogativa del Estado: la cultura es un bien. Un bien material/inmaterial que se puede otorgar u ofrecer. Algo así como un objeto concreto/abstracto. Ya admitida la cultura dentro de estas condiciones, tenemos que pasar a ver qué tipo de bien es, o mejor, qué cualidad querríamos conferirle a este. Bajo esta matriz podemos adjudicarle la posibilidad de ser un bien social o un bien de consumo. El primero sería un bien público, es decir bajo el régimen de lo público, y el segundo sería un bien devenido mercancía transable en el mercado.

El Estado en el que figuramos en Chile no entiende realmente el arte como un bien social bajo el régimen de lo público, sin embargo se presenta con otra descripción del caso para usar los términos sociales y públicos de manera coherente. Da así, por ejemplo, un sentido de ‘social’ a aquello que se le entrega abiertamente a las masas, a la sociedad –ya en sí estratificada y segmentada– o bien a aquello que tenga un contenido/forma determinado. También se le puede atribuir el término a ciertas estrategias a utilizar:

instrumentos, herramientas, conductos discursivos. Por otro lado, el término ‘público’ lo determina como aquello propio de todos, y en esa dispensa lo adhiere rápidamente al acceso: la gratuidad. Si es de todos, cómo puede ser esto no gratuito si eso inmediatamente lo hace de aquellos que quieran consumirlo y no de quienes puedan hacerlo. Es decir, el *problema del acceso*. Sin embargo, también hay otra manera en que es entendido lo público: aquello que proviene desde el Estado. Tan sólo cumpliéndose ese requisito, de que su origen sea la figura del Estado –un ente que reúne e institucionaliza lo común– hace de cualquier bien uno público. Por tanto, la manera en que el Estado desarrolla su planteamiento de concebir el arte como bien social y público se remite a maneras de entender el territorio descriptivo a su favor, afincado en cómo quiere relacionarse con la cultura.

Por otro lado, en cambio, tenemos lo que sería el arte como un bien de consumo. Ante esto, deviene el arte en mercancía transable y por tanto accesible de acuerdo a la capacidad económica de cada cual. Y esto no remite tan sólo a la mercancía ya producida, sino que el concepto es originario de todo un modo de concebir la actividad y su modo de producción. Aceptar la cultura o el arte como un bien de consumo es prescindir de la necesidad que ésta debe tener en el desarrollo de la vida del individuo y/o la comunidad. En rigor, claro está, ya que no desaparece su importancia en el impacto sobre la comunidad o el individuo que libremente decida acceder y tenga los medios para ello. Por tanto, la cultura como bien de consumo sí crea realidad y esculpe al individuo y la comunidad. Podríamos decir que esto es algo propio de la cultura –es de suyo crear ese movimiento, ese capital–, pero aquí bajo el régimen de la opción individual y la posibilidades económicas del segmento social que pueda acudir ante su presencia mediante el acceso que da el dinero. No sólo es una cuestión meramente individual sino también comunitaria: la segmentación de clases sociales, de guetos económicos, deben entenderse como comunidades dispuestas a consumir de manera parecida, operar de maneras parecidas y pensar de maneras parecidas. Por tanto podríamos plantear que tienen vínculos

afectivos y sociales que les proveen ese sentido de pertenencia a un grupo común de individuos. Pero en tanto necesidad, no es tal. En cuanto lo necesario es aquello que debe proveerse de manera irrestricta mediante un acceso libre, abierto y gratuito, sin discriminar ni hacer diferencias entre individuos o comunidades, la necesidad de la cultura es transversal.

Pero esta diferenciación no se presenta tan clara ni tan simple en su operatividad real. Primero porque, ya asumiendo la cultura como un bien, la opinión general se inclina rápidamente a considerarla de importancia vital y por tanto de necesidad para el buen vivir y el progreso espiritual. Por tanto asumirla lisa y llanamente como un bien de consumo no es una opción, ni menos una realidad por donde se busque. No habría posibilidad de que el Estado la presente de esta manera de manera explícita y abierta. Entonces lo que sucede empíricamente es un movimiento a buscar este camino dentro del otro: cómo dando uso a la comprensión de los términos ‘social’ y ‘público’ podemos desarrollar el arte como un bien bajo un régimen, ya no social, sino de consumo mercantil. Ésa es la paradoja y maraña en juego. Cómo el Estado desarrolla instrumentos para fomentar/proteger la cultura pero dentro de una política mercantil asumiendo la cultura como un bien de consumo sin renunciar a cumplir con el reglamento autoimpuesto –ya como limitación de su propio sentido ontológico– de lo social y lo público.

Es así entonces como los instrumentos elaborados por el Estado para fomentar/proteger la cultura se construyen en claves mercantiles usando potestades ‘públicas’ y ‘sociales’. Tenemos, por ejemplo, el instrumento de otorgar mediante presupuesto público fondos para el financiamiento de proyectos culturales. Consiste esto en transferir dinero público recaudado vía impuestos a instituciones del Estado que administran su distribución y evalúan su destino. Aquí se materializa la cosmética del Estado: definiciones de valoración, es decir, elegir uno y no otro, construyendo así la identidad de aquello que quiere para sí como *su* cultura. Pero aquí ni siquiera hemos entrado a ver cómo se escamotea el bien público por el bien de consumo. Eso ocurre en



la subordinación de estos bienes públicos –entendido ahora como aquello producido por el Estado mediante terceros; obras de arte en la amplitud del término– en las reglas del mercado. Dejando de lado ya la cosmética propia del Estado en su movimiento de autopreservación y entrando de lleno en cómo dispone un sistema de producción cultural podemos ver, sin mucha necesidad de escarbar más allá de lo que se nos presenta, que busca tan sólo crear un mercado cultural donde puedan consumirse bienes ‘sociales’. Qué paradoja. Mercado cultural de bienes sociales. Una idea hermana a otras como que ‘lo privado’ puede llevar a cabo ‘finés públicos’. Es así como la descripción de los términos hace perfectamente coherente y consistente cosas que en la raigambre profunda de sus conceptos no da abasto. El sistema de fondos concursables provee financiamiento, primero, para crear un circuito mercantil en donde el individuo pueda acceder libremente entre bienes de origen común –artísticos– pero dispares entre sí. Se preocupa por tanto de financiar la oferta de bienes culturales, su desarrollo y terminación, para poder ser exhibidas en el mercado. Esto contempla completo financiamiento del proceso creativo, investigativo, material, distributivo y exhibitivo. En tanto esto contempla terceros, también incluye una manutención para quienes son el motor de estos procesos. Terceros que se ven favorecidos más o menos o en absoluto en un delta de ganancias que depende del éxito del bien en el mercado cultural. Es decir, lucro. Todo en una lógica perfectamente mercantil. Una lógica que no hace más que traspasar el valor del trabajo al valor de consumo del bien producido. Si el bien cultural es de éxito, dictaminado por el mercado, sus responsables indirectos –asumiendo que su responsable principal es el Estado– se ven beneficiados y enriquecidos, y en tanto no exista este éxito, se ven en donde mismo: en el inicio. Ya consumida la manutención y elaborada la mercancía inmaterial/material que ha sido consumida en su tiempo de vida, que es la exhibición debidamente financiada. El sistema por tanto busca mayor beneficio a menor costo, como todo sistema que confiere a bienes la categoría de uno de consumo. Se eligen así proyectos que no exigen altas manutenciones, sino precisamente que

requieran menor costo, transfiriendo todo beneficio al éxito de la mercancía y no al valor del trabajo. Ya por la necesidad que el mismo sistema exige de ver el bien como una mercancía de valor, es decir bajo el régimen del éxito comercial, y por la dificultad que presenta la elaboración de bienes concretos/abstractos que entran en la lógica de satisfacción de deseos que no son de primera necesidad, es que el menor costo y la mayor beneficio se ven referidos a la remuneración del trabajo, por un lado, y a las ganancias según el dictamen del mercado por otro, respectivamente. Y de esta manera el trabajador del arte, o artista, se ve impelido a desarrollar bienes culturales mirando siempre con un ojo el mayor beneficio posible –ese que reglamenta el mercado– y con el otro el menor costo posible –ese que depende de su trabajo–. El proceso creativo por tanto se ve completamente torcido. Secuestrado de las dinámicas propias del mercado. Pero volviendo al funcionamiento del instrumento desarrollado por el Estado para producir bienes culturales, este busca entregar un bien social y público. Eso es al menos lo que declama ante su propio espejo. Descriptivamente asume por tanto lo público como aquello que proviene del Estado –en tanto no puede ser aquello de libre y gratuito acceso, ya que los bienes culturales como hemos visto se arrojan a las reglas del mercado– y asume, por un lado, lo social como un *veta* del mismo arte bajo la forma/contenido y, por otra, acuñándolo en la distribución y exhibición ya integrada en el sistema de financiamiento mercantil.

Y esto sólo visto desde un punto de partida: asumir la cultura como bien. Plantearemos más adelante qué ocurre cuando dicho bien se entiende realmente como público en el sentido riguroso del término, y que se origina en germinación sustancial de su base verdaderamente primigenia: lo local. Pero por ahora, asumiendo la cultura como un bien social o uno de mercado, vemos claramente cómo el Estado presenta uno con las ropas del otro. Habría que ir hacia su sentido profundo de lo ‘social’ y lo ‘público’ para intentar ver una manera en que el mismo Estado podría fomentar/proteger la cultura: de manera democrática, gratuita, sin desarrollar cúpulas de poder –individuos o colectivos

productores– y haciéndose responsable de su necesidad en quienes asume proteger. El problema es que entrar en esa disquisición nos llevará irremediabilmente a cuestionar el rol del Estado. Y no sólo eso, sino el rol del artista en la sociedad: el rol de la autoría, el rol de la valoración de un producto artístico sobre otro. Cosas que son posibles hoy, pero que por esta vía no parecerán plausibles ni tendrán sentido. Pues entonces, eso es lo que habrá que revisar.

## El rol del Estado

El Estado, en su propia naturaleza como constructo social, tiene límites que bien podrían definirse de dos modos. Por un lado, lo que se encierra tras el concepto de lo ‘nacional’ y por otro, lo que se contiene dentro de ‘lo público’. Lo nacional tendría que ver con aquello que constituye un territorio conceptual común e indivisible y que se manifiesta tanto a través de un relato determinado –la historia– como de un cuerpo geopolítico propio de ese constructo bajo el rótulo de ‘país’. De alguna manera, podríamos decir que lo primero vendría a ser el *alma* de un país y lo segundo su *corporalidad*. Entendiendo un país bajo esta mirada logocéntrica y dualista –separación cuerpo-alma, objeto-sujeto; que si bien no es tal como se expone a primeras, ni eficiente completamente para entender cualquier objeto de estudio<sup>8</sup>– nos sirve para hacer una distinción a grosso modo con el fin de intentar delinear de mejor manera el concepto de lo nacional. Por tanto habría una especie de extensión epidérmica de lo nacional y otra más vaporosa y tonal. En lo nacional podríamos poner por ejemplo la delimitación territorial que estructura a un país, como también la historia común que detenta dicho territorio.

Lo público por otro lado, tiene que ver más con lo que es contrario a lo privado –siendo la otra cara de una misma moneda–, y determina una de las dos características del concepto propiedad<sup>9</sup>. Por tanto este concepto viene a disputar el espacio de un dominio. También podría verse dispuesto en la separación dual de *cuerpo*: siendo lo público, por ejemplo, referido a unos bienes determinados; y de *alma*: siendo una forma de aprehender un cierto espíritu que entiende de ideas y disposiciones sobre las cuales no rige monarca alguno ni reglas preestablecidas –más bien se establece en la apertura y horizontalidad, sin

---

<sup>8</sup> Para leer sobre este tema en detalle, ver el texto de Susan Buck-Morss «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», presente en el libro *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

<sup>9</sup> Podríamos enumerar otras derivaciones del concepto de propiedad, pero todas podrían alinearse tras lo público o lo privado de manera general.

límites claros, siempre produciéndose en la misma actualización de lo público en acción–.

En ambos casos la parte, digamos, espiritual, requiere de constante acción, cinética. Tanto la historia, en el campo de lo nacional, como ese espíritu público, en el campo de lo público, necesitan de estar en constante movimiento para ser productivos y existir en plenitud, sin ser coaccionados y torcidos, digamos de alguna manera, en su ‘forma ideal’<sup>10</sup>. La historia sin un trabajo de divulgación, de replanteamiento, de investigación y reinvestigación, del mismo proceso del relato, no puede constituirse como tal. Lo mismo para el concepto de lo público: sin su ejercicio pleno, no puede desplegarse en su forma de absoluto. Es por esto que una de las contrariedades de la figura del Estado es que su permanente necesidad por fijar una posición oficial, una delimitación del alma tanto de lo nacional como de lo público –así como su contraparte corporal que ya es fija y clara, definida– permite un choque con el espíritu mismo de lo que pretende proteger, fomentar, preservar y representar. Y esto no es más que lo nacional y lo público referido a esa esfera de la dualidad aquí planteada.

La figura del Estado en su intento por delimitar una oficialidad, una cara visible, una identidad determinada y fija, se encuentra en una paradoja al pretender limitar aquello ilimitable, reducir aquello irreductible: el espíritu. El espíritu no es una categoría –de serlo– que pueda tener una descripción específica, sino más bien corresponde a un cierto modo; ya no puede definirse en tanto sería *éste* o *ése* tipo de espíritu, clasificándolo en su definición y delimitando cualquier otredad que venga a impugnar esa misma descripción. Más bien corresponde a una condición que sólo mediante el ejercicio es posible de mirar abiertamente. Por tanto es en ese movimiento del Estado por la definición en donde se encuentra la paradoja de proteger pero sin más destruir el propio espíritu.

---

<sup>10</sup> Con este concepto no queremos referir a la existencia de un estado ideal Platónico de dichos términos; es en el ejercicio y en la plenitud de sus posibilidades que su potencial se ve exhibido plenamente, por tanto así actualizando un estado mismo de gracia.

Ese espíritu de lo nacional y lo público recae soberanamente en los ciudadanos. Es en el ejercicio que estos proveen de ello en donde ésta se produce y por tanto se despliega en tanto existencia misma. Es en el ejercicio y no en la definición en donde tanto la historia como el espíritu de lo público germinan en tanto modos de producción para el presente y futuro. El problema que conlleva esto es que el Estado ya por su propia naturaleza no puede sino delimitar y definir, mientras que lo que entendemos como ‘lo local’, en el seno de la comunidad de ciudadanos, tiene, en la indefinición, su mayor instrumento de autonomía y desarrollo, además del despliegue mismo el espíritu de lo nacional –que contiene la identidad, esa que se ejerce solamente mediante su ejercicio– y lo público –que contiene la soberanía, esa que se ejerce, también, sólo a través del movimiento–.

Así por tanto el Estado se ve incapacitado de ejercer por sí mismo –y velar a su vez– por el espíritu de lo nacional y lo público. Sin embargo, ejerce y vela por el espíritu de lo nacional y lo público acotándolo, demarcándolo, definiéndolo en algo asible, asfixiando su condición en tanto tal. Y es en este campo ya expuesto donde hay que pensar sobre el rol del Estado en el arte y en especial, como mencionamos anteriormente, en su rol de fomentar/proteger la cultura como un bien público.

El Estado se ve incapacitado, consustancialmente, de desplegar por sí mismo el espíritu de lo público. Sólo puede ser desplegado de manera constante en el ejercicio que las personas hagan de éste. Pero el Estado mediante la protección/fomento de la cultura, entendido como un bien y público, puede procesar sólo de una determinada manera: asumir que lo público es lo que sólo éste provee –ya por ser el propietario y protector del espacio público, bienes públicos y políticas públicas– y tratar lo público dentro de una definición. Esta definición, como hemos planteado anteriormente, es hacer funcionar a la cultura –siendo esta asumida como un bien público– bajo reglas de un bien de consumo. Es así que la operatividad de este constructo social se reduce a ampliar y fomentar un mercado de las artes para el consumo de sus ciudadanos.

La política es proveer de recursos para la producción de bienes que se transen de manera justa en el ámbito del mercado, definiendo la acumulación de la riqueza por medio de la resolución autónoma de los consumidores. De esta forma tal o cual producto sí tendrá un impacto en el mercado y sus productores se verán favorecidos por ello, en tanto otros se verán perjudicados por la elección de los consumidores frente a su producto. Lo público, también lo utiliza y entiende el Estado, como la cobertura de cultura tanto de aquellas zonas periféricas del cuerpo nacional como de las clases sociales más explotadas. Así se fomentan bienes culturales elegidos por su “impacto” o su “importancia” dentro del contexto social ya determinado. Es decir el Estado, en uno de sus movimientos, el cual que hemos explicado antes, define su propia identidad y la reproduce de manera oficial por medio de sus instrumentos públicos<sup>11</sup>.

¿Cómo podría entonces producirse un rol estatal que no coarte el mismo espíritu de lo público y que, a su vez, pueda cumplir con su precepto?

Comencemos desde el punto de vista de entender la cultura como un bien. Entendida ésta como un bien devenido mercancía<sup>12</sup>, y otorgada de la cualidad de público y no privado. Si asumimos esto, la cultura como bien público –entendiendo lo público en la expresión completa que hemos expuesto: su modo y su dominio– entonces, en rigor de la misma descripción conceptual, debemos entenderlo como un objeto material/inmaterial sin propiedad particular sino perteneciente al conjunto. Para que este objeto sea precisamente público, debe de ser de acceso universal para el mismo conjunto que le es propio. No sería público de ser soberano un conjunto que a su vez no puede acceder de forma alguna a éste, o a parte de éste. De esta manera si entendemos la cultura como un bien público o bien social y no como un bien de consumo

---

<sup>11</sup> Los fondos concursables son la mejor prueba de ello: en estos el Estado dictamina qué proyectos se adaptan a su propia necesidad y precepto de lo cultural.

<sup>12</sup> “Mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean”. Karl Marx, *El capital*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1999, pg. 3.

tendremos que atendernos a sus propiedades constitutivas como tal. Por tanto cualquier forma de bien que sea pertenencia del conjunto de manera irrestricta y soberana deberá ser de acceso libre y gratuito para quienes detentan su propiedad. De esta forma no puede, por un lado, ser una mercancía transable en el mercado ni, por otro, una de acceso mediante una limitante determinada, como es el caso del dinero –ya que bien se puede sacar al mercado como la arena de disputa entre bienes y verse provista desde el Estado mediante un precio determinado–. Es por esto que no resuelve en absoluto el problema el desplazar las reglas del comercio libre hacia al de un Estado proveedor en tanto se mantenga el acceso diferenciador del dinero. Esta sería una primera condición irrestricta: bien público cultural significa bien de acceso universal y gratuito.

Un bien universal y gratuito puede bien proveerse por medio del Estado, como por medio del mercado. Lo segundo es lo que se conoce como subsidio a la demanda, y que vendría a ser que el Estado suministra el financiamiento y los recursos necesarios, según la demanda, para que el mercado provea los bienes públicos. El problema de este sistema es que la competencia propia del mercado regula los bienes disponibles a los consumidores, estatificándolos según la demanda y no haciendo posible la sustentabilidad de unos y otros sino tan sólo de aquellos favorecidos por la demanda misma. Por ejemplo, en el caso de tener oferta cultural en el campo de las artes escénicas por ejemplo, ésta sería provista de recursos según la demanda de sus bienes culturales, es decir, de lo que ofrecen al público para ser consumidos. Si el público decide el éxito y el fracaso de un tipo de bien cultural por sobre otro mediante su demanda, el mercado lo que ofrecerá para recibir una subvención mayor –y así desarrollar tanto el espacio del particular como proveerse de cierto público cautivo, para dar dos ejemplos concretos– son ciertos tipos de bienes culturales en desmedro de otros. Esto porque los últimos irán desapareciendo por baja demanda. Por tanto caemos en la uniformidad de los bienes públicos y así, dentro de la misma contrariedad que reclamábamos a



la naturaleza del Estado, oficializar un tipo determinado de quehacer artístico o producto de arte. Además de inscribirlo a éste bajo el rótulo de ‘lo bueno’<sup>13</sup>.

Por tanto, para sacar al mercado de la provisión de bienes públicos culturales habría que pensar si es posible que el Estado los provee de manera gratuita y universal. El problema que conlleva la cultura es que, al contrario de otros bienes públicos como la salud, la educación, el transporte y la vivienda<sup>14</sup>, la cultura no es algo que se pueda determinar y oficializar. Hay experiencias históricas que lo han hecho y lo han provisto directamente de esta manera; como la educación, donde el Estado provee cierto tipo de curriculum y herramientas pedagógicas definidas y replicadas de manera masiva; o como la salud, donde el Estado suministra un sólo tipo de enfoque a la medicina. La cultura no puede proveerse de manera definida porque su propia naturaleza es diversa y en constante cinética. A pesar de que siempre vuelven ideas –muchas veces indirectas y veladas detrás de otros exhortos– de que hay un arte mejor o peor, un arte bueno y otro malo, el Estado se ve ante la imposibilidad de proveer la cultura en su diversidad, tanto por su finitud de recursos como por su inclinación natural a la definición.

Por tanto, cómo poder hacerlo. Quizás la manera mas eficiente es volviendo a aquello que es dinámico en sí mismo y que no responde a oficialidad alguna: lo local. Así el Estado se ve sacudido de su propia incapacidad y no cumple más que el rol de traspasar recursos de un lado a otro. Recaudar los recursos nacionales y transferirlos a lo público pero mediante financiamiento basal y directo a lo local: las comunidades, barrios, poblaciones. Pero para que esto pueda funcionar en la práctica requiere una condición necesaria: que lo local se produzca realmente, es decir, que sea en sí mismo

---

<sup>13</sup> Se suscita una divergencia entre dos manera de entender “lo bueno” en el contexto descrito: lo que es considerado así por quienes operan a un nivel sofisticado el lenguaje propio del arte y quienes juzgan sin tener esa herramienta de decodificación. Será meramente un planteamiento político el dirigir una producción hacia una que permita conectar con la masividad, o bien solamente con una elite ilustrada.

<sup>14</sup> Que si bien no son siempre públicos, debiesen ser pilares para un correcto desarrollo humano, según Carlos Pérez Soto; “Marxismo: aquí y ahora”. Santiago: Triángulo, 2014.

organización. Allí donde lo que llamamos ‘lo local’ existe, es allí donde esa organización ya está dada. Es propio de lo local, para constituirse así como lo entendemos, una organización ya dispuesta mediante la activa participación de quienes generan tal instancia. Y esta participación siempre es dinámica y democrática en tanto es soberana; la cooperación misma de la organización que en su mayor parte se produce para resolver problemas sin la injerencia del Estado. Es en ese tipo de cinética donde hay que construir, para que no sólo siga siendo una instancia democrática, sino también democratizante. Es el mismo acto de soberanía cultural y territorial de la localidad lo dinámico de este estamento social. La soberanía no se ejerce firmando un decreto sino en la producción misma de los ciudadanos de ella. Y ésta sólo se mantiene en tanto no se fije ni determine. Por tanto habría que pensar, para lograr que la cultura sea un real bien público, el traspasar el desarrollo y oferta de dichos bienes a la misma localidad. Que ‘lo local’ dirima qué tipos de bienes y cuántos serán producidos en, con y para lo local.

Esta forma de encarar el asunto resuelve aledañosamente asuntos de importancia vital para el artista. Nos referimos a su condición de trabajador, más allá de su posición de autor o su condición ontológica de ‘artista’. La precariedad del artista como trabajador de un sistema de mercado se reduce a que una ínfima parte pueda vivir de su trabajo mientras el resto no pueda desenvolverse económicamente en sus capacidades ni saberes adquiridos. Como trabajador el artista en este modelo tiene acceso directo a un aporte económico para desarrollar su trabajo, sin depender del éxito o el fracaso de éste, además del hecho de que si no es parte de una localidad, se ve empujado por necesidad a la organización de ésta: conectar con la comunidad a su alrededor. Y en cuanto democráticamente esa localidad resuelve qué tipos de bienes y cuántos quieren producir, el artista trabaja con sus capacidades de manera colectiva y ya no por mero proyecto autoral o individual. Al menos no necesariamente.

No es la intención hacer un tratado económico de un modelo diferente del actual, no es el propósito. Escapa a nuestras posibilidades y conocimientos actuales, pero bien vale la pena plantear ideas, incluso si no presentan conclusiones definidas. Habría que preguntarse por el asunto del salario en el artista, por ejemplo, cómo resolver este importante factor en un modelo local de producción artística. Y cómo conciliar el rol del artista en tanto tal en medio de la producción local, en cuanto ésta es soberana de la decisión de los procesos como de los bienes a producir.

Lo que intentamos en este apartado era plantear el rol del Estado y la dificultad que tiene éste para plantear soluciones desde su condición como tal. También exponer el problema de los bienes públicos y cómo, si es que consideramos la cultura como uno de este tipo –entendiendo este concepto en su extensión más profunda–, se entrapa toda posibilidad de encontrar una salida por medio de las relaciones operacionales existentes. Habrá que mirar para buscar respuestas en lo local, preguntarse sobre el rol del artista en la comunidad y su también condición de trabajador. Es en esta condición misma en la que se ven las mayores dificultades de articular como posible la practicidad de asumir la cultura como un bien público en pleno derecho, ya que si queremos entregar estos bienes de manera gratuita y universal sin dejar de considerar el trabajo como principio de todo valor producido, debemos encontrar una manera de que el artista pueda vivir de su trabajo. La figura del salario, quizás es un camino, pero, ¿provisto por quién y cómo? Tomando en consideración que la venta de su trabajo está fuera de cuestión por pretender que esos bienes sean gratuitos y universales, ¿cómo resolver esta paradoja?

Las preguntas quedan planteadas, ya expuestas a las dificultades de la propia tarea.

## Contenido/forma del arte político-social

El Estado en su afán por entregar bienes sociales culturales, en uno de sus movimientos para hacerlo, produce y distribuye cultura que tengan un domicilio en 'lo social' entendido como género o como lenguaje. Esto es, bienes culturales que tengan tanto un contenido social o político y/o una forma que inscriba tal bien dentro de un tipo definido con estas características ya mencionadas.

Un bien cultural de mero contenido social puede ser, por ejemplo, una narrativa determinada que es desplegada a través del lenguaje del arte visual: los detenidos desaparecidos, la explotación obrera, la pobreza, y así otros que tomen temas político-sociales para usar las formas propias del arte. Es así como Courbet cae en esta categoría, a través del uso de la pintura como modo de expresión y desarrollando en esta un contenido social<sup>15</sup> o también en el caso de Gonzalo Díaz a través de la instalación<sup>16</sup>; aquí hay un uso de las herramientas y el lenguaje que provee el arte como tal para tratar temas de índole sociopolítica. Por el lado contrario, meramente usando la forma y ya no el contenido, podríamos referirnos a obras, por ejemplo, como las que desarrolla el Colectivo de Arte MICH, en el que la *disposición* es un contacto con la comunidad: ofrecer y producir a través de la forma artística pero no necesariamente tratando un tema o contenido social<sup>17</sup>.

También existen aquellas expresiones culturales que suman ambos. Como el caso del trabajo de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel llamado 'El Siluetazo'<sup>18</sup> o la intervención llevada a cabo por el núcleo de

---

<sup>15</sup> Ver obra de J.D.G. Courbet, «Los picapedreros»

<sup>16</sup> Ver obra de Gonzalo Díaz, «Lonquén»

<sup>17</sup> Ver obra de Colectivo de Arte MICH, «Viento norte / viento sur»

<sup>18</sup> Museo de arte contemporáneo de Rosario, colección de arte argentino contemporáneo: El siluetazo: "La acción comenzó en la Plaza de Mayo, en la tarde del 21 de septiembre de 1983. Agrupaciones estudiantiles de los centros universitarios (todavía prohibidas) como Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Arquitectura, Filosofía y Letras, Sociología y Farmacia (UBA), los propios manifestantes de una manifestación convocada por las Madres de Plaza de Mayo, y finalmente transeúntes de Buenos Aires, prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada

investigación compuesto por Francisco González Castro, Javiera Manzi y Víctor Díaz Sarret llamada en primera instancia “Salida a placer<sup>19</sup>”, en el cual tanto la forma como el contenido son sociopolíticos: la forma por medio de la socialización del proceso y creación de la obra y el contenido en tanto tratan un tema afincado en lo social.

En todos estos casos los bienes culturales funcionan tanto por uno u otro lado de la moneda, o los dos a la vez, como parte de un mismo género: arte político-social, ya valiéndose del contenido para inscribirlos en este formato, ya valiéndose de la forma, o ambos. El problema, sin embargo, es plantearse ante la pregunta de si hay una pretensión real detrás de cambiar el estado de cosas del mundo, traspasar la frontera entre el arte y la vida, pero no meramente entrando en la vida como un acontecimiento sino afectándola irremediablemente. Por un lado está la manera de concebir esta irrupción a través de lo que se entiende como acontecimiento<sup>20</sup>. Esta manera de introducir el arte en la vida tiene el aspecto, para usar analogías, de un fuego artificial: detona, brilla en la cadencia de la normalidad, se esfuma dejando su rastro de humo. Deja una vivencia, una reflexión, una estética. Sería difícil de encontrar mediante esta forma de ejercer el arte en la vida una posibilidad de transformación en el orden de cosas del mundo. Habría que plantearse nuevamente en el campo de la analogía: pasar de un fuego artificial a desviar la corriente de un río; no buscar un efecto cercano al espectáculo fugaz sino uno que esté más próximo a la construcción que permanece. Ya no pensando que es posible cambiar el río de curso mediante la obra de arte, sino simplemente

---

cuerpo ausente. La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas, realizadas sobre papel ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia”, 2004.

<sup>19</sup> La obra consiste en la intervención urbana una de las calzadas de la plaza ubicada en metro Franklin, cercana a una vidriera que antiguamente operaba en el sector. La particularidad de la vidriera era que fue la primera y única que tuvo un sindicato de niños trabajadores. La acción constaba de la escritura de textos sobre el asfalto con tiza y la posterior cooperación de transeúntes y niños para restituir esta narración volviéndola al espacio que tuvo lugar.

<sup>20</sup> Acontecimiento entendido como un fenómeno finito que tiene en algunas de sus formas el happening, la intervención o la performance.

desviar su afluente. Algo que no se disipa en el aire, sino que permanece afectando el orden de cosas, una *objetualidad*. Un ejemplo de este arte podría ser la aproximación que tienen algunas obras de Gordon Matta-Clark, en el que se afecta materialmente el estado objetual del mundo<sup>21</sup>.

Pero en todas estas variantes de posibilidades de encarar el trabajo artístico político-social hay una carencia de lo fundamental: el cómo producir. Todas estas formas están referidas directamente al qué producir, tanto desde el contenido a la forma de encarar el objeto artístico –mediante la socialización de la creación artística, o el tema a tratar, o usando la delimitación del acontecimiento o la irrupción material del mundo– planteándose desde un inicio en el producto artístico y sus estrategias. El cómo producir tiene la autonomía de estar completamente dissociado de el qué producir. No hay necesidad alguna entre una y otra, no cae bajo una relación de causa-efecto. La matriz productiva del *cómo* solamente norma las relaciones entre los productores sin imponer un tipo determinado o no de género artístico. Ésa es su mayor riqueza para incidir políticamente: su separación de lo que entendemos como demarcación del contenido y la forma sociopolítica del arte. Es así como una matriz productiva que intente cambiar el orden de cosas del mundo –a través de imponer reglas productivas diferentes, con principios contrarios a la actual– puede perfectamente dedicarse a producir bienes culturales inocuos políticamente en tanto género. Para ponerlo de manera tosca: arte decorativo<sup>22</sup>. El género o tipo de producto final tiene plena independencia para desplegarse en su propio lenguaje y definición ontológica, ya que el efecto político se traspasa a la producción en tanto tal y no a lo producido. Pero aquí volvemos a tomar el asunto desde la perspectiva de la unidad de producción y las reglas que se autoimpone para producir.

---

<sup>21</sup> Tanto en su obra de ‘Earth Art’ como en su trabajo artístico-arquitectónico, el artista imponía una impronta interesante sobre afectar estructuras naturales o sociales de manera estructural.

<sup>22</sup> Asumimos esto como un tipo de género de arte del cual se ha creado esta etiqueta con un fin denigrante, para referir aquel que tiene como función operar como componente decorativo de un espacio interior.

Retornando al tema de la cultura como bien social, el Estado ejerce su dominio desplegando el género de arte –político-social– y así suministrándole un alcance social al bien que provee. El concepto ‘social’ adherido al de ‘bien’, para poder así aunar un criterio discernible y validador, se articula desde esta producción de cierto tipos de bienes particulares determinados, que tienen ciertas características propias de su género. Por tanto bien puede decirse sin caer en error conceptual que el Estado sí provee cultura entendida como un bien social y público, asumiendo dichos conceptos desde el ámbito del tipo de bien producido –género: arte político-social– y desde quién lo provee –el Estado, asumiéndose como organismo productor de lo público–.

Como género el arte político-social resulta de tanto interés como cualquier otro en el campo de la disciplina. Dicho interés depende de cada cual y no hay posibilidad de estratificar entre uno mejor que otro. Desde el punto de vista de sus propios preceptos, intenciones y objetivos, el arte político-social debiera entender su incapacidad para cambiar el orden del mundo *sólo* por medio de su discursividad. Aceptar esta realidad no destruye su afán por desplegar su mensaje, su perentoria acción en y hacia el mundo, sino que sirve para clarificar conceptos y asumir el funcionamiento mismo de la realidad. Y en esto, en esa pública admisión, podemos dar un paso hacia la pregunta: ¿entonces qué hacemos para cambiarlo todo? Mientras no se acepte la imposibilidad de cambiar el estado de cosas del mundo a través del arte –en tanto producto, objeto estético como tal–, seguiremos entrampados en relatos históricos encaminados al fracaso fáctico. Sí será un éxito para la propia historia del arte, ese constructo oficializador y establecido. Cada vanguardia de este tipo, cada nuevo apronte, estrategia, generación de artistas que resuelve las mismas cuestiones de nuevas y novedosas maneras, no hace más que ensanchar y enriquecer un relato más que disponer de cambios sociopolíticos concretos. Una vez asumido esto podremos superar la fantasía de que sí es posible cambiar el mundo desde este estamento y nos pondremos prácticos, funcionales,

operativos para buscar una salida a hacer esto posible, a hacer de esto una realidad a futuro.

El arte político-social, como todo arte, plantea desde vivencias a discursos, desde procesos hasta objetos. Y esto se consume en sí mismo. Sirve como un mero desfase del devenir de la vida, un quiebre o una fisura, dando generalmente fruto a una reflexión, a una toma de conciencia o al aprendizaje tanto de un saber técnico como de ideas. Y eso, pese a su influjo sobre individuos y cuerpos colectivos, no es más que un momento que pocas veces permea la vida ni el mundo. El posicionamiento de artistas y consumidores estéticos, –de quien cuenta un relato y quien lo escucha o bien de quien posibilita y quien participa–, permite generar un tipo de relación fija, inmóvil y rígida en el que se intenta producir un cambio en el consumidor estético, a quien se le presenta esta posibilidad material o visual de participación, pero que no provee de base la necesidad de cambiar a quien provee dicho bien. El artista es quien activa el dispositivo, disponiendo el fin de la obra o, en otros casos, abierto a la posibilidad de que algo se produzca. Pero desde esa posición de generador de la acción no existe posibilidad dinámica de que éste se vea transformado, sino que los esfuerzos están orientados a transformar a esos otros. En una estructura vertical pedagogizante o habilitante, el artista propone y el público consume o dispone, dependiendo de las características de la obra. Y éste es otro problema de la obra político-social, como también, quizás, de cualquier obra: el rol vertical que sitúa al artista en una especie de tribuna generadora. El problema no es meramente eso, sino lo que eso conlleva: el artista debe tener una posición –en el tipo de arte que estamos discutiendo aquí– demarcada en su intención de crear conciencia o habilitar acciones productoras de organización o de objetos estéticos. Esa posición demarcada puede ser política, ética, o discursiva. Pero escasea la posibilidad de efectuar un cambio en sí mismo a la par del cambio que espera de los demás.

Por lo mismo que es que planteamos que este tipo de arte, pese a que lo defendemos –y creemos que es fundamental enriquecer y desarrollar esta veta



del relato general del arte—, no logra generar cambio político-social en absoluto. No lo logra ya no por insuficiente, sino porque no está en sus posibilidades hacerlo. Por tanto hay que pensar, nuevamente, cómo. Cómo usar el arte o las técnicas propias del artista al servicio de un cambio concreto y constante, ya no dependiente de los objetos producidos o de la voluntad personal, sino de establecer estructuras que sean dinámicas y que mellen la matriz del mundo en que vivimos. La matriz del mundo, la que rige y mueve la posibilidad de la vida y del desarrollo humano es una: la económica. Y desde ahí debemos plantearnos a través de la producción artística el cómo entablamos relaciones productivas que impongan reglas mediante hechos concretos, efectos materiales.

## El asunto de la autoría

El artista como autor se origina tras la especialización de la producción individual, posterior a la Edad Media, en el inicio del Renacimiento<sup>23</sup>. Desde entonces, comenzando en la figura de Buonarroti, el autor fue desapegándose cada vez más de la comunidad y situándose más y más en los confines su propio taller. La comunidad productiva a la que pertenecía pasó entonces a ser una comunidad de consumo estético meramente, y el artista se erigió como quien proveía esos bienes.

A día de hoy, el sistema de circulación del arte tiene ésa matriz: artista productor–comunidad consumidora. Toda la economía del mundo del arte se basa en la necesidad de densificar al máximo la firma, el nombre, el sujeto que produce. Así los artistas son tasados mediante el análisis de su producción por quienes tienen el poder del relato del arte; curadores, galeristas, instituciones, premios. La obra de arte, como mercancía, también adquiere su valor – extensible al propio autor de ésta– por la regla económica de que cada cosa vale lo que alguien está dispuesto a pagar. Así el comprador se une a esta cadena y las casas de subastas, dealers y coleccionistas juegan un papel principal.

La entronización del talento individual da origen a la figura del autor en todo su esplendor. Es lo que mantiene esta categoría desafectada de la autoría productiva general y reclama una necesidad de salvaguardar su figura como pieza fundamental de un entramado económico-narrativo. De la misma autoría es de donde el valor de la obra de arte emana hoy en día. Es ésta figura la que permite la generación de capital en el arte, su acumulación y constante crecimiento. Por tanto el mismo sistema debe, antes de cualquier cosa, proteger y fomentar esta figura.

---

<sup>23</sup> Boris Arvatov, *Arte y producción, el programa del productivismo*. Madrid: Comunicación, 1973. pg. 43. / Si bien Arvatov expone la aparición del artista individual como autor a partir del Renacimiento, bien habían habido experiencias anteriores de este fenómeno. Nada más basta con mirar a la Grecia Antigua y ver en el campo de la Tragedia a Sófocles, Eurípides y Esquilo, y a su vez los escultores de la época.

El problema de la figura de la autoría puede pensarse como una de origen conceptual –por qué producir tal categoría– o como una de uso –qué es lo que esa categoría activa en determinado contexto–. Si tomamos el camino de lo primero bien habría de preguntarse si tal concepto –existente en tanto producto de facultades humanas– es posible de eliminar, ya no conceptualmente pero sí en el campo de la acción –llevarlo hasta su inoperancia en el campo del uso y producción como tal, para así cortar su vínculo con una referencia a proceso o acción habitual–, y si eso tiene algún tipo de rendimiento en producir nuevas relaciones productivas en el campo del arte. El segundo camino es admitir su existencia y constante producción como tal e intentar subyugar este fenómeno a reglas distintas donde pueda operar.

De una u otra manera, lo que se explicita con esto es la necesidad de replantear el concepto de autor y su funcionalidad dentro de la matriz del arte. Pensar en esta constante y su implicancia a articular un sistema que se presenta sumamente eficiente para crear riqueza, pero que a su paso ha devenido al arte en mercancía especulativa, y que al afectar su valor comercial insta directamente su valor estético. Es una producción circular que se nutre tanto de la especulación comercial como del relato de la historia del arte que oficializa la importancia o el valor de determinado artista en desmedro de otro. Es el mismo relato el que atribuye valor a la obra –extendido este valor al mismo artista como productor, y por tanto a otras obra ya por extensión de origen: el mismo artista– y a su vez la misma especulación la que activa el motor de la compra-venta de estos bienes. Finalmente es una arena donde se vende el producto, ya no por su cualidades, sino por la capacidad de venta del que lo ofrece. Sea por satisfacer una necesidad fetiche o estética del comprador o como mera especulación comercial para vender a mayor precio en el futuro.

El artista, que se ha sumergido en la figura del autor, de ser exitoso agencia dos capitales: el dinero y el poder. El primero se traduce en su enriquecimiento personal, mientras el segundo en la valoración de su firma, de su propiedad en tanto artista individual. Ambos están íntimamente relacionados

y conectados, y sin embargo es posible acceder independientemente a tan sólo lo segundo a través de un tipo de producción artística que no intente réditos económicos<sup>24</sup>. El autor en el poderío de su condición hace funcionar la matriz económica del arte que se basa esencialmente en la producción de discursos y bienes artísticos que puedan enlazarse con un sujeto productor delimitado. Una obra sin referencia posible a su autor carece de mayor potencial de venta en el mercado, en comparación a una que sí puede conectarse causalmente.

Así podemos entender que el problema del autor es en tanto sea el fundamento de un mercado con reglas imperantes sobre el arte. Quizás ya no sea el problema de la propiedad autoral de la obra –de su figura de productor como extensión genética del bien artístico– sino que lo que genera en un sistema que se sirve de éste al coronarlo como piedra angular. Sin embargo, cabe hacerse la pregunta de si la autoría genera por sí misma –por su naturaleza– una valoración exógena al propio bien creado; que la categoría misma sume o reste valor a aquel del propio bien producido. Ya no el producto vale por lo que es –cualidades, materiales, relaciones– por sí mismo sino que se valoriza más o menos por provenir de un origen determinado. Si no podemos disociar esta transferencia entonces habría que preguntarse las implicancias del arte de agenciar autoridad al productor mediante la valoración del mercado o de los especialistas y controladores del relato artístico.

Desde la pregunta y disquisición sobre el autor es difícil encontrar un nexo hacia lo que pretendemos: cambiar las reglas actuales. Esto porque entramos a analizar pieza por pieza la armazón del sistema actual pensando que en su reforma podremos hacer de éste uno distinto –tomando posición: mejor, más justo, diferente–. Pero como hemos planteado a través de este texto hay que volver a dar un paso hacia atrás al cómo producimos. Ya no pensar el qué producimos ni cómo ese qué que se produce es parte de una estructura con diferentes parcelas perfectamente funcionales en su articulación. La pregunta

---

<sup>24</sup> Ver más adelante en este texto, apartado titulado “Los problemas del gerenciamiento del poder”, pg. 70

por la autoría remite directamente a ese cómo, a las relaciones de producción. Si pensamos en cómo producir, debemos insalvablemente pensar como productores, es decir como autores. Por tanto la pregunta cómo producir, en tanto ésta está en un camino diferente al de la individualidad del sujeto –y pretende ser dinámica y a la vez independiente del sujeto particular–, se relaciona con formas cooperativas en el que los roles sean dinámicos y variables, en el que la presencia de la firma no sea más que una en una constelación de otras, y que no haya una estratificación determinada de roles dentro de esa matriz productiva. Así los productores de paso simplemente aportan su talento y su trabajo a una labor colaborativa, ocupando un rol para determinada producción de determinado producto, para luego hacerse parte en otro rol en otra cadena productiva que da resultado a otro producto diferente. Poner las capacidades y el esfuerzo al servicio del conjunto y no entronizar determinados roles por sobre otros en tanto son meramente transitorios.

La autoría de esta manera se disuelve y a la vez se expande: ya no refiere a un individuo o a un grupo de individuos productores de determinado bien, sino que a una matriz, a una unidad de producción que funciona bajo reglas propias en las cuales los nombres propios no son sustanciales más allá de ser engranajes de lo posible: de la activación de la misma producción. Se disuelve en el sentido de agenciamiento de poder de un núcleo cerrado y se expande en tanto produce continua y constantemente. Cualesquiera que sean estos objetos o productos fabricados.

Pero para esto se requiere instaurar reglas de producción diferentes y a su vez revisar procesos y entramados propios de la exhibición y distribución de las mercancías artísticas. Así habrá que preguntarse por el rol de las instituciones exhibitivas, de las plazas mercantiles donde se transan estos bienes, y a su vez de las condiciones propias de fijación de valores de la propia producción. Preguntarse si se produce para poder incidir económicamente en el mundo, es decir no meramente para producir objetos mediante relaciones

nuevas de producción, sino para cambiar la matriz productiva por medio de crear valor y por tanto de instaurar un mercado de transacción.

## **Los problemas del precio de la obra**

Hoy en día si uno le pregunta a un artista cuánto cuesta su obra –sin intermediarios ni que ésta la haya tasado con un especialista al respecto– lo más probable es que intuitivamente genere un monto determinado. Y seguramente si uno le pidiera una fragmentación de ese número, parte por parte, explicándonos cómo llegó a construir dicha suma, éste no tenga más que asumir que tal precio no está técnicamente evaluado bajo márgenes algunos de producción. Ésa es actualmente la situación en la que nos encontramos frente a una posición tal en la cual el valor a un objeto se le es provisto sin ningún sentido de realidad en absoluto por parte del propio productor. Podría bien explicarnos cuánto costaron los materiales, cuánto es el coste de su hora de trabajo, la transferencia del costo de aquello que tuvo que privarse para poder producir la obra, y así otras variables. Técnicamente podríamos así entender el valor final de una obra de arte de manera acorde a un sentido de responsabilidad mínima frente a la producción.

Y es que eso es de importancia máxima: que el artista tenga algún sentido de responsabilidad por el precio de su obra. Tanto por su propio bien individual –para no ser vulnerado en sus derechos ni ser escamoteado o birlado por terceros–, como por un sentido ético de valoración por el propio trabajo. Puede prescindir de esta responsabilidad sobre el precio de su obra, pero en tanto tenga claro las consecuencias que eso tiene. Si no, es un mero siervo de un sistema que utiliza la liviandad de catalogar precios de manera especulativa.

Por tanto es necesario que el artista tenga en cuenta que su quehacer es un trabajo como cualquier otro y que éste debe estar reglado –si es que va a funcionar aquello que produce en el mercado– por el rigor no sólo de la manufactura de la obra sino también de las categorías que subyugan su trabajo dándole la posibilidad de usufructuar de éste.

El precio de la obra puede ser estipulado de dos formas: por medio del mismo productor, mediante un valor especulativo o uno metódicamente

formado, o tras la valoración del mismo mercado, a través de la regulación de precios por medio de la oferta y la demanda como también de sus operadores. Si el artista determina él dotar de valor a su trabajo, procede a disponer una autonomía sobre el mercado de manera inmediata. Esto siempre y cuando el precio que ha puesto a su obra no se vea alterado por el mercado mismo, tanto por su lado negativo –la obra no se vende en absoluto porque no hay comprador alguno que esté dispuesto a pagar lo exigido– o por su lado positivo –el mercado la avalúa en un precio mayor al instaurado–. Si el mercado es el que regula su precio, en cambio, el artista no tiene implicancia alguna con el valor de su propio trabajo. Su trabajo, por así decirlo, no tiene valor ya que el mismo trabajador ha dispuesto que el mercado lo fije.

El artista, de tener una responsabilidad frente a lo que hace y frente a sí mismo como trabajador, debe tener él la autonomía de poder fijar los precios de su propia obra para ser transada. De esta manera valora su trabajo dándole un valor monetario y al mismo tiempo haciéndose dueño de su fuerza de trabajo que no es más que la origen de toda obra posible. Esto no hace que el artista no decida vender su obra a un precio mayor del que él ha puesto, ya que contempladas la valoración tanto de su hora de trabajo –puesta por sí mismo en completa autonomía– como lo que cubre el precio de la materia prima pueda generar una plusvalía mediante un comprador que esté dispuesto a pagar un excedente más allá del valor generado.

Pero también habría que preguntarse en el caso de que el artista no quiera transferir la propiedad de los bienes que produce. Que el arte no sean objetos a transarse en el mercado circulando en éste, completamente independientes del mismo artista una vez adquiridos por el mismo.

Théodore Géricault llevó a cabo un interesante ejercicio cuando permitió que su famoso cuadro “La balsa de la medusa” fuera visto mediante el pago directo al artista<sup>25</sup>. Ésta manera de poder usufructuar del objeto de arte

---

<sup>25</sup> Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, *Art in Theory*. Cornwall: Blackwell, 1998, pg 13.



permite que el artista mantenga la propiedad de aquello que ha producido. Esto presenta una interesante manera de suplir la valoración del trabajo mediante la venta de la obra por una de consumo: cobrar por el consumo del bien y ya no por la transferencia de la propiedad de éste.

Otra manera interesante de abordar el tema es bajo la figura del arriendo. En vez de traspasar la propiedad o simplemente prestarla –así no valorando el trabajo propio detrás de su producción– usar la figura del arriendo para poder exhibirla. Esto aplica tanto para las grandes instituciones exhibitivas –museos, galerías, muestras– como para particulares que quieran hacer usufructo del bien de una u otra manera según su necesidad y parecer.

La cuestión sobre el precio de la obra, como vemos, plantea asuntos de importancia para ser reflexionados. Y en tanto cualquiera que sea el tipo de matriz productiva de objetos artísticos, es uno de los planteamientos a hacerse. En el caso de una matriz productiva que imponga sus propias reglas en el corazón de la matriz económica, es fundamental plantear esto de manera recurrente. Porque la misma dinámica de la unidad productiva exige la revisión constante de sus propias reglas internas, ya que sus miembros nunca son potencialmente fijos y determinados. Así la fijación del precio puede entregársele al mercado, puede asignársele fijo por parte de los miembros de la unidad productiva, o puede declararse fuera de éste, es decir: invendible. Todo dependerá de las mismas relaciones democráticas que determinan las reglas internas y el proceso mismo de la producción. Cada miembro velará por principios, visiones y beneficios para el conjunto. Y éstos se dirimirán en la decisión conjunta de todos sus miembros.

Una unidad productiva de este tipo, sin embargo, responde obviamente a una manera de mirar la realidad que da inicio a su propia existencia: afán de cambio, incidir en el mundo. Por tanto, si hay algo en las reglas actuales del arte que impera soberanamente hoy, es: el traspaso de la valoración del trabajo del artista hacia un futura ganancia que se determina bajo régimen alguno de valor que considere el trabajo concreto, sino más bien el trabajo en tanto

plástica y autoría. De esta manera ésta unidad productiva –siguiendo sus parámetros y características ya mencionadas– tomará necesariamente el camino de dirimir qué métodos de fijación de precios hará, en tanto –como principio de oposición a la reglas imperantes– valore el trabajo concreto.

Ésa es una de las banderas del modelo actual: presentar como único el camino de un golpe de éxito dentro del sistema arte, o lo que aquí llamaremos – usando una analogía popular– el “modelo de la vaca lechera”. Al artista se le explica que la única manera de poder enriquecerse, o simplemente vivir de lo que hace, es ingresar en el circuito artístico, donde las relaciones son meramente mercantiles, a la espera de poder valorizar su autoría mediante la producción de determinado tipo de bien. Por esto el arte actual fomenta al artista a la especialización de un tipo de arte en concreto; así vemos a algunos que trabajan sobre cierta materialidad o con determinadas técnicas, o bien desarrollan cierto relato propio coherente de principio a fin –en lo que podríamos llamar la política artística del ‘tema’–. Así se va encasillando y definiendo el mercado de autores y productos, mediante su definición y su catalogación. Lo que referimos con el término del “modelo de la vaca lechera” es que al artista se le presenta una sola vía posible para vivir de lo que hace: trabajar, integrarse al circuito artístico –sus modos, sus reglas, sus deberes– y esperar a lograr cierta posición en el territorio. Una vez hecho esto esperar la oportunidad dar el salto fuera de la competencia, momento en el cual una obra se sacraliza como una obra trascendente, relevante, capital para el relato que el mismo arte busca producir. Una vez llegado ese momento el artista ha dado con su “vaca lechera”: puede vivir de los réditos de ésta mediante la valoración automática de toda su obra pasada, presente y futura.

Y todo esto comienza en la pregunta por el precio de la obra. La posibilidad de acceder a este modelo planteado aquí requiere suprimir el valor por el trabajo concreto y entregarse a la especulación y a confección de redes dentro del circuito del arte. Este modelo no ha traído más que la ruina de la gran mayoría de los artistas. Ya sea porque para ser integrado no sólo es la obra la

que incide, sino también valoraciones que poco tienen que ver con el trabajo y la obra en sí. Sólo una ínfima parte logra valerse por medio de éste. No es en absoluto sustentable para los artistas en general, pese a que lo sea para una pequeña élite de los que han logrado tal posición. Tiene directa conexión con un modelo político-social basado en la meritocracia, pero en un campo reglado por el arbitrio de jueces que regulan el valor de tal mérito. Una meritocracia que no puede darse en tanto el arte no sabe de resultados científicos o concretos. Tan sólo está la producción para ser valorada en un marco de poder ya impuesto: el relato oficial del arte, con sus definiciones, fundamentos y categorías ya estipuladas. El mérito medido en resultados, y estos resultados reglados según una forma de entender y hacer funcionar el mundo del arte.

Un sistema como éste no tiene ningún sentido desde el punto de vista del artista que pretenda, ni más ni menos, formar un cuerpo de obra, reproducir e investigar, experimentar y no buscar enriquecerse o conferirse de una cuota de poder. Cada intermediario parte del sistema saca una tajada de la torta a expensas del propio productor de la obra de arte. No significa que no sean necesarios, sino que estos reproducen su sometimiento y explotación bajo este mismo sistema, paradójicamente siendo ellos mismos también explotados por poderes mayores, estamentos superiores en la cadena.

Con todo lo expuesto, aún así éste se presenta como el único camino. Habrá que pensar formas en las cuales, si ya no liberar a los artistas, al menos extender de manera general la conciencia de la naturaleza del caso.

## **Los problemas del museo y la institucionalidad**

Los museos se han erigido como espacios con funciones públicas que velan por la protección y exhibición del arte. Se formaron así como instituciones que detentan poder en tanto son la arena que valida al arte como tal. Además hacen circular el arte siendo un brazo activo del relato oficial, de la historia de esta disciplina. Son estratificados por importancia, relacionándose directamente con el poderío de los países que los albergan en el orden mundial. Pero también hay otras instituciones que se han originado para hacer circular la máquina económica del arte: bienales, ferias, galerías y otros, para desplazar hacia adelante ese enorme barco que es el relato histórico –por vía demarcada– y generar el comercio necesario mediante la valoración de los bienes artísticos como, a su vez, a sus autores.

La institucionalidad en sí es oficializante y validadora. Y toda su estructura está bajo una ingeniería de sacar réditos económicos y narrativos de lo que en ella acontezca. Es un lugar de preservación como también de proyección. De alguna manera es el esqueleto mismo del sistema, en donde todo lo demás se ase; he ahí su importancia primordial en el correcto desarrollo de la industria del arte.

Los problemas que presenta la institución son exactamente sus preceptos básicos: la validación y la oficialización. Por un lado, la oficialización en tanto regula la narración del relato histórico: cuál es el camino que la historia del arte va llevando –también performativamente desplegando el relato de su pasado– y tipificando así su propio territorio. La validación, por el otro, permite dar ingreso a un artista a dicho relato y dotarlo de existencia dentro de la narrativa. Fuera de la narrativa oficial el arte es algo que pasa a oscuras, en la penumbra y poco sabemos si realmente es arte o no. Fuera de éste, en ámbito de lo concreto: no existe. Y si existe como marginalidad su existencia tiene como causa la propia institución, ya que bien la ha ingresado como tal –en su propia condición de marginalidad, en tanto no le es productiva ingresarla bajo otros preceptos– o

bien porque se han servido de la institución para dotarse existencia mediante su sombra –en un movimiento de contradicción a la misma: no ingresando pero usándola constantemente para atribuirse una presencia en la escena<sup>26</sup>–, ambos casos en los cuales la institución se ve envigorizada. En la oficialización, la institución genera su propia imagen por medio de lo que allí sintetiza: no solamente despliega el relato de lo que es el arte, sino que constituye y *se* constituye. Constituye una determinada demarcación del concepto arte y se constituye como el lugar donde aquello que llega es validado oficialmente, por tanto, validación extensible a los consumidores.

La historia del arte no es más que un invento de poder y estratificación<sup>27</sup>. Ya no sólo el código para comprender las obras que la componen es determinado por el relato –y a su vez en un movimiento circular condicionado el relato por el código elegido de traducción– sino que también para definir lo céntrico de lo periférico. Así la historia del arte no es más que un poder en sí mismo que genera efectos concretos. Ya no sólo la misma narración, sino la producción futura, inexistente materialmente, pero ya moldeada en cuanto al régimen propio desplegado en el campo del tiempo.

A primeras podríamos pensar que lo eficiente, la estrategia acertada, es usar esta maquinaria para señalar lo que esta misma máquina oficializa; traer la otredad al seno mismo de los limpios e higiénicos salones. Así lo han hecho y así muchos lo han entendido de un determinada lectura de Benjamin<sup>28</sup>: usar las propias armas de la técnica –en este caso del poder– para desarticularlas desde dentro. Generar así esa interrupción del relato oficial y de la articulación del poder mismo. Sin embargo me parece que tal manera de operar no ofrece más que una experiencia sensible –por medio de un estado de vértigo que genera la misma interrupción– y una posible nueva manera de ver –anidada en la

---

<sup>26</sup> La misma institución, hábilmente, genera este residuo, esta posibilidad de que a se le ataque o utilice, usando su sombra como espacio para complejizarse a sí misma, enriquecerse e incrementar su radio de alcance.

<sup>27</sup> Para el detalle de esta tesis sobre la historia del arte ver el libro de Georges Didi-Huberman «Ante la imagen».

<sup>28</sup> En particular sobre su texto «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

conciencia por medio de la reflexión que brota—, más allá de un rendimiento real, duradero, transformador, subversivo en tanto traspasados a hechos concretos. Y esto puede que se produzca por la limitación de la propia subjetividad, de la individualidad donde la interrupción opera: es la experiencia meramente particular donde se produce y padece este estado, no pudiendo hacerse extensible a un cuerpo colectivo en tanto en cada sujeto —ni indivisible ni multiplicable— se generará de manera diferente una experiencia, que si bien puede ser general y común, decantará hacia una de índole privada y personal. El sujeto tenderá a padecerla en tanto cuerpo y en tanto experiencia mental, para luego adherirla a un padecimiento en tanto ‘yo’: mi cuerpo y mi mente.

No existe ninguna experiencia empírica que demuestre que por medio de ingresar en el campo de la institucionalidad el arte pueda ser transformado. Ya no el mundo, sino el arte: ése relato, ésa narración. Así como el sistema económico capitalista es incapaz de ser modificado —reformado, rectificado— desde sus preceptos, la institución no hace más que absorber cada intento por hacerla estallar o por ponerla en jaque para vigorizarse y desplegarse de manera aún más compleja y fortalecida. Esto por medio de integrar dichas tácticas en su propio confín e ingresarlas al propio relato. El trabajo por hacerse no está desde dentro de la institucionalidad, sino fuera de ésta; ya no en un estamento fijo, oficializante, estable, sino en relaciones productivas ajeno a todo organismo de estas características.

Por tanto habría que rechazar el emplazamiento del museo y sus otras formas institucionales del arte para poder producir de manera libre y dinámica. Y si ya rechazamos eso como arena para exhibir y validar el arte, tendremos que buscar mecanismos para dotarnos de existencia por medio de la misma producción. Es en la configuración de una producción decidida y constante donde existe una posibilidad de prescindir de las instituciones y su entramado de poder: a través de la elaboración de bienes que rechacen esos salones ni tampoco usen su sombra para mostrarse como reaccionarios a ésta. Sino tan

sólo abrir camino por otros parajes donde el arte pueda validarse por su propia realidad y exhibirse tan sólo como parte de las demás cosas del mundo.

## **El problema del agenciamiento del poder**

Una de las bazas que genera este sistema del arte actual es, como hemos explicado anteriormente, el poder. Ya no como poder económico solamente sino capitalizando el poder en tanto poder. En devenir una autoridad, una firma.

El gran problema de ese lado de la moneda es que es muchísimo más complejo de atisbar y de desarticular que su contraria. El poder económico, el dinero, es sumamente fácil de percibir y seguir: es fundamentalmente algo material, asible, que se traduce tanto en dinero como en bienes, así como en la calidad de vida de quien mejora una situación anterior delimitada por la frontera del flujo monetario. Eso es perfectamente reconocible, y ésta no pretende esconderse. Se despliega, hace aspavientos y se presenta de manera franca y directa. Sin embargo, el capital del poder en sí mismo es inasible, invisible, no puede verse más que en su actualización, en su movimiento, y no responde a reglas de mercado ni de transacción alguna, como sí lo hace el dinero. Puede incluso ser materialmente inútil, y disponerse como un maleficio. Y sin embargo está ahí, es algo que se produce, se capitaliza, se transfiere y se genera.

El artista puede bien no producir capital económico con su arte –ya sea porque así lo ha decidido o de manera circunstancial–, pero sí puede generar capital de poder. Empoderarse como individuo –o colectivo– frente a la escena, frente a la comunidad. Este empoderamiento es muchísimo más complejo de difuminar. Pero primero cabría preguntarse por qué difuminarlo. ¿Qué malo tiene el poder agenciar autoridad frente a una comunidad en tanto artista y productor de bienes artísticos, por ejemplo, sociales? El problema es que dicho agenciamiento crea una institución en sí misma, volviendo nuevamente al problema de lo fijo y determinado. Todo recae en un individuo o individuos que pueden acceder –en tanto particulares– a aquello que no puede acceder quien no detenta poder alguno. Y de esta manera ya la incidencia del dinero sobre la comunidad, o sobre la misma producción –tipo de producción, qué, cómo y



cuándo producir<sup>29</sup>– no se ve como el mayor de los peligros, sino que es el poder, ese poder invisible, que posiciona y otorga regalías que no todos tienen. Es ese poder, ese estado constante de autoridad conferida, lo que nos separa de la valoración misma del trabajo, en tanto –fuera la variable económica– es por la medida de densidad de éste en donde se decide el dominio del campo de acción. Es así que la construcción de obra de un artista o de un colectivo efectúa una pretensión de revestirse como autoridad. Meramente por el agenciamiento que produce el propio trabajo, la configuración del mismo cuerpo de obra. Si creemos en cambiar las relaciones de producción desde una matriz que sea dinámica en donde el poder se genere pero se disuelva y no pertenezca a individuos o grupos determinados por sus propios límites –tanto la individualidad como el colectivo configurado por sus miembros–, debemos pensar en una matriz cinética en que sus límites se estén configurando constantemente; que no sea cerrada a quien quiera participar de ella. De esta manera el poder no pertenecerá propiamente; la propiedad de dicho poder se transferirá constantemente a una figura inasible, indeterminada y volátil.

Por eso la dificultad de gerenciar, administrar, ese poder es sumamente complejo si es que se pretende renunciar a éste, no investirse de autoridad alguna y transferir el poder a la capacidad productora y sus relaciones más que a los individuos parte de esa cadena productiva. Administrar se torna de sumo difícil y por tanto es mejor desplazar el problema de la administración a estructuras que lo hagan por sí solas, ajenas a la decisión y acción particular. Es por eso que entablar relaciones de producción en una matriz con reglas distintas permite por sí sola gobernar los efectos aledaños que genera la misma producción de bienes, como es el caso del poder y del dinero.

---

<sup>29</sup> Es importante mencionar la afección del dinero y el poder en el artista: generalmente lo coartan más que lo liberan. Esto porque se ve envuelto dentro de su propio relato, y ya una vez dependiendo su vida, su subsistencia, de la misma prosperidad que ha creado, no puede sino replicar y reproducir dicho relato a riesgo de derrumbar todo lo construido. Es por esto que el artista mediante este camino se ve coartada a la experimentación libre: ya se ha constituido como un nombre, como una marca, y su arte debe replicarse por la misma línea. Cualquier movimiento en dirección contraria no sólo pondría en riesgo esa misma autoridad que ha edificado, sino también su mera supervivencia.



PARTE SEGUNDA

CRÍTICA A SALIDAS POSIBLES

*La experiencia que tenemos de nuestras vidas desde dentro,  
la historia que nos contamos a nosotros mismos  
con el fin de dar cuenta de lo que estamos haciendo,  
es fundamentalmente una mentira -la verdad está  
fuera, en lo que hacemos.*

SLAVOJ ŽIŽEK



## **El Colectivo Acciones de Arte y el simbolismo**

Esta segunda parte comienza con una imagen de la obra “Inversión de escena” del Colectivo Acciones de Arte (CADA), llevada a cabo en 1979 en Santiago. Se presenta como un buen ejemplo a discutir un cierto tipo de arte político que resalta por su calidad tanto en la ejecución de sus recursos como de su rendimiento simbólico. Vale considerar también el momento histórico en el cual se desarrolló esta obra de arte: en medio de una dictadura cívico-militar criminal. Si bien se sabe que esta serie de obras desarrolladas por el CADA durante el periodo dictatorial plantearon una crítica abierta al poder –y al estado de cosas del país– interviniendo el espacio público con sus acciones, resulta poco productivo el ejercicio mismo de estas acciones, salvo su consumo dentro de la mismas categorías que el arte formal conserva para su comprensión o goce. Quizás no era más que eso, y no pretendía ser más tampoco: espectáculos de arte sumamente sofisticados y bien contruidos dentro del mismo lenguaje visual.

Me queda sin embargo la duda de que si tal cosa tenía realmente una pretensión de activar algún dispositivo político o afectar la realidad con un brote de acción política y popular y menos artística y elitista. Si vemos a sus integrantes a día de hoy podemos ver que sus intereses en el quehacer y construcción de la política diaria a través del arte no fue más que confinado a estas acciones grupales.

Pero más allá de la valoración de intenciones que bien no sabemos, ni ya podemos saber a ciencia cierta, lo importante de esta producción es enfrentar el tema del simbolismo en la producción artística política. Hemos expuesto anteriormente que no se trata de qué sino de cómo. El arte político vendría a ser, dentro de esta forma de entender la cuestión, meramente un género de arte. Ya no una política en su sentido productivo, sino un género de un determinado tipo entre otros. Pero la crítica sobre este caso en particular viene a mostrar

cómo una estrategia que incide en el campo objetual del mundo se ve insuficiente para cambiar algo en ese mundo de manera efectiva.

Podríamos establecer dos dimensiones en que estas obras del CADA trabajan. Primero en el espacio de lo concreto, de lo real, y segundo, en el espacio de lo simbólico. En cuanto a lo primero, lo concreto es la incidencia en el plano del mundo ya fuera de la acción artística misma –pese a que el dispositivo que genera esta realidad es el arte– la cual vendría a ser, por ejemplo en una de las partes de la obra titulada “Para no morir de hambre en el arte<sup>30</sup>”, la entrega de una mercancía –una bolsa de leche– de manera gratuita a pobladores de barrios pobres de Santiago. La hecho mismo bajo las categorías del mundo sería el de un acto de caridad. Empíricamente no es más que eso: unas personas –de evidente y clara condición social más favorecida– se presentan en una población para regalar bolsas de leche. El acto caritativo no tiene ninguna incidencia más que su agotamiento en el acto de consumo por parte del poblador; por tanto, hay afección en el campo de la vida, pero no para transformar en absoluto nada de ella. Ninguna transformación desde una matriz política. Tan sólo nos quedamos con lo segundo, lo simbólico; volviendo siempre al lenguaje y códigos del arte, el acto de la entrega de la leche significa algo más que eso. Y esa representación se consume en las reglas propias del arte. El consumidor estético por tanto puede acceder a lo representado a través de un lenguaje que no es aquél que se despliega en el campo de la vida. Pero por otro lado puede ver el acontecimiento sin mediar el lenguaje simbólico, y ahí no es más que la acción ya descrita: caridad.

El género del arte socio-político, como las obras que realizó el CADA, no pueden afectar mayormente al mundo a través del simbolismo, en cuanto éste no se articula como tal con quienes se ven partícipes del acontecimiento. Los partícipes –quienes se ven implicados, sin saberlo, como parte de la obra misma– no son más que escenografía, utilizados como meros factores del desarrollo de la obra en curso. Y como mero recurso en la composición de la

---

<sup>30</sup> Obra desarrollada por el CADA en Santiago, año 1979.

obra recaer en ellos una reflexión ulterior, sin posibilidad alguna de generarse en ellos mismos –en ese mismo momento– debido a su instrumentalización.

El simbolismo no puede transformar el mundo simplemente porque sus propiedades son exactamente las contrarias de una posibilidad material concreta: es en el mundo de las relaciones de ideas, en el mero lenguaje que se produce entre acción material y alegoría en donde ésta germina y se formula. El simbolismo por sí mismo es una desafección de los actos concretos, los cuales operativamente producen resultados que en el plano metafórico-simbólico recaen bajo el régimen de la representación. Es en éste régimen donde el arte se despliega y no en los hechos concretos, en el campo de la vida. En éste el lenguaje no opera directamente, sino que se sirve de las acciones para darles un sentido abstracto posteriormente.

Más allá de desarrollar el género mediante estas sofisticadas y excelentes obras de arte –aquí no hay ironía alguna, sino valoración honesta– no podríamos de modo alguno decir que implicaron algún tipo de cambio ni transformación en el mundo empírico. Y es que quizás estas obras no pretendían hacer en absoluto eso. Pero bien hace plantearse estos modos de producción desde la raíz simbólica para ver cuánto rendimiento provee si quisiéramos buscar una forma de incidir en la realidad. No basta volver a recalcar que no es en el qué se produce sino en el cómo. Pero tampoco está de más presentar ciertos casos y ver ya no solamente su ineficacia de base – transfiriendo el asunto al qué producir, errando de partida– sino también las estrategias propias de ese qué que despliegan una forma de incidir en el mundo a partir de un propósito político, tanto con un decante simbólico como uno fáctico.

El simbolismo al servicio de la composición del acontecimiento artístico no da alcance como estrategia eficiente para plantear una posible transformación alguna. Y en esto se puede adscribir a todo tipo de arte que crea que mediante éste camino se hace un cambio real, social y político.



## **El arte como producción de organización social**

Marcelo Expósito, artista y teórico español, defiende –tras una lectura productivista de Walter Benjamin– la producción de modos de organización como el qué posible de articular socialmente a individuos –mediante dispositivos artísticos– y afectar concretamente el mundo. Su afección tendría directamente relación con la organización misma que produce el proceso artístico: el volver a articular un entramado social perdido. Uno de los ejemplos que generalmente cita es el de la obra desarrollada por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel llamada “El Siluetazo<sup>31</sup>”. Este tipo de arte político-social persigue el concepto de ‘restitución’ como eje fundamental para el despliegue del arte en sí, que no vendría a ser más que la producción artística que deviene en producción de organización social.

El mecanismo tiene rendimiento efectivo: el Siluetazo no solo logró convocatoria para la producción misma de las siluetas de los desaparecidos, sino que empapeló la ciudad con la misma producción, usando ésta como lienzo y como soporte tanto de las figuras como del acto masivo y social que significó producirlas y exhibirlas en pos de restituir la trama social basada en aquellos detenidos y los hechos políticos acallados. Por un lado, la organización social se producía en la misma producción de las siluetas pintadas; organización que bien tenía un factor aglutinante: el mismo hecho político a restituir. El arte de esta manera servía como motor para exhibir el poder mismo de la organización como fuerza transformadora. Por otro lado, para quienes no participaban era una constructo público de gran impacto: ver diferentes siluetas por toda la ciudad conectando directamente con un acontecimiento acallado y contingente.

Sin embargo, pese a que la obra tenía un rendimiento óptimo en cuanto a su fin –organizar una masa de individuos para producir arte, y que luego ésta deviniera en organización social mostrándose como unidad y cuerpo completo desplegándose tras la misma producción exhibida y extendida en el espacio

---

<sup>31</sup> Ver pg. 51 del presente texto, apartado titulado “Contenido/forma del arte político-social”.

público– habría que preguntarse qué entramado social es ése, qué tipo de organización se formó y qué clase de restitución se llevó a cabo.

Lo primero, entender por entramado social lo desarticulado, acribillado y destruido por la fuerza, en este caso, por los militares argentinos en pleno desarrollo de su régimen dictatorial. Algo parecido a lo que sucedió en Chile, salvo que aquí el entramado social no sólo se destruyó sino que se sustituyó tras una reingeniería social con un fin preciso: solidificar, por sobre la destrucción, un nuevo orden. De esta manera el entramado social no sería más que las relaciones sociales, económicas y políticas establecidas por la comunidad en el transcurso del devenir histórico de un país. ¿Cuál es, entonces, el entramado social restituido? Claramente no se pretendía que por medio de esta acción de arte se restituyera el entramado destruido, sino que volver a tramar, volver a coser una organización social, un domicilio colectivo, tras los hechos acaecidos. Pero, ¿es realmente un entramado social aquello que se produce tras una instancia de comunión colectiva? Quizás es un despliegue de fuerza de una unidad efímera, pero en caso alguno creo que podríamos llamarla organización social. Esto en tanto la organización social es permanente y en ejercicio – cinética pura– y no delimitada a una instancia determinada e inmóvil. La organización social real existe en tanto se produce por acción constante, por movimiento. Esta no es más que la aglutinación de individuos que comparten un domicilio común. Por tanto aquello producido mediante la convocatoria y el proceso conjunto entre artistas y comunidad –ya todos artistas, ya todos comunidad– no es más que una organización encolada por el acto mismo productor –pintar produciendo así las siluetas– y el domicilio político común frente a aquello que se pretendía generar más allá de lo concreto, en el ámbito del rito.

Lo segundo, habría que ver qué organización perduró tras esto. Probablemente ninguna. Y así deviene el acontecimiento bajo la característica del mero espectáculo. No de efectiva articulación de una organización productiva que transforme, mediante su acción y movimiento constante, la

realidad. Nos quedamos en el ámbito de la restitución pero sólo dentro de los márgenes del acontecimiento. Ya no de la política sino solamente del suceso, marcado en el calendario, una fecha determinada en el horizonte del tiempo.

La organización no puede ser meramente ritual, ni producida por efectos externos. Su adherencia debe surgir de elementos propios de su fuero interno, fines, objetivos o, como planteamos, un horizonte de producción. La organización que reclama disponer esta acción de arte no es tal. Y no lo es en tanto no es una organización social sino meramente eventual.

Lo tercero, desarrollando el campo de los hechos que la propia acción despliega en esta obra, el tipo de restitución que produce es uno de memoria contra el olvido. Es de usar el espacio público para hacerlo efectivamente público –en el pleno ejercicio de los ciudadanos de ejercer soberanía en éste– para así restablecer lo minado. Usar lo público para hacer plenamente público y resonante aquello acallado y denigrado por el mismo acto de silencio. Restablecer así lo invisibilizado y en su proceso también la propia conciencia colectiva más allá de la particular e individual; innegable es que esto se logra y quizás radica allí lo más potente de la obra misma. Hay efectivamente un antes y un después, depositado como resultado en la conciencia de los participantes. También de quienes accedieron como consumidores estéticos, como público, a la intervención: ya parece que nada es como antes, sin visualidad alguna, sin palabra que denote. Pero también esta restitución se consume en su propiedad de novedad y riesgo. En Ayotzinapa se llevó a cabo un Siluetazo por los 43 normalistas desaparecidos<sup>32</sup>, replicando exactamente lo llevado a cabo en Buenos Aires. Si comparamos ambas acciones, lo único que difieren son sus contextos políticos. Y que una de ellas antecedió a la otra. La novedad por tanto, por un lado, golpea fuertemente como acontecimiento en tanto tal. Y el riesgo, por el otro, dispara en la conciencia colectiva aquello suprimido por el poder. Es por esto que la primera tiene efectividad, mientras la segunda no es

---

<sup>32</sup> En la localidad mexicana de Ayotzinapa, 43 estudiantes normalistas fueron detenidos y desaparecidos sin que se sepa a día de hoy los responsables, ni qué fue de sus cuerpos.

más que una protesta sin aglutinación alguna. Y es exactamente eso lo que se pierde en el camino: ya no es suficiente la acción de arte sino el contexto en el que se desarrolla. A mayor riesgo y confrontación con el poder, mayor rendimiento; la novedad para golpear a quienes se encuentren con el acontecimiento como algo nunca antes aprehendido. Por así decirlo las acciones de organización social –que más bien son de organización eventual, como hemos planteado– se articulan realmente para incidir en la realidad según las características del contexto social. Y es por esto que ya no es la acción misma la que incide sobre el mundo, sino el choque con ese riesgo ahí latente.

El arte como producción de organización falla en tanto no es organización devenida en matriz productiva. Es producción eventual de sentido. El objeto artístico que se produce crea relaciones pero esas dejan de existir una vez acabado el acontecimiento. Las únicas relaciones que podríamos por tanto intentar producir, y que sean constantes y transgresoras en el tiempo, son aquellas que sean constantemente dinámicas y que resulten ya no en una especie de producto determinado que pretenda aglutinar, sino que en la producción misma, en la fabricación de obras artísticas. Es ahí, fundando una matriz productiva de este tipo que la incidencia en el mundo es posible: ya no por mero acontecer sino por estamento anidado en la realidad económica. Siempre y cuando ésta elimine todo peligro de caer en el estatismo, y se despliegue cinéticamente sin definir sus límites ni sus efectos de manera definida.

## **La función del arte catártico**

Otro tipo de arte político-social que se trabaja comúnmente es aquel que procede a utilizar el arte como un dispositivo de reunión de individuos para ofrecerles ser parte de un acontecimiento catártico. Si bien a primeras es parecido a la estrategia anterior ya planteada, tiene otras formas de desplegarse. Esto porque este tipo de arte no tiene como finalidad organizar socialmente ni mucho menos un afán por restituir. Sino que al contrario, tiene por propósito liberar. La organización no es necesaria en tanto todo lo que se pretende es producir un sentido de masa, un sentido de pertenencia sin ningún tipo de articulación más que la de asistir a un determinado lugar a presenciar algo que construye su propio territorio en acto.

Es la función de la catarsis social la que es el núcleo central de este tipo de obra. Es la intención de poder liberar –teniendo de alguna manera un nexo con el concepto de sanación– pasiones conectadas con el tema que se plantea mediante la obra. Un caso de este tipo de producción es la de Francisco Papas Fritas, en especial la última parte de su obra “El ladrillo angular<sup>33</sup>”.

En esta obra, el artista convocó a un acto de ajusticiamiento. Su trabajo consistía en esculturas de Augusto Pinochet y subsiguientes presidentes de Chile acribillados por una estudiante encapuchada con una metralleta. Esta parte de la obra consistía en poner en contexto la identidad de esta estudiante. Elizabeth Díaz fue acribillada por una patrulla de Carabineros de Puente Alto durante octubre de 1973 junto a otras 11 personas, estando embarazada de 6 meses. Una personificación de esta mujer fue llevada a cabo por una actriz que comandó las acciones de la obra de arte. En el natalicio de Lucía Hiriart de Pinochet, se procedió a hacerle un juicio colectivo ante el legado de impunidad existente. Así su estatua fue incinerada mientras todos los convocados debieron explicar por qué ellos la mataban.

---

<sup>33</sup> Obra de Francisco Papas Fritas, desarrollada el año 2014.

El problema de la catarsis es muy simple y para entenderse debe volverse al uso político que le conferían en la Grecia de la antigüedad. Podemos entender la catarsis como aquel efecto de la tragedia griega que purifica y libera las pasiones y estados del alma. En sentido meramente positivo la catarsis procede como purgación de las emociones de piedad y temor<sup>34</sup> proveyendo así un bien social como individual en el marco de la obra de arte, en este caso la tragedia. Pero también puede entenderse en un sentido negativo, analizando los mismos efectos que produce tal liberación.

Negativo aquí en tanto desactivación. Podría pensarse que bien sabían los griegos cómo controlar el estado político de la polis. Y no sería raro pensar de que el arte –en su máxima expresión: la tragedia griega– no era más que un dispositivo para liberar y purgar la pasión condensada de sus ciudadanos. Así la catarsis funcionaría como un dispositivo político: tal liberación no sería más que la disuasión de los sentimientos anidados en el ciudadano y la comunidad. Pasiones de un potencial irruptor y destructor. Así, mediante el arte, el individuo padecía un proceso de descarga de tal densidad interior. Y así se desactivaban posibles peligros para la propia ciudad; ciudadanos devenidos en masas con cercana distancia de tomar posición mediante la acción.

De alguna forma casi todo el arte ha tenido una función similar a ésta. Transfiere la pasión desde la dimensión política del sujeto –conectada directamente con el hecho concreto, la acción– a la dimensión estética –conectada directamente con la representación y la contemplación–. Es en esta transferencia en donde lo político se ve resguardado: ya no tiene que preocuparse uno a uno de cada individuo parte de la comunidad, sino que mediante el arte formaliza una estructura sistémica de control. Se resguarda así el poder mediante el impedimento de que las pasiones se densifiquen y, puesto que su germinación es cosa natural e incontrolable, se ofrece un sistema que las mantiene en un equilibrio sano para la polis. El estado así ya no tiene que, además, obligar a ningún ciudadano a proceder por este proceso de descarga: el

---

<sup>34</sup> Ver Aristóteles «Poética». Madrid: Gredos, 1994.

ciudadano feliz y voluntariamente lo hace por su cuenta, libremente. La cultura, en tanto es algo consustancial al ser humano, se presenta como indispensable para el buen vivir.

Esto puede replicarse como una cualidad propia del arte<sup>35</sup>. De alguna manera el arte mengua la posibilidad de una detonación: paso a la acción.

El traspaso de la acción directa en la realidad a la de la estética, mediante su representación a través del lenguaje propio del arte, disuelve lo político del sujeto en tanto acción. ¿Qué es más político? ¿Un sujeto que ha relacionado ideas y tiene una posición crítica del mundo, o aquél que estalla tras un constante sometimiento político-social y rompe a patadas la puerta del poder?

Este tipo de arte no puede cambiar el estado de cosas porque funciona como fármaco. Resuelve y cura ese mal, esa gravedad del sujeto. Y si no la purga, la transfiere para que esté representada en otro ámbito –el estético– y consumida hasta sus últimos restos en éste, alejado de la política y la realidad fáctica. De esta manera la catarsis se presenta como un instrumento no sólo marcadamente político sino notoriamente nocivo para un futuro cambio. Juega siempre hacia la permanencia del poder, hacia la disuasión del conflicto y la beligerancia con éste. Desactiva la violencia.

De esta forma éste tipo de arte juega a favor del enemigo que pretende batallar. Porque bien se puede destruirlo en el campo de la representación, pero eso permite que se pierda el impulso, la potencia, el vigor para destruir el mismo mundo material y poder reconstruirlo de manera justa. Y ya no este tipo de arte solamente, sino quizás, todo el arte. Todo arte que pretenda revolucionar el mundo se verá trabajando para lo contrario. Por tanto, nuevamente, dar un paso atrás y pensar que la batalla hay que darla en las relaciones que creamos y

---

<sup>35</sup> De pronto uno está disconforme con el estado de cosas político que uno padece, esa disconformidad crece y se densifica y de pronto uno se ve frente a un grupo punk en el cual se representa todo lo que uno acarrea consigo: se produce una comunión y liberación, y diez años después de constante consumo de arte y cultura no ha pasado absolutamente nada, estallido alguno.

no en sus efectos. Dejar el espectáculo –o asumirlo como tal– y pensar en procesos subversivos afincados en relaciones productivas de matriz.



## Contra el colectivismo y sus modos de construcción

Si tuviésemos que desarrollar una idea fuera de lo meramente individual, arraigada en la producción artística con sistemas colaborativos que construyan procesos y resultados ya afuera del modelo del autor-individuo, deberíamos llevar la mirada hacia un tipo definido de organización: el *colectivo*. El colectivo no tiene un régimen interno como tal, esto es, no aúna reglas que lo constituyan como un sistema delimitado y claro, sino que responde más bien a una voluntad de crear bajo otras relaciones productivas, generalmente el de la relación e intercambio con otros de manera horizontal y democrática. Es así como es irrelevante el producto que se presenta al final de la cadena de producción; puede ser de arte tipo Y o de tipo X, figurativo o abstracto, de contenido político o no, performance o pintura: todo lo que podríamos llamar como ‘lo colectivo’ está presente en las reglas de convivencia y desarrollo en las cuales la creación se manifiesta y se materializa. Es por esto que el paso a formar un modelo productivo colectivo –dentro de lo que entendemos y aquí evidenciamos como *el colectivismo*– y no individual no acarrea ningún posicionamiento de por sí político, no es por sí un movimiento político necesariamente de propender una causa contra el individualismo –como la punta de un iceberg que lo exhibe y exalta como la síntesis de sí mismo– sino que una estrategia productiva sin carga política necesariamente. Es así como el trabajo en un colectivo puede tener una causa meramente eficiente, siendo exactamente lo mismo uno que tenga fines de un arte político en cuanto a contenido/forma o uno que no. En base, la causa de la colectivización del trabajo es la misma.

Pero por otro lado sí hay colectivos que ven en su conformación como tales un manifiesto político claro y preciso. Éstos son aquellos que se configuran contra un modelo de pensamiento y producción individualista, como ya dijimos, culminación de un proceso histórico del arte que recae en el artista como el genio creador individual. Es en éstos donde es más interesarte

detenerse a examinar el real efecto –y el real peligro– de sus modos de agenciamiento. Esto porque de inicio su configuración no responde más que a uno de principios –como fin motor y por tanto puede exigírsele responsabilidad ante ello–, al contrario de un colectivo que se haya producido por una causa eficiente y los cuales sus productos sean de forma/contenido político. Es en el principio rector y fundante de la unidad de producción donde podemos conminar a llevar ese movimiento constituyente a resultados de relaciones y productos consistentes con su pretensión inicial.

El colectivismo, en el caso de originarse bajo un mandato de contraponerse como unidad productiva al modelo individual –en tanto principio– ya como generador de otras vías productivas, se construye en general de la siguiente manera: a) un grupo de individuos decide libremente unir sus capacidades productivas en una relación horizontal y democrática; b) los individuos deciden una agenda productiva común; esto puede darse implícitamente por los intereses comunes que presentan, o bien puede explícitamente plantearse y determinar qué, cómo, y bajo cuáles límites las capacidades productivas aunadas se complementarán en pos de una labor común; c) determinan su objeto de estudio, investigación o forma/contenido que se desprende de los intereses comunes que han sido presentados, para así trabajar en pos de inscribir su producción dentro de ciertos límites: un contenido determinado, una forma determinada, un arte en específico, etc. Una vez ya fijados estos tres pasos, la unidad formada comienza el proceso de producción.

El problema que este modelo productivo lleva consigo en sus entrañas es que de inicio –ya por la manera en el que se constituye como tal– no es consustancialmente uno democrático. En este respecto usamos el término democrático en su sentido más abierto y plural, uno en donde se defienda como principio cabal el de su motivación de origen: oponerse a la producción individualista como agenciamiento del poder. He aquí las palabras claves para desbaratar esta zona gris: *agenciamiento y poder*.

Hay dos formas distintas de llevar a cabo un movimiento de principio en la construcción de un modelo colectivo, grupal, que se configure a sí mismo mediante presentar una vía distinta al camino de lo individual. Por un lado podemos tener ese posicionamiento político, de generador de realidad, por medio de una premisa que detente su contraposición en el obrar individual *per se*, formulando así el obrar grupal como uno más deseable o de mayor valía. Esto claramente en términos políticos que se basarían en la creencia y el deseo de producir en comunión con otros, supeditar la propia individualidad a la del conjunto, crear realidad a partir de esa base fundante que sería la *cooperación*. Es decir, renunciar al individuo como agente productivo para conformar lo colectivo. Por otro lado podemos tener ese posicionamiento político, ya no meramente en la colectivización del trabajo como bien en sí mismo, sino en ampliar aún más su fundamento y su operatividad, dentro de lo que podríamos llamar la construcción de una unidad democratizante. Con esto queremos decir que no sólo se colectiviza el trabajo considerándolo con un bien en sí mismo, generador de realidad en contraposición de una matriz individualista, sino que además se pretende usar esa matriz para democratizar la producción como tal. La diferencia sería que la primera ve *en* la construcción del colectivo, como unidad productiva y movimiento productivo, un posicionamiento suficiente para una nueva vía contraria al modelo individualista; la segunda va más allá: ve en la construcción colectiva una unidad que en su movimiento productivo se exige como principio cinético el que su proceso no sólo desarrolle experiencias/productos sino que también democratice como *proceso mismo*, contraponiendo eso a la del modelo individualista; ya sea porque ve en éste no sólo el individualismo en tanto modelo a lo cual contraponerse sino también a los procesos contrademocráticos que su cinética desprende y disgrega. Y ese saldo contrademocrático se basa en aquello que mencionamos: el agenciamiento del poder.

En ambas formas de enfrentar y construir un modelo productivo contra aquél individualista hay una falla de origen consustancial a los términos

descriptivos mismos que producen un colectivo. Esto porque de origen un colectivo es un grupo de individuos que si bien se someten a una relación horizontal y democrática entre ellos, ésta relación de horizontalidad y democracia se clausura en su propio cuerpo. Las reglas democráticas rigen dentro de sus dominios y entre sus componentes y por tanto no sería más que una unidad clausurada, un cuerpo único, una entidad cerrada. Si bien el gran problema del modelo individual no es el individuo en tanto individuo, sino lo que genera esa construcción, esa doctrina, de operar desde la individualidad, realzar ésta y encumbrarla como el modelo de generación artística – fragmentación y aislamiento en pos de una autoría, de una voz propia–, lo que permite esto como núcleo central es lo que llamamos agenciamiento del poder. Dentro del sistema capitalista en el que se desarrolla la vida humana es el poder el componente clave que permite construir, distribuir, segmentar, segregar y dotar a unos y a otros de una posición. En el arte, como una faceta productiva más de lo humano, es lo mismo: es el poder el impulso eléctrico que permite generar movimiento. Cómo el poder se agencia y cómo se capitaliza, se acumula, se distribuye, se disemina, está conectado con aquellos mismos que lo detentan: como una virus se propaga desde quienes lo poseen a quienes no, pero ya no como contagio solamente sino que, en algunos momentos, como fuga –el poder sí se replica y se transmite pero también se traspasa y se pierde–. Es por esto que el colectivo en tanto cuerpo cerrado permite que el poder llegue a éste y se deposite, se acumule, se instale, al igual que en el modelo contrario basado en el individuo. Son dos cuerpos de características diferentes, pero dos cuerpos al fin, dos territorios con límites trazados y definidos. Es así como un artista individual puede por medio de su producción comenzar a agenciar poder mediante el éxito que su trabajo desarrolle, y a su vez, un colectivo de artistas llevar a cabo el exacto y mismo proceso de agenciamiento. Por tanto un colectivo que se ha configurado meramente en plantear esta matriz productiva por doctrina conraindividualista no es tanto más distinta que aquella a la que quiere oponerse. Tampoco un colectivo que pretende ir más allá y llevar a cabo

un proceso democratizante en su producción, ya que siendo un colectivo es un cuerpo cerrado y qué tipo de democratización puede llevarse a cabo si el cuerpo detenta una orgánica que meramente provee experiencias o procesos o productos artísticos para la reflexión, para la crítica, o por mera pedagogía. Hay que diferenciar de raíz lo que un proceso democratizante es y lo que no: democratizar no recae en la experiencia creada siendo ésta democratizante *hacia otros* –por así decirlo, configuradora de realidad, organizadora de modos de producción, pedagogía social, etc– sino que debe estar unido al proceso mismo de cualquier experiencia, producto y lo que fuese que devenga en resultado. Un colectivo no falla en su afán democrático y común, en su apertura social o en su efectos sobre la realidad, falla por sí mismo como institución de origen. Una institución cerrada y no abierta, horizontal y democrática entre sus miembros pero no democratizante en sí misma, y, pese a los efectos positivos que pueda producir en la realidad, como tal, agenciadora de poder.

Podría pensarse que el agenciamiento de poder no es meramente negativo en tanto se utilice para atacar ése sistema que permite crear focos que lo detentan. Es decir, que un colectivo detente poder –llamémoslo prestigio, renombre, o como fuese– es el camino para que se pueda construir una realidad paralela, una vía distinta que logre elevarse a un nivel representacional y material que pueda posicionarse lado a lado a su contrario. Si renunciamos al poder que podamos agenciar, ¿cómo pretendemos entonces luchar contra el sistema opuesto, basado en la competencia, el dinero, la individualidad, el sometimiento? Es necesario usar sus propias armas para levantar una alternativa basada en la cooperación, el desinterés monetario, la colectivización del trabajo y la libertad. Eso podría replicarse de la crítica hacia el agenciamiento de poder. Pero el problema no se disuelve si mediante ése poder lo que se genera son focos, grupos, corporaciones, colectividades que rigen sobre este nuevo modelo. Generar colectivos que se distribuyan todo el poder y lo agencien mediante la valoración de su producción o ya bien de su incidencia social, o alcance territorial o museística o comercial, lo único que permite es enriquecer

el mismo modelo individual, ahora desarrollándose a partir de uno de mayor complejidad basado en cuerpos colectivos. Por así decirlo, lo que permite formar el agenciamiento de poder es una multiplicidad de focos productivos, y éstos, de origen, intentan ser un cáncer para el cuerpo de producción capitalista con la finalidad de atacarlo, de hacerlo perder salud. Pero éste cuerpo, éste organismo, no sólo permite que esos núcleos cancerígenos broten en sí, sino que también los fomenta como manera de control y desafección. El organismo puede vivir sin problemas con cientos de focos cancerígenos en sus partes constitutivas. De eso no hay problema: cada tumor por su parte, limitado, diferenciado del siguiente, aislado en sus confines y hábitos, en su cultura propia, en sus modos productivos, en sus partes constituyentes. No hay incidencia alguna en generar un organismo nuevo, a partir de un cuerpo enfermo: una peste que se pueda comer por dentro el cuerpo anterior hasta formar uno extraño, origen. Estas unidades productivas llamadas colectivos no son más que eso: unidades cerradas sin posibilidad alguna de afección en gran escala. Ninguna posibilidad de cambio real del cuerpo social, económico o político desde su producción artística. Y si no son posibilidad de esto, no pueden ser sino simplemente lo contrario: fuente de energía y vigor para el mismo cuerpo que atacan. El colectivo en tanto cuerpo cerrado, con miembros definidos y con hábitos instaurados no permite ser fuga continua de producción y democratización sino que se erige como unidad estable y por tanto inmóvil. Los colectivos no son más que un grupo de individuos que deciden trabajar juntos, como miembros que al unirse conforman un cuerpo, y que ese cuerpo no es más que cada uno de ellos, unidos. La mitad de ellos se retiran y ya el cuerpo no existe, no es el mismo y a su vez –siendo sólo ellos y nadie más– no existe la posibilidad de ser un no-cuerpo una figura que detente inclusión y no exclusión de otros posibles miembros hasta transformar este organismo en un engendro que devenga en constante mutación.

El colectivismo en sí no ofrece nada más que la configuración de un cuerpo, y un cuerpo no es nada más que una construcción estable e inmóvil

esencialmente. Por supuesto que la producción misma generada por este cuerpo dota movimiento, pero –así como dentro de su territorio la relación democrática y horizontal es incuestionable pero que en su misma constitución delimitaba un territorio que por tanto no democratizaba como núcleo formal, sino más bien agenciaba poder– al conformarse como cuerpo no hace más que instaurarse como inmóvil, predecible, identificable: un organismo elaborado de partes que constituyen, juntos, su quehacer o acción.

Es por esto que propondremos otra manera de construir una vía diferente. En sí mismo recuperaremos el espíritu inicial de lo que un colectivo pretende desarrollar: subyugar la individualidad por sobre lo colectivo, democratizar en la misma cinética de los procesos y ser una unidad productiva. Pero a la vez cumplir los preceptos indispensables para poder llevar esto a cabo sin terminar dotando al organismo macro de mayor riqueza: ser unidades abiertas y diseminar toda posibilidad de agenciamiento de poder.

## **La cooperativa como modelo abierto, democrático y democratizante**

Si bien el colectivo no resuelve ni se hace cargo de manera plena de aquella exigencia sobre sí mismo para plantar cara y desarrollar una vía fructífera que sea paralela al modelo individual de creación, comercialización y producción, esto no significa que no haya manera alguna de hacerlo. Como hemos expuesto, el problema no radica en la elección de un camino colectivo, ni del fundamento último de poner todo ideal en un modo democrático del quehacer, sino en que el sistema elegido no satisface el principio inicial. Es un problema sistémico y no de las estrategias llevadas a cabo –pese a que claramente las estrategias fracasarán si hay una falla de origen que presupone cosas que no son tales ni se despliegan empíricamente a partir de un deseo o una impronta de principios–, por tanto habrá que buscar un sistema que permita usar caminos similares pero que permita cristalizar en términos concretos y fundantes aquello que busca poner en práctica.

Ante esto la llave conceptual y práctica está en el concepto de *abierto*. Como hemos expuesto el gran problema del colectivo es que es una unidad cerrada y por tanto inmóvil: un segmento de producción, un territorio de por sí fijo. Pero si empleamos el concepto *abierto* a un sistema similar, otros son los resultados: una unidad de producción en fuga, en constante movimiento, mutante en límites y en consolidación corporal. Ante esto, un nuevo sistema productivo, ya no llamado colectivo, puede venir a reclamar esta posibilidad de existencia: la cooperativa.

Las ventajas de la figura de la cooperativa, ya de inicio, es que es una figura legal. Esto es, se enmarca como una unidad productiva dentro del marco productivo legal: sistema que posee propiedades ya establecidas de relación y producción, y por tanto si bien cada cooperativa puede resolver sus maneras domésticas de funcionamiento, todas se enmarcan dentro de un marco descriptivo no sólo conceptual sino legal. Son unidades económicas de funcionamiento con una pretensión de producción *económica* más allá de una



meramente *productiva*. Esto es, que su fin no sólo es crear productos sino crear valor. El problema de la cooperativa es que no exige dentro de su descripción ser una unidad abierta. Es posible que ninguna unidad productiva o económica en el marco legal tenga una pretensión de ser abierta por las dificultades que implica no tener una delimitación corporal fija. Pero bajo la figura de la cooperativa, inscrita en un marco legal como unidad productiva económica, puede incrustarse esta petición de apertura: puede adherirse a la figura legal de ser una cooperativa, el de ser una cooperativa *abierta* ya no como una figura distinta en el marco legal, sino en los modos de configurar su anatomía. Podría pensarse que podría hacerse lo mismo con el colectivo, el de adherir la cualidad de ser abierta y por tanto no habría necesidad de hacer una distinción entre colectivo y cooperativa. Pero en esos términos, lo que realmente diferencia uno de otro es su inscripción legal en el marco económico como el movimiento eminentemente político, más allá de la valoración de su producción. Ya no es un movimiento político solamente el crear un grupo de trabajo colectivo en desmedro de un modelo individual –que, sin embargo, lo sigue siendo– sino que el de adentrarse en el cuerpo legal del modelo e instaurar materialmente una unidad productiva distinta de manera fáctica. Porque la incidencia, el germen que puede ser la construcción de un modelo cooperativo de trabajo, ya no se juzgaría por medio de sus productos, o sus maneras de relacionarse como unidad cerrada frente al modelo que se busca desplazar, sino que se basa primigeniamente en usar el marco legal, la matriz productiva del sistema, para construir una distinta desde dentro. Por así decirlo, lo importante no es qué cosas se produzcan, sino cómo son estas producidas: bajo qué sistema de relaciones, bajo qué marco productivo y bajo qué régimen legal. Si no podemos estar fuera del capitalismo y debemos dar la pelea dentro de éste, donde hay que ir a tomar posición es dentro de la matriz productiva económica. Es luchar esa matriz mediante la instauración de nichos productivos distintos, como lo es la cooperativa. Esto resulta también de responsabilidades personales y colectivas regladas por la ley, estado de cosas completamente diferente al de un colectivo:

hay un posicionamiento político de compromiso/obligación que va más allá de la voluntad. El gran problema del colectivo es que está regido por la voluntad: la voluntad de permanecer unidos, cada miembro del organismo en pos de una agenda común, de trabajar de manera democrática dentro de la clausura provista por sus integrantes, y así, la voluntad como motor y no la responsabilidad legal. Ya no mera voluntad sin responsabilidad sino implicancia radical, directa, estructural, económica.

El problema del agenciamiento del poder puede disuadirse mediante esta apertura de la unidad de producción. Dentro de la figura de la cooperativa y mediante la suma del modo de apertura para su fisionomía puede lograrse esta fuga constante y este cuerpo en incesante mutación. Esto debido a que si la unidad de producción de la cooperativa es una abierta, quiere decir que sus miembros no detentan propiedad de la cooperativa misma de manera clausurada sino de manera circunstancial. Esto es, los miembros de la cooperativa pueden ser cualesquiera que quieran entrar a la unidad de producción bajo las reglas y fines productivos de la cooperativa, sin mediación, sin permisos, sin juicio alguno de otros sino que simplemente a través de suscribir las responsabilidades que implica ser miembro de la unidad de producción. En términos simples una cooperativa abierta funciona bajo un marco legal en donde se establece sus reglas de acción y económicas, sus procesos de relación entre sus miembros y sus leyes internas. La propiedad no la detenta individuo alguno, pero a la vez por ser abierta, ningún grupo concreto, inmóvil, cerrado, que pueda agenciar el poder que el trabajo de la unidad productiva pueda proveerles en el tiempo. Se disemina todo poder en tanto los miembros pueden ir y venir estando todo en constante transformación. Y esto ya no meramente como algo en los hechos, sino en principio: la regla sistémica es que esto es posible en tanto potencialidad como parte constitutiva de la unidad productiva.

La cooperativa abierta así disemina el poder que pueda agenciar, y la propiedad misma de ésta. El poder es posible de agenciarlo en tanto existan entidades fijas, inmóviles y en también en cuanto exista y pueda delimitarse el

concepto de propiedad como realidad. Ya no se trata de que no exista propiedad, sino que la propiedad no sea de ningún núcleo definido sino de una masa en fuga, en constante movimiento. Es así como la unidad productiva no sólo es democrática en sí misma en tanto estructura sino que también es democratizante. Un constante movimiento. La cinética de la democratización es ésa en donde como unidad productiva los procesos horizontales y democráticos no sólo se consolidan sino que se reinventan y se ponen a prueba a sí mismos bajo un marco productivo: una unidad. Es importante no olvidar que esto tiene una implicancia material, real, y no es meramente un asunto de voluntad de relaciones entre individuos. La cooperativa es una unidad de producción económica, sea cual sea el área de la economía que represente. Esto es, existe la construcción de una realidad, de productos y de relaciones; de un sistema productivo democratizante pero también de efectos, objetos, y cosas concretas. Un cambio de modelo es posible a través de efectos concretos y materiales – objetos, experiencias, relaciones; bienes, servicios, etc.– es decir, de los resultados de un proceso productivo, pero sólo en tanto la matriz productiva sea en sí misma un sistema mutable. No basta con la creación de efectos concretos que se posicionen como contraposición de un modelo. Eso sería volver al ejemplo del tumor focalizado, localizado en el cuerpo, que meramente presenta efectos distintos a través del tiempo, sea de manera constante o no. No, aquí lo vital es que ese tumor tenga en sí mismo una naturaleza inestable, versátil y que tenga esa disposición estructural de crecer mediante su propiedad de apertura. No ha bastado con reproducir modelos colectivos hasta ahora exactamente por eso mismo: reproducir unidades focalizadas sin que éstas se entreguen a ser variables, mutables, y que no se integren al aparato productivo del sistema –a su cuerpo económico y legal– no tienen incidencia más allá que presentarse como algo meramente testimonial. Testimonio éticamente loable, con implicancia directa en la realidad –de eso no hay duda alguna– a través de la pedagogía, de la toma de conciencia, del trabajo político territorial o como fuere, pero sin

implicancia política de ser una real amenaza para un modelo que siempre se ve enriquecido por la presencia y reproducción de su diferencia.

El colectivo como unidad presenta también un problema de base que es el de no asumir la diversidad como una herramienta de lucha, sino que al revés: asume la homogeneidad como valor *per se* para articular la unidad. Esto es, dentro del colectivo, si bien son todos individuos distintos, hay una implicación homogénea con las maneras de obrar, con el horizonte de creencias y en esa complicidad ve su vigor. Sin embargo eso lo aísla en la posibilidad de crecer, de traspasar incluso su modelo. No debe verse esto como que lo ideológico es lo que debe ser desechado para recurrir a un modelo ecléctico sin ideología, al contrario, lo ideológico es el punto de inicio, la base de todo. Pero esa ideología está en la misma construcción del sistema productivo: la cooperativa. Ya no en las decisiones, procesos, metas, horizonte de acción. Si bien aquí puede verse una manera clara de ideología, por medio de los bienes producidos, es inútil basar el vigor de una unidad productiva en meramente los resultados concretos, sino que en la matriz de la cual éstos han sido originados. La ideología más radical está en la conformación de sistemas abiertos desubjetivizados. En subsumir el método productivo a éste modelo. Qué más ideológico que buscar un sistema democratizante e impersonal, que no depende de sus miembros ni de la contingencia del momento dentro de sus resoluciones o sus efectos producidos; ya como mero sistema es ese tumor imparable, con pretensión de disputar la matriz productiva. Una cooperativa abierta puede así producir bienes artísticos de cualquier tipo, por ejemplo comerciales o superficiales sin contenido político. Pero ya el hecho de que la matriz de la cual provienen es ésa, la de una cooperativa abierta donde la propiedad está a disposición de cualquiera que quiera ser parte de ésta sin poder detentarla por sí mismo, ya es un efecto político de mayor alcance. Y es aquí donde es importante entender que más que los productos con contenido político –que es lo que ya hemos visto y aprehendido por años y no han sido más que una buena intención de crear conciencia y reflexión–, lo importante es disputar la matriz productiva a través

de sistemas productivos realmente democratizantes y horizontales, inclusivos y no excluyentes, sin miedo a la fuga y no buscando el vigor en la clausura de sus límites. Lo realmente democrático está en crear unidades productivas que no sean nichos que pertenecen a tales o cuales individuos agrupados, sino unidades mutables dentro de la matriz productiva que generen valor cultural y, por lo tanto, económico. Ésa es la gran disputa que hay que llevar a cabo. Y ésa sólo se hace asumiendo la apertura y la cinética de la democratización como principio fundamental.



PARTE TERCERA

PRÁCTICA DE OTRO MODO DE PRODUCCIÓN

*“Inventar” es, políticamente, el verbo de los que luchan,  
aunque desde el punto de vista académico no sea cierto.  
Por eso, en el plano teórico, lo que hay que hacer es no citar,  
sino aludir. E inventar lo citado en la alusión.  
No se trata de desarrollar a”, o “aprovechar a”, o  
“rescatar elementos de”. Se trata simplemente de tener la  
vanidad subjetiva de creer que se puede inventar algo,  
para que pueda ser aprovechada en el  
movimiento objetivo de los que de hecho inventan algo.*

CARLOS PÉREZ SOTO



ACTA  
JUNTA GENERAL CONSTITUTIVA  
DE LA  
"COOPERATIVA DE TRABAJO GUASASAPO LIMITADA".  
TAMBIÉN "GUASASAPO"

---

En Santiago, con fecha [redacted] de [redacted] de [redacted], siendo las horas, en [redacted] de la comuna de [redacted], se constituye la Junta General [redacted] de la **COOPERATIVA DE TRABAJO GUASASAPO LIMITADA** [redacted] [redacted] indistintamente, la "Cooperativa", presidida por don [redacted] **JOSE ALDEA BAEZA**, presidente del Consejo Organizador, [redacted] secretario don Nicolás Pablo Ogilvie Diaz Fyfe, y ante la presencia de [redacted] personas que concurren a la constitución de la cooperativa, quienes se individualizan en la nómina que se acompaña al final de la presente acta.

El presidente agradece la asistencia de los presentes, y expresa que como único punto de la tabla corresponde aprobar la constitución de la Cooperativa, y presentar y aprobar en lo particular y en lo general el texto íntegro de su Estatuto.

Agregó que los motivos que llevaron a los organizadores a constituir una empresa de tipo cooperativo son los siguientes:

A objeto de aclarar la naturaleza de este tipo de organizaciones, expuso las pautas mediante las cuales las cooperativas ponen en práctica sus valores, denominados principios cooperativos, conforme las directrices de la Alianza Cooperativa Internacional:

1. Adhesión voluntaria y abierta;

### **Variante político-productiva: inscripción y creación de una unidad de producción democratizante**

Ésta es la parte en la que, luego de todas las disquisiciones y razonamientos teóricos, anclamos en una praxis, en un hecho concreto, en un movimiento a la acción. Porque de eso se trata elaborar todo análisis, todo diagnóstico: en convertir en hechos mediante la práctica –como ejercicio de crítica constante– lo pensado. Es en éste paso donde se pone a prueba la ecuación: se verifica su veracidad en el campo de la experiencia o simplemente queda en la letra.

Y es que debemos hacernos cargo y ser responsables frente a la filosofía. En el propio campo de la acción es donde nuevos desafíos se exhiben y donde la matemática dispuesta presenta, muchas veces, comportamientos dispares para poder ser corregidos. Luego de lo planteado en este texto, en forma de un marco teórico basado en conceptos a probar empíricamente, tenemos que dar el paso más importante: ingresar al orden objetual del mundo.

La imagen que da inicio a este apartado es la del marco legal –producido junto con un abogado– de una cooperativa. Ésta tiene las cualidades que dicha figura legal provee, sumándose la del precepto de ser abierta, para así poder dotarla de la facultad de ser dinámica. Dicho marco legal establece la razón social de la cooperativa, el objeto social, el tipo de actividades que ésta desarrollará, las reglas patrimoniales y de cuotas de participación, la distribución de remanentes, las reglas de incorporación, las responsabilidades y obligaciones de los socios, los derechos de los socios, los órganos directivos y de control, la manera en que funciona la junta general de socios, las atribuciones, las disposiciones transitorias, y todo aquello que configura estructuralmente lo que es una cooperativa en materia de unidad productiva.

La cooperativa a diferencia de otros marcos legales productores –como por ejemplo la sociedad anónima, la sociedad limitada, la organización sin fines de lucro, o toda forma de entidad entendida bajo las normas de lo que

entendemos como ‘empresa’– no depende de relaciones de propiedad ni de capital que puedan discriminar entre sus miembros, así como también no reproduce relaciones laborales en la que se estratifique entre sus miembros por medio de la figura capitalista-obrero. En una cooperativa el capital de cada miembro no son ni los bienes ni el dinero que ingresa cada uno, sino que el trabajo que produce cada cual. Así cada aporte en tanto a bienes se disuelve en la propiedad misma de la cooperativa: los bienes de la cooperativa son de todos sus miembros en partes iguales y ya no hay propiedad particular sobre ellos, ni derecho sobre éstos según el porcentaje de propiedad que detente cada miembro. En una cooperativa la propiedad es siempre horizontal y pareja: no hay quien pueda tener más o menos propiedad de la unidad productiva y por tanto ésta no pertenece más o menos a nadie, ni por lo traducido mediante su trabajo ni por el valor producido de manera particular.

Es en ésta matriz económica donde las relaciones de producción a forjar pueden libremente producirse para incidir en un cambio concreto. Asumiendo la democracia como la propia regla que queremos para gobernarnos, aspiramos a ver a ésta no sólo traducida en consignas sino en reglas productivas económicas. Así exponiéndonos todos como pares, ya no diferenciándonos por nuestras capacidades o conocimientos, por nuestro talento o nuestro esfuerzo. Es meramente en la producción donde se articulan roles, que no son fijos y que son determinados democráticamente por el conjunto, previendo lo mejor para la misma unidad productiva.

Las reglas de una cooperativa –y por tanto de ésta cooperativa– son un marco productivo como el que hemos expuesto. Su finalidad es organizar la producción mediante la cooperación de sus miembros y no detentar la actividad por medio de estratificación de base. Sus propios tiempos y leyes internas son definidas por el conjunto de sus miembros, siempre dentro del marco legal que produce el concepto y figura en tanto tal.

La diferencia que se le es introducida en sus leyes internas de manera estructural a esta cooperativa es que es de carácter abierto. Esto significa que

cualquier persona pueda ingresar a ser parte de ésta sin ninguna moratoria ni resolución de parte de los miembros que la componen. Tan sólo, como todos, tendrá que cumplir con la cuota respectiva, comprometerse con los deberes que la cooperativa como figura económica establece y ejercer los derechos que ésta le provee.

En término de réditos económicos, esta unidad de producción establece que debido a que todos sus miembros tienen igualdad de propiedad sobre ésta, la distribución de la ganancia es acorde con esa regla: igual para todos. Se dispone de una diferencia mínima en cuanto a esto: en tanto la cooperativa produce varios bienes a la vez, multiplicando su capacidad eficientemente según la organización interna de sus miembros para desarrollar diversos tipos de proyectos, la repartición de una parte de las utilidades se asignan, primero, al conjunto de miembros de la cooperativa, y posteriormente a los trabajadores que han creado el valor de dicho bien específico –mediante su fuerza de trabajo– en partes iguales.

Uno de los componentes que hace de ésta unidad productiva una dinámica es que alienta la diversidad. Al contrario que el colectivo –que es cerrado y sus miembros son similares entre sí– la cooperativa plantea la diversidad entre sus miembros como un bien beneficioso para su propia cinética. Es en el gran temor que anidan las colectividades de ser realmente abiertas y disolver su propiedad –y el poder que agencian a través de una configuración de miembros definidos– donde la diversidad perece. Y la diversidad es sólo ganancia en tanto se ejercite en un ambiente horizontal y democrático. La dificultad emana del individuo: ya no me rodeo de gente que piensa de manera similar a la mía, por tanto la producción no puedo controlarla dentro de márgenes que yo aspiraría a definir. Esto es lo democratizante, lo que genera democracia y una manera de relacionarse mediante la producción: uno debe subyugarse a la mayoría pese a que ésta pueda decidir producir de maneras y bajo preceptos completamente ajenos a los que uno comulga. Así tanto el cariz ideológico, como las estrategias nunca están definidas. Sino que

se juegan en la democracia y en la discusión horizontal: en el plano de construir mayorías.

Pero la cooperativa en sí misma como marco para producir ya viene configurada con un cierto principio ideológico: su manera de encarar la propiedad y la distribución de la riqueza, y la horizontalidad e igualdad entre sus miembros. Por ello sus miembros ya de inicio comparten ésta visión: querer producir de ésta manera y no ya de otra que, en el diseño de la matriz económica, da mayores ventajas y beneficios para capitalizar ganancia de manera individual. Es entonces un paso político decidir funcionar a través de una cooperativa, someterse a sus reglas de producción y desarrollarse plenamente en tanto trabajador a través de sus normas de relación.

El colectivo como hemos visto puede funcionar mediante una regla interna democrática –por ejemplo, las decisiones las tomamos por consenso común o mayoría– pero no es democratizante, no produce democracia para el mundo. Es mediante éste movimiento constante, ésta dinámica, que no sólo se preserva la cooperativa en una figura inasible y sin fronteras establecidas, sino que cambia las relaciones productivas del mundo en el ejercicio mismo que se produce en el conjunto y derivadamente en el individuo.

Para poder constituir esta cooperativa como tal, los hechos concretos a desplegar son los siguientes: primero, convocar mediante las redes sociales, la prensa y otros medios de comunicaciones masivos a personas que quieran disponerse a producir bienes culturales bajo ésta matriz. Segundo, una vez que el mínimo número de miembros para constituir legalmente la cooperativa se incorporen, dirigirse al ministerio de economía y celebrar el contrato de constitución de la cooperativa, inscribiéndola en los registros de la matriz productiva del país. El llamado a hacerse parte de la cooperativa se mantendrá constantemente en el tiempo, ya que debemos procurar siempre su movimiento dinámico: que el conjunto de miembros siempre vaya variando para así variar su precepto de propiedad y no verla definida en el inmovilismo. Tercero, oficiar la primera junta de socios de la cooperativa para delinear la agenda productiva

anual. Aquí se verán los proyectos y las estrategias económicas para no sólo crear bienes culturales sino proyectar la sustentabilidad de la propia cooperativa y, a largo plazo, de los miembros de ésta. Cuarto, dar inicio a la producción.

Esta *acción* aquí constituida como la fundación de esta unidad económica no se inviste bajo los colores de un acto de arte. Crear esta cooperativa no es una obra personal en tanto tal, sino que es el domicilio político y productivo en el que toda productividad posible será desarrollada de ahora en adelante. En lo meramente individual, no es que la gran obra dispuesta en estas páginas para ser evaluada sea ésta organización, sino que es un marco formal en el cual toda mi producción como artista, desde ahora en adelante, se llevará a cabo. Esto es someterse a producir colectivamente y por tanto no depender de los tiempos que uno impone sobre su propia obra, sino de los tiempos que un colectivo decide. Es una arena donde se despliegan las futuras posibilidades, ideas y bienes concretos.

La importancia de pasar las ideas a la práctica se detenta en su propio movimiento de construir materialmente algo que incida en el mundo. El riesgo siempre es el fracaso en el campo de los hechos. Pero es ése paso el necesario para hacer posible una posibilidad de cambio. La lucha es de quienes inventan y quienes producen nuevas formas de relaciones fuera de los marcos que nos impone un sistema del que no estamos conformes.

Éste es el paso a la acción a acometer ahora. Y ésta es la parte práctica de las ideas que se han desarrollado como inquietudes y luego como ideología. Si vamos a transformar el mundo, tenemos que hacer un paso decidido a la acción: bajo reglas que así intenten cambiar sustantivamente los entramados estructurales de la sociedad. Y el entramado que sostiene todo es la matriz productiva-económica. Es eso lo que mueve el funcionamiento del mundo y permite el desarrollo humano. Por eso hay que ingresar a éste y plantear la producción con reglas que puedan extenderse, reproducirse y finalmente amplificarse como posibilidad para quienes quieran otro mundo.

## **Variante político-filosófica: solicitud de cátedra para la producción de ideas de un nuevo marco productivo**

La segunda veta del mismo paso para la acción –fuera de la de producir bienes concretos– es la constante producción de ideas. La transmisión de estas ideas debe producirse tan laboriosamente como la productividad material. Para eso es importante usar todos los foros posibles para plantear que un camino como éste es posible. Especialmente desde el mundo del arte, desde la producción artística.

Para esto la misma cooperativa deberá asumir –más allá de su rol productivo-material– el de la producción de estas ideas. Por tanto un plan de organización de la producción deberá a su vez considerar uno de difusión de las ideas que explican este paso a la acción. Tanto para que otras unidades productivas de este tipo se produzcan, como para que se unan a la nuestra. Tanto para que se ponga en discusión sus limitaciones y sus estrategias como para que la propia discusión pública se enriquezca del debate mismo.

Es por esto que el plan será usar todo el espectro del arte, toda su amplificación, para llevar a cabo una propaganda en todas las tribunas y foros que el arte produce para así diseminar esta manera productiva como una posibilidad cierta y concreta. Utilizaremos así la propia institución, su propio sistema óseo para propagar este cáncer.

Una de las instituciones productoras de mayor eficacia es la academia. Esto porque es allí donde los artistas desarrollan no sólo aptitudes y técnicas para la producción artística, sino que es donde el relato del poder mejor implanta, reproduciendo una forma de encarar el trabajo artístico. Es por esto que habrá que introducirse a ésta para afectar a aquellos artistas en pleno proceso de desarrollo; plantear ante ellos las ideas propuestas aquí y mostrar que los caminos fuera de las reglas imperantes sí son posibles. Que la producción si se puede encarar de otra manera, y que a su paso –de quererlo o

verlo como una necesidad– la transformación del mundo sí es posible a través del arte.

Usando la competencia que me da este título, proseguiré a enviar una carta al Director del departamento de Artes Visuales de la Universidad que posibilita esta instancia textual, la Universidad de Chile, para solicitarle un espacio de seminario, cátedra o taller –según lo que mejor corresponda para exponer estas ideas y asociarlas a la práctica artística de los estudiantes– dentro del programa de licenciatura en artes, mención artes plásticas. Así desde el espacio de lo público –como la Universidad pública que es ésta–, intentar proyectar otra manera de encarar el trabajo artístico y productor.

Sr. Luis Montes Becker,  
Director del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile


En su consideración,

Escribo la presente con motivo de solicitar la posibilidad de impartir docencia en un curso de taller o seminario –dependiendo cual sea más oportuno o mejor corresponda– de la malla de la carrera de pregrado: Licenciatura en artes, mención artes plásticas, parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Dicha solicitud se ve en la necesidad de presentar una manera distinta de encarar la producción artística y, a través de la exposición de estas ideas, proponer a los estudiantes de arte una salida diferente a las reglas productivas que dominan la escena del arte actual.

Junto con esta carta le dejo el texto de mi tesis del magister en artes, mención artes visuales de esta Universidad, donde planteo estas ideas mencionadas.

Atte.



Alejandro Aldea  
Magister en Artes, mención Artes Visuales  
Universidad de Chile

Fig 2: Carta entregada al Director del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Fotografía digital de pantalla de documento word, 2014. Santiago, Chile.



De ésta manera se procederá por ambos brazos productores: por un lado la constitución de una unidad de producción bajo la figura de una cooperativa abierta, y por el otro la exposición y contraste de ideas con los jóvenes artistas que la misma institución produce para reproducir un determinado tipo de relación productiva artística.

Ambos movimientos corresponden a salirse de las reglas imperantes para instaurar nuevos modos. Pero ese salirse es un salto hacia el corazón mismo de las estructuras que lo producen todo: la economía y la institución. Más bien, podríamos aseverar que se trata de elaborar dentro de la matriz productiva material como en la matriz productiva ideal. Es éste afuera, pero yéndose directamente al corazón –en ese proceso de alienación que expusimos anteriormente: productiva en la abstracción– de las estructuras de ese *adentro* donde el cambio de relaciones tanto materiales como de ideas pueden producir cambios concretos.

## CONSIDERACIONES.

Lo que ha acontecido en estas páginas no ha sido más que el inicio de un camino. Todo lo contenido, tanto la producción filosófica como material, es la culminación de un proceso que, si bien pudo haberse iniciado de manera formal a través del recorrido de esta instancia académica, no es más que la decantación de un trayecto.

Habrà que tomar en consideración también la fortuna. Sin ésta no habría posibilidad alguna de ninguna mísera coma, ni la mera existencia del pensamiento aquí planteado. La fortuna de los medios materiales y emocionales mínimos para el desarrollo de un sujeto, que también es el desarrollo de una idea. Uno siempre es hijo de su tiempo, residuo de su época. Y el sujeto es también una y sola gran idea. Y esto no es más que confluencias de miles de otros que antecedieron, que acompañaron y que permitieron padecer la propia existencia en un marco determinado de preceptos y violencia. Tanto en lo favorable como en lo ruin. A todos se les adeuda. Este texto lo hace evidente.

Considerar que esto es sólo el inicio de un propósito. Y uno que se funda en principios irrenunciables, y que se expresa de una manera material: cómo producir. Y también, cómo vivir. Porque producir de una manera, bajo principios innegociables, no es más que vivir de determinada manera. Producir no para vivir solamente, sino producir el vivir, ése que va más allá de lo material y relacional, que no se lleva dentro o fuera sino como determinación y norte. Es en ésa decisión, en ésa toma de posición de que no vale la pena otro camino sino éste, donde fragua todo.

Ahora dejemos al tiempo el juicio del peso de éstas páginas en la propia acción.



## BIBLIOGRAFÍA.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1994.

ARAVTOV, B. *Arte y producción, el programa del productivismo*. Madrid: Comunicación, 1973.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Micropolítica y segmentaridad; Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante la imagen*. Murcia: Cendeac, 1990.

HUYSEN, A. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Andrea Hidalgo, 2006.

MARX, K. *El capital*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1999.

PÉREZ SOTO, C. *Marxismo: aquí y ahora*. Santiago: Triángulo, 2014.

SALAZAR, G & PINTO, J. *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: Lom, 2010.

ŽIŽEK, S. *Violence*. Surrey: Profile, 2009.

Las imágenes que anteceden tanto a la introducción como a cada parte de este texto:

Introducción.

Corresponde al exterior de Las Encinas 3370, domicilio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Parte primera.

Corresponde a parte de la obra de Michaelangelo Buonarroti, *La creación de Adán*, parte de se obra desplegada en la Capilla Sixtina.

Parte segunda.

Corresponde a la obra del Colectivo Acciones de Arte (CADA), *Inversión de escena*.

Parte tercera.

Corresponde al marco legal a inscribir de la cooperativa Guasasapo, unidad de producción abierta.

Santiago, enero de 2015

