

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

**Mediación artística y cultural: ¿Un espacio de resonancia para la democracia?
Apuntes teóricos desde la teoría de Hartmut Rosa***

*Artistic and Cultural Mediation: A Resonance Space for Democracy?
Theoretical Notes from Hartmut Rosa's Theory*

Tomás Peters**

UNIVERSIDAD DE CHILE

 <https://orcid.org/0000-0002-0765-917X>

Marta Hernández***

UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ

 <https://orcid.org/0000-0002-2476-3702>

Resumen. Este artículo explora nuevas discusiones teóricas para entender los desafíos contemporáneos de la mediación artística y cultural. Luego de la pandemia y el avance sostenido de las plataformas tecnológicas de consumo cultural a través del streaming, la participación cultural ha cambiado sustantivamente. En este contexto, los espacios culturales como museos, teatros, bibliotecas y galerías de arte, entre otros, se han visto en la necesidad de elaborar nuevas estrategias de atracción y formación de públicos. En sociedades altamente complejas y caracterizadas por experimentar procesos de aceleración social, la teoría de la resonancia elaborada por el sociólogo Hartmut Rosa ofrece categorías teóricas que ayudan a pensar nuevas aristas de trabajo para el futuro de las instituciones culturales. El artículo comienza con una revisión histórica de la función social de la participación cultural y, posteriormente, un análisis sobre la emergencia de la mediación artística y cultural a finales del siglo XX. Luego, se enfoca en describir cómo la teoría de la resonancia aporta a complejizar la comprensión del concepto de mediación en el contexto actual. En la última parte del artículo se exploran desafíos futuros de la participación cultural y su aporte al fortalecimiento de la democracia en América Latina.

Palabras claves: Mediación, Aceleración Social, Resonancia, Políticas Culturales, Democracia.

*Este artículo es resultado del Fondecyt de Iniciación N.º 11240541: «Poder, influencia, conocimiento y cambio en la configuración de la institucionalidad cultural reciente en Chile: hacia una sociología de las políticas culturales», financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile..

**Doctor en Estudios Culturales por el Birkbeck College. Universidad de Londres, Magíster en Teoría e Historia del Arte y sociólogo. Universidad de Chile. Sociólogo. Universidad de Chile. Correo: tpeters@uchile.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

***Doctora en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Licenciada en Educación Media con mención en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Correo: mhernandezp@ucsh.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.



Abstract. This article explores new theoretical discussions to understand the contemporary challenges of artistic and cultural mediation. After the pandemic and the sustained growth of cultural consumption platforms through streaming, cultural participation has changed significantly. In this context, cultural spaces such as museums, theatres, libraries, and art galleries, among others, have been compelled to develop new strategies for attracting and forming audiences. In highly complex societies characterized by experiencing processes of social acceleration, the theory of resonance developed by sociologist Hartmut Rosa provides theoretical categories that help to think about new angles of work for considering the future of cultural institutions. The article begins with a historical review of the social function of cultural participation and then analyses the emergence of artistic and cultural mediation at the end of the 20th century. It then focuses on describing how the theory of resonance contributes to deepening the understanding of the concept of mediation in the current context. In the final part of the article, future challenges of cultural participation are explored, along with its contribution to strengthening democracy in Latin America.

Keywords: Mediation, Social Acceleration, Resonance, Cultural Policies, Democracy.

Introducción

A finales del siglo XX la noción de mediación artística y cultural surgió como una respuesta a las nuevas demandas sociales y políticas de hacer más comprensibles y menos impositivas las lógicas explicativas que las instituciones culturales realizaban con sus acervos artísticos y/o de valor cultural-patrimonial. Si antes los departamentos de educación en los museos, por ejemplo, se dedicaban a educar a los ignorantes que visitaban sus salones y pasillos, en los nuevos tiempos esta práctica se consideró un acto de poder y violencia simbólica. Esta discusión, que se arrastraba desde la “Declaración de la Mesa de Santiago de Chile” de 1972 sobre el rol de los museos en la sociedad, inscribió la idea de mediación como un discurso y práctica ampliamente aceptada por el resto de espacios dedicados a la circulación y protección de bienes simbólicos como los teatros, galerías de arte, bibliotecas y espacios culturales. Con el objetivo de reducir las desigualdades culturales y poner en evidencia las estructuras históricas de privilegio y dominación, la mediación artística y cultural se propuso como una herramienta de vinculación horizontal entre los públicos o visitantes y los espacios culturales, logrando, de esa forma, crear un nuevo trato entre los diversos agentes que hacen posible el campo cultural. Desde entonces, casi no existe institución cultural que prescindiera de equipos u oficinas de mediación.

En las últimas décadas se ha demostrado que la implementación de acciones de mediación cultural y artística han ayudado a mejorar la percepción de las instituciones culturales por parte de la sociedad: No solo reconocen un mayor nivel de bienestar al visitarlas, sino también sienten que les ha servido para diagramar nuevas perspectivas u horizontes de vida (Ateca-Amestoy et al. 217). Si antes eran percibidos como lugares excluyentes y solo para conocedores, hoy las personas advierten que los espacios culturales han creado un rostro amigable y más cercano, que invitan a ser visitados. Sin embargo, desde la pandemia de 2020 y el surgimiento de nuevas plataformas tecnológicas vía streaming a nivel masivo, la participación cultural a nivel mundial y en América Latina en particular ha experimentado cambios evidentes (Cardoso y Reyes 18). Desde entonces, no se han alcanzado los niveles de acceso previos a la pandemia en teatros, bibliotecas, cine, galerías de arte y museos. Este fenómeno ha exigido diseñar nuevas estrategias de atracción y formación de públicos, así como también desarrollar nuevas discusiones teóricas sobre la mediación artística y cultural contemporánea.

En sociedades altamente complejas y caracterizadas por experimentar procesos de aceleración social, se requiere entonces de nuevos marcos teóricos que ayuden a pensar la labor de las instituciones culturales y su rol como agentes estratégicos de fomento de participación cultural. En este escenario, la teoría de la resonancia elaborada por el sociólogo alemán Hartmut Rosa se revela como un insumo posible para avanzar en esa dirección y, sobre todo, para desplegar vetas emergentes de análisis para las políticas culturales. El artículo comienza con una revisión histórica de la función social de la participación cultural con un énfasis en América Latina y, posteriormente, un análisis sobre la génesis y evolución de la mediación artística y cultural a finales del siglo XX y comienzos del presente. Luego, se enfoca en describir cómo la teoría de la resonancia aporta a complejizar la comprensión del concepto de mediación en el contexto actual. En la última parte del artículo se exploran desafíos futuros de la participación cultural y su aporte al fortalecimiento de la democracia en América Latina.

Breve revisión histórica de la participación cultural

Desde los primeros tiempos de la humanidad, lo que hoy conocemos como arte ha jugado un rol clave para la sincronización entre lo sagrado y lo profano (Shiner 22). El ritmo, el movimiento corporal, los cantos y la imitación onomatopéyica permitían, por medio de rituales, establecer un orden entre el cosmos y la sobrevivencia humana (Eliade 14). El control de la naturaleza necesitaba de estos recursos representacionales. De lo contrario, la hostilidad del entorno significaba acercarse a la extinción de la tribu o del grupo. De ahí surgen los mitos y leyendas: Además de reducir la complejidad social, los grupos humanos debieron establecer esos relatos para estabilizar las expectativas del presente y futuro. Así, desde los tiempos primitivos, lo que hoy comprendemos como participación cultural significaba un asunto de sobrevivencia.

Con el pasar de los siglos, y con el intercambio creciente entre grupos y tribus, los ritos y Dioses se vieron confrontados a negociar su verdadera existencia. Al dejar de hacer un rito, ¿el mundo se desploma? Si dejo de venerar un tótem, ¿la tierra me castiga? Si olvido un sonido vocal, ¿el Dios del viento solicitará mi sacrificio? Cuando las respuestas comienzan a responderse por sí sola en el día a día, entonces el rito comenzó a desprenderse de su condición de totalidad y dio paso, ya en las sociedades centro-periferia, a congregar los grupos humanos y sincronizarlos en tiempos diferidos (Luhmann 281). Con la gestación de grandes espacios públicos de encuentro (como el teatro griego o el coliseo romano), el rito alcanzó otro registro de existencia: Uno más coordinado y reconocido como un momento de encuentro o de conmemoración. Los más esperados eran, ciertamente, donde Dionisio se hacía presente.

Con la llegada del cristianismo el rito y la representación corporal, lírica, rítmica y visual de lo divino cambió radicalmente. De lo profano se pasó al manto sagrado del control eclesial. En pocos siglos, el poder eclesiástico de la edad media alcanzó un monopolio representacional y se comenzó a configurar el cultivo de las artes y el conocimiento bajo un esquema regido por las enseñanzas bíblicas (Hauser 186). No había pintura, poema, pieza musical o representación teatral que se alejara de los episodios narrados por los seguidores de Jesús. La creación y circulación artística era terreno gestionado por las huestes de la iglesia y, por ende, toda participación cultural era también cultural. Hasta el siglo XVI, la ejecución de obras artísticas fue restringida a espacios específicos, con una alta selección y con espectadores claramente delimitados. Este formado cambiaría radicalmente con la modernidad, los procesos de secularización y la complejidad de las nuevas urbes (McGuigan 30). La iglesia, al perder su poder e influencia, daría paso a los Estados-nación y al surgimiento de la administración pública de los espacios de exposición o exhibición cultural. Desde el siglo XVIII en adelante los “gabinetes de curiosidades” y/o tesoros reales comenzaron a ser parte de las colecciones de museos y bibliotecas, donde el anónimo de la ciudad podía acceder con el fin de educarse o civilizarse (Rosas Mantecón 27). Desde entonces, los espacios institucionales de la cultura comenzaron a jugar un rol de administración del patrimonio cultural común (Miller y Yúdice 25).

Este fenómeno fue especialmente notorio en América Latina. Debido a nuestra herencia cultural colonial (bajo la figura de los virreinos), nuestra configuración cultural está estrechamente vinculada a una historia de desigualdad y elitismo (Subercaseaux 27). Los primeros espacios destinados a la difusión del conocimiento y del goce artístico fueron creados para las elites gobernantes, despojando al resto de la población desatendida culturalmente.

En tres siglos, la colonia determinó un *modus operandi* cultural regido por el privilegio, lo que ha tenido consecuencias hasta el presente. Si en la colonia la iglesia-edificio servía como escenario de las expresiones culturales de ese entonces, durante los procesos de independencia y la forja de la República se crearon universidades, teatros, salas de concierto, bibliotecas y museos para demostrar la opulencia de las nuevas elites criollas independientes de la corona española. Su legitimidad política también iba de la mano con el poder cultural, lo que conllevó a reforzar un criterio de inclusión y exclusión en la participación cultural entre pobres y ricos. Durante gran parte de los siglos XIX y XX se crearon instituciones y organismos públicos que reforzaron estas diferencias estructurales (Undurraga 219).

Este esquema de reproducción cultural llegó a su crisis al iniciar la segunda parte del siglo XX. Luego de la segunda guerra mundial se gestó una crisis de la “gran división cultural”: Con la emergencia de Estados Unidos como una fuerza cultural imparable, la cultura de masas produjo un resquebrajamiento de las históricas jerarquías culturales (Huysen 19). Hollywood y la industria musical y radial, entre otras, gestó un nuevo tipo de necesidad cultural donde las filtraciones entre alta y baja cultura eran posibles e, incluso, deseadas por el gran capital. Bajo ese gran influjo comercial, los Estados debieron enfrentar nuevos desafíos programáticos y políticos. En efecto, a partir de la década de 1960 los estados (especialmente europeos) comenzaron a crear ministerios de cultura y, organismos internacionales, como UNESCO, emprendieron una cruzada mundial por integrar nuevos conceptos y modos de gestión pública en el campo cultural (Urfalino 43). En ese entonces surgieron, por ejemplo, las ideas de democratización y democracia cultural, así como también los de diversidad y derechos culturales (Pinochet 9).

En América Latina estos procesos fueron vividos con entusiasmo hasta la proliferación de gobiernos militares en la década de 1970 (García Canclini 22). Durante esos años, los retrocesos en estos debates fueron evidentes: Se persiguió a artistas, se fomentó el entretenimiento y se reforzaron los nacionalismos a través de ciertas expresiones culturales de elite. En esos años las instituciones culturales sirvieron como soporte simbólico para reforzar las diferencias sociales y culturales entre elites gobernantes y el pueblo, lo que significó un retroceso en los procesos democratizadores de la cultura. Al caer las dictaduras, las nuevas democracias debieron retomar una agenda casi olvidada. Junto con devolver a las y los artistas su lugar en la sociedad, los gobiernos comenzaron a recibir asesorías y apoyos internacionales para la formación de una institucionalidad cultural robusta y con proyección. Desde la década de 1990 y, en especial, la de 2000, se crearon organismos públicos orientados a diseñar e implementar políticas culturales ad hoc a los desafíos de las sociedades latinoamericanas, caracterizadas por una alta desigualdad social (Nivón 127). Sin embargo, la tarea no era fácil.

Toda política cultural democratizadora requiere que las instituciones comprendan la necesidad de desjerarquizar su función histórica. Como ha señalado Pierre Bourdieu (Las Reglas del Arte 319), los espacios culturales están vinculados al campo de poder. No son instituciones neutras o higiénicas. Por el contrario, en su historia han jugado un rol de soporte simbólico de las elites o los grupos dominantes. Ellas seleccionan lo correcto de ser exhibido y establecen los estándares aptos para los distintos grupos sociales. Los museos, por ejemplo, son un actor privilegiado de legitimación para ciertos artistas y de exclusión de otros (Bourdieu y Darbel 167). Ellos pueden determinar normas y principios, así como también generar sentimientos de exclusión e inclusión: Ejercen poder, abrazan el poder, convocan al poder y buscan acumularlo entre ellos. Es más, en su ADN poseen esa característica: Desde su fundación en los siglos XIX y XX han jugado un rol clave en reforzar la distinción social. Por ello, desde décadas se dedicaron a civilizar al bárbaro y a enseñarle cómo mirar/leer/entender lo que la elite era capaz de crear en forma de arte. Cambiar aquello, entonces, no era fácil. Por muchos años los departamentos de educación de los museos se encargaron de inyectar patrones culturales en una forma jerárquica y también violenta. Se creía que su función era, justamente, educar al ignorante. Sin embargo, esto cambiaría a finales del siglo XX

El surgimiento y desarrollo de la noción de mediación artística y cultural

Desde la década de 1980 en adelante el patrón cultural dominante en los espacios culturales tradicionales comenzó a cuestionarse (Arriaga 189). Gracias a la museología crítica y a la nueva museología (alimentadas por la “Mesa de Santiago” de 1972), entre otros movimientos, esta forma de trabajo con los visitantes comenzó a cambiar. Ya a inicios del siglo XXI se comienza a producir un desplazamiento de la idea de “visitante” o de “espectador”, por la de “público” (Pinochet y Güell 151), invocando así la idea de que, al ser espacios públicos, atraen a públicos que habitan lo público (Barrett 9). Bajo esta idea, los espacios culturales son parte de la esfera pública y, por ende, deben ser considerados como plataformas de apoyo para la deliberación social y política de la sociedad (McGuigan 176). En sus paredes no se resguardan bienes simbólicos para su contemplación, sino que son materiales/archivos/obras vivas que interpelan a la historia y generan interrogantes sobre el pasado, el presente y el futuro. Los museos, así como los teatros, las bibliotecas, las salas de danza, cines y los escenarios de conciertos, son espacios deliberativos por excelencia. En base a esta idea, surgió la necesidad de avanzar hacia una nueva práctica en el vínculo entre público, institución, obra y territorio, que, en la actualidad, se comprende como mediación (Nassim y Mairesse 16).

La mediación ha alcanzado, en las últimas décadas, un estatuto de concepto complejo y dinámico (González-Órdenes 10; Moreno 9; García-Huidobro y Hoecker 78). No sólo posee formas de trabajo particular (artística, cultural, patrimonial, etc.), sino también una injerencia político-organizacional al interior de las instituciones. Los ápices estratégicos de esas organizaciones han debido integrar profesionales expertas/os en el área, generando así un nuevo enfoque de trabajo, donde el foco está puesto en la diversidad de interpretaciones antes que en una formal y/o definida. En una síntesis analítica del problema teórico y práctico de la mediación artística, Peters la comprende como una herramienta que busca establecer puentes entre partes en “conflicto” (2): la obra, la institución, el público y el/la mediador/a. Al estar en una condición situada, todos estos actores intervienen —o iteran— con el objetivo de generar oportunidades reflexivas e interpretativas inéditas, nuevas, emergentes y/o desconocidas. No se busca alcanzar un consenso, sino una lectura otra en base a la igualdad de las inteligencias entre los agentes/objetos en diálogo. Bajo esta matriz, el propósito de la mediación artística es aprender y desaprender. No es suprimir conflictos, sino entenderlos, facilitarlos y hasta producirlos. Las obras, en este escenario, son gatilladoras de voces y miradas, de ideas e imaginarios que van siendo co-habitados en un espacio determinado (el museo, el teatro, la biblioteca, el cine, la sala de conciertos).

Bajo este mismo punto, también existe la mediación cultural (Sánchez Crisóstomo 235). En este caso, también el objetivo es similar, aunque la escena de trabajo es distinta: La mediación cultural se sitúa tanto adentro como afuera de las fronteras de la institución, en sus márgenes, en los territorios. Mientras la mediación artística se enfoca en la obra y en la institución —y, ciertamente, con los públicos—, la cultural amplía su margen de maniobra hacia las comunidades circundantes. Sin embargo, es posible comprenderlas en su conjunto: como mediación artística y cultural. La diversidad de metodologías, lógicas, sensibilidades y formatos de ambas lógicas de mediación ya posee una amplia discusión y sigue en crecimiento (García-Huidobro y Freire-Smith 993). En efecto, a la hora de implementar la mediación artística y cultural existen diferencias de criterios entre las/os mediadoras/es, las expectativas de los públicos o habitantes y los objetivos de la institución (curadores, directivos, conservadores, etc.) y los territorios. Como toda forma de intervención, ambas lógicas de mediación habitan en un campo de conflicto. Por ello, es importante entender que el oficio de la mediación no es una panacea a los problemas sociales y de integración. Si bien es una aproximación necesaria para nuestros tiempos históricos —por su voluntad de desjerarquizar los saberes y herencias históricamente establecidos como inamovibles—, al momento de diseñar e implementar un plan de mediación artística y/o cultural se está ejerciendo, sin desearlo, una condición de poder. Y esto es un problema inevitable e irresoluble.

Teoría de la resonancia: insumos para avanzar en los desafíos actuales de la mediación

Hartmut Rosa ha realizado un diagnóstico avanzado sobre las transformaciones del tiempo en la sociedad contemporánea. Su trabajo teórico no solo se enfoca en analizar la estructura económica y social de la sociedad contemporánea según los patrones temporales, sino también cómo cada individuo está condicionado, coordinado y dominado por un régimen temporal preciso e implacable, que no se organiza según principios éticos y que puede describirse con un único concepto: la lógica de la aceleración social. En sus palabras, “la aceleración está definida por un incremento en las tasas de pérdida de confianza en las experiencias y las expectativas, y por la contracción de los lapsos de tiempo definibles como ‘el presente’. Ahora obviamente, podemos aplicar esta medida de estabilidad y cambio a las instituciones sociales y culturales, y a prácticas de todo tipo: el presente se contrae en las dimensiones políticas y ocupacionales, tecnológicas y estéticas, normativas y científicas o cognitivas; es decir, en aspectos tanto culturales como estructurales.” (Alienación y aceleración 26).

Esta aceleración social se puede experimentar en diversas dimensiones de la vida social: por un lado, en las condiciones temporales y espaciales creadas por la aceleración tecnológica; gracias a los avances en los sistemas de transporte y comunicación, la vida cotidiana se ha vuelto cada vez más instantánea. Por otro lado, las sociedades experimentan una aceleración en el cambio social, en la cual diversas áreas dominadas por el capitalismo —trabajo, empresa, dinero— inyectan velocidad y precariedad a la experiencia del individuo. Y, finalmente, la aceleración propia del ritmo de vida: los horarios diarios, reuniones, compromisos, plazos, movilidad urbana, etcétera. Para Rosa, todos estos factores acelerantes nos sumergen en una experiencia opresiva y agotadora. En efecto, estas estructuras temporales modernas representarían un verdadero desafío para la sociedad actual. Según Rosa, “en su forma actual ‘totalitaria’, la aceleración social genera graves formas de alienación social, empíricamente observables, que pueden considerarse el principal obstáculo para lograr el concepto de una vida buena en la sociedad tardomoderna.” (Alienación y aceleración 11). Frente a este escenario, toda perspectiva futura parece un horizonte sombrío. Según su diagnóstico, el proyecto moderno de libertad y razón ha llegado demasiado tarde a nuestros tiempos.

Como ha destacado Torres, la aceleración social no es una condición exclusivamente humana (84). El aumento de la velocidad social también puede ser el resultado de lógicas autónomas en la producción y la técnica. De hecho, la aceleración también puede observarse en la reproducción animal, así como en la producción de alimentos y recursos naturales. En este sentido, las actuales condiciones estructurales de la sociedad tardío moderna están marcadas por un principio de aceleración total, donde todo está interconectado por el aumento de la velocidad social. Incluso luego

del contexto de la pandemia de Covid-19, esta dinámica no ha cesado. Aunque es posible pensar en una desaceleración social en algunas esferas de la sociedad durante y después de la pandemia, lo cierto es que en otras áreas la aceleración se ha intensificado. Esto es especialmente observable en ejemplos mundanos, como la circulación de información de corto alcance por medio de plataformas de mensajería instantánea, la masificación de videos de corta duración en redes sociales, el aumento de tareas en las horas laborales, la rapidez de transportistas precarizados en la entrega de alimentos y/o productos adquiridos en aplicaciones, la creciente obsolescencia de la vestimenta/moda y la búsqueda de nuevas tecnologías en la circulación acelerada de mercancías a nivel mundial, etcétera. En todos estos elementos es posible observar cómo el tiempo social se ha vuelto un bien escaso para los individuos y, aún más, si se analiza comparativamente por género, clase social y años de escolaridad (OCEC 1).

La aceleración del tiempo social y, por ende, la dificultad de alcanzar una “buena vida” impacta, también, en la participación cultural. Como ha señalado Riie Heikkilä, la no participación cultural es un fenómeno complejo que no puede explicarse fácilmente, sino que, en el mejor de los casos, puede preverse a través de ciertos factores contextuales estándar, siendo el tiempo uno de ellos (41). En su análisis sobre los procesos contemporáneos de la participación cultural señala que, por una parte, el acceso a bienes simbólicos (películas, libros, videos, pinturas, etc.) a través de medios digitales reproduce exactamente las mismas jerarquías históricas y desigualdades sociales que existen en la participación física. Por otra parte, refuerza que la falta de tiempo es una de las variables que más predicen la no participación cultural en los diversos grupos sociales. Por ejemplo, indica que las personas acomodadas —y que llevan vidas ocupadas en grandes ciudades— demuestran bajos niveles de asistencia a eventos culturales. Lo mismo describe sobre los trabajadores por turnos: debido a sus horarios laborales, están excluidos de la participación cultural tradicional basada en eventos. En el contexto familiar señala que, generalmente, la participación cultural de las mujeres que trabajan en el espacio doméstico se ve directamente afectada (aunque, sorprendentemente, trabajar a tiempo completo aumenta la participación cultural de las mujeres, lo que no ocurre con los hombres). Son varios los estudios que a nivel internacional demuestran que las horas de trabajo y la aceleración del tiempo influyen en la participación y consumo cultural (Kraaykamp, Gils y Ultee 316; Feder et al. 38; Baik y Heo 108).

¿Qué rol juega la mediación artística y cultural en este contexto? ¿Dónde se pueden buscar experiencias de buena vida en la sociedad contemporánea? En un mundo caracterizado por la aceleración social en todos sus niveles, la buena vida se ha transformado en un objetivo casi inalcanzable. La velocidad del día está teniendo como consecuencia nuevas formas de alienación social graves y empíricamente observables. En su conjunto, este tipo de vida es un verdadero obstácu-

lo para alcanzar formas de vida saludables y deseables en un futuro próximo. Para buscar salidas a este fenómeno, Hartmut Rosa ha propuesto la idea de alcanzar una vida rica en experiencias de resonancias. En sus palabras, ellas son “constitutivas de identidad, porque permiten que uno se emocione o sobrecoja. Como tales, tienen una cualidad emocional. Pero no son simplemente emociones: las personas se sienten a menudo ‘golpeadas’ con mayor profundidad por las películas tristes que por las demás, dicen que éstas les ‘han dado mucho’, que les han gustado, y a pesar de sus lágrimas, lo interpretan como una experiencia positiva”. (*Remedio a la aceleración* 41).

Siguiendo este argumento, Rosa entiende las experiencias de resonancia como instantes en los que las personas sienten una conexión profunda y significativa con su entorno, las personas o el mundo en general. En su teoría, Rosa describe las resonancias como interacciones que van más allá de la mera adaptación o funcionalidad al mundo que los rodea. Son experiencias en las que un individuo siente que su vida tiene sentido, que está en sintonía con el mundo, y que se da una relación recíproca entre el sujeto y su contexto. En efecto, estas experiencias de resonancia se caracterizan por ser momentos de plenitud en los que el individuo no solo se ve a sí mismo como un ser aislado, sino que se siente parte de algo mayor, como si las fuerzas externas y los propios deseos internos se alinearan de manera armoniosa. En este sentido, las experiencias de resonancia son contrarias a la alienación y la aceleración social, ya que surgen cuando hay tiempo para la reflexión, el disfrute y el encuentro profundo, lo cual se ve cada vez más limitado en una sociedad acelerada. Visto así, es posible comprender la mediación artística y cultural como experiencias de resonancia, ya que al visitar un espacio cultural y experimentar una eventual sensación de bienestar, conexión y armonía con la obra, la institución/lugar y el/la mediador/a, se puede generar un instante que contraste con la alienación y la desconexión que generan las presiones de la vida moderna y acelerada.

¿Qué es una experiencia de resonancia? Según Rosa son momentos que nos ayudan a detener esta aceleración creciente y dañina (*Remedio a la aceleración* 100). ¿Cómo se manifiestan? Según el autor alemán, existen cuatro criterios para que se produzca: primero, una afección. Alguna cosa del mundo exterior debe afectarme: un paisaje, una música, una persona, un acontecimiento. Ese afectarme involucra, ciertamente, el doble uso del término: como afectar en algo y como afecto sensible. Segundo, se debe producir una autoeficiencia: el sujeto afectado se siente capaz de responder, va a reaccionar. Esto significa volverse activo con la afección, acusar recibo de esa interpelación que una obra, un momento o un silencio ha generado. En tercer lugar, una transformación. Esto significa cuando la resonancia aporta algo nuevo en uno. Es decir, cuando uno es sacado de su lugar tradicional-cotidiano y se empieza a vislumbrar lo común como algo otro,

nuevo, desconocido. Y esto es, en cuarto y último lugar, *no planificable*.^[1] Es indisponible: no se consigue bajo un orden o algo programado, es siempre contingencia o acontece en un momento inédito, no esperado.

La mediación artística y cultural puede ser un catalizador o promotor de experiencias de resonancia. Una obra, una mirada, un sonido, un mirar/observar distinto es una afección que puede producir un giro biográfico. Una experiencia de mediación, sabemos, no asegura la resonancia. Dos o tres tampoco. No lo sabemos. El acto de mediación es siempre contingencia, nunca certeza. Como es sabido, los factores involucrados en el oficio de la mediación son infinitos e incontrolables. Pero, sin embargo, en su condición de igualdad de inteligencias, es siempre potencialidad, siempre una alarma de cambio. Su capacidad de resonancia es inestable, pero puede convertirse en un instante de peligro que gatilla un extrañamiento que ayude a detenerse en un mundo convulsionado por el orden social actual. En palabras de Rosa, “El arte conmueve y moviliza al sujeto moderno, en cuanto receptor, en lo más profundo de su alma, como ninguna otra cosa lo hace; y le presenta exigencias como productor, es decir, como artista o creador, en la medida en que puede hacer valer su propia lógica frente a la razón instrumental, política o económica. De esta fuerza, de esta exigencia y pretensión del arte, emerge el imperativo moderno de creatividad y originalidad, que penetra la subjetividad (tardo)moderna por todos sus poros...” (Resonancia 176). Bajo este principio, el posible señalar que la complejidad del campo del arte constituye una esfera de resonancia central de la vida moderna y, por ende, en nuestro presente.

Mediación artística y cultural como resonancia: aportes a la democracia

Al estar frente a una obra en un museo o espacio cultural se ponen en juego una serie de fenómenos. Uno de ellos es, ciertamente, el factor de distinción social (Bourdieu 9). Otro, que, en ese momento, se produce el reforzamiento de los valores civilizatorios definidos por los grupos dominantes (Duncan 85). George Dickie, por su parte, ha señalado que, con ese simple gesto contemplativo, se cierra el “círculo del arte” (25). A estos argumentos, Jennifer Barret le agrega uno especialmente valioso: los espacios culturales —como los museos, pero también los teatros, los cines, los escenarios de conciertos musicales, etcétera— son lugares que refuerzan la esfera pública. Según ella, estos lugares pueden ser pensados como una esfera pública justamente porque en su interior se generan y negocian discursos sobre las identidades, la cultura y la historia. Influenciada por el

[1] Rosa señala en esta dirección: “Pero la búsqueda de una experiencia más allá del mero entretenimiento, una experiencia en la que uno se sienta interpelado de manera autoritativa por una fuerza extraña y salga transformado de ese encuentro, es también un motor de la industria cultural; y puede que un aspecto elemental del atractivo del arte sea la conciencia de que estas experiencias no pueden garantizarse ni fabricarse de un modo controlado: nunca se presentan de manera obligatoria y, además de indisponibles, son infrecuentes e improbables.” (Resonancia 368).

pensamiento de Jürgen Habermas, Barrett argumenta que los espacios culturales no son solo instituciones de preservación y exhibición, sino también foros donde se debaten y construyen significados sociales (14). En efecto, al propiciar espacios de debate y representación, los museos — así como cualquier otro espacio donde circulan bienes simbólicos— permiten la discusión sobre la memoria colectiva y la identidad cultural, funcionando como plataformas donde diferentes grupos pueden expresar sus narrativas y puntos de vista. Por ello, son, al mismo tiempo, lugares donde se forja la participación ciudadana y cultural. Al abrirse a la comunidad y fomentar la interacción del público con las colecciones y exposiciones, los espacios culturales refuerzan así su papel como entornos de participación democrática.

Un ejemplo valioso en esa dirección es la labor realizada por el Equipo de Programas Públicos y Mediación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. En el contexto de la exposición *Deisler – Vigo. Comunicación a distancia* —realizada entre el 10 de agosto y el 17 de noviembre de 2024—, el equipo diseñó un dispositivo de mediación denominado “Material Realmente Interesante”[2] que se describe de la siguiente manera: “Este material es una declaración, un mapa desplegable que puedes abrir o cerrar cuando quieras, y adaptarlo a tu propia realidad y contexto. Esta propuesta nos permite activar la curiosidad, las posibilidades de aprendizaje y experimentación. El MRI es un material educativo, vivo y mutable, en donde quien lo utilice puede rayar, enviar, crear e inventar. Aquí se plantean conocimientos expansivos, se exponen momentos, procesos creativos, memorias y encuentros”. Este dispositivo-documento, más que un manual de usuario, es un encuentro poético que invita al participante a entender la amistad como un obrar colectivo siempre en potencia y donde el tiempo es un vector clave. La obra de Guillermo Deisler y Eduardo Vigo sirve como una plataforma reflexiva sobre cómo el arte correo permitió, desde variadas rutas gráficas y temporales, recordar la memoria, la distancia y el exilio. Bajo este principio, Material Realmente Interesante es un fanzine-revista que reúne una serie de fórmulas de mediación, donde se entremezcla información de la exposición y actividades de activación-experimentación. Estas últimas, al mismo tiempo, se pueden re-contextualizar fuera de la exposición y detenerse a pensarlas en cualquier momento, lo que ayuda a mantener siempre presente las interrogantes sobre cómo preservar la memoria, resituar las huellas biográficas y pensar universos colectivos, elementos que, en su conjunto, buscan reforzar y re-imaginar la democracia desde un contorno poético.

[2] Contenidos desarrollados por Francesca Espinoza, Daniela Ávila y Julio Chávez, y diseñado por Pablo Delcielo.

Otro ejemplo disponible se realizó en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile durante noviembre de 2023: *Lloratorio* público, de la artista Ángela Ramírez Sanz. La obra se inscribe en una práctica crítica que busca problematizar el uso y significado del espacio público: resignificando la figura del pedestal, Ramírez diseñó uno —similar al contiguo de Andrés Bello— permitiendo a los transeúntes ingresar en su interior como si fuera una guarida, un espacio de desahogo o meditación. Al hacerlo, la intervención transforma dicho pedestal en un espacio accesible y seguro destinado a la expresión emocional y a la reflexión individual en el contexto urbano. En un entorno marcado por la hiperproductividad y la constante movilidad, *El Lloratorio* habilitaba un lugar para los cuerpos agotados, angustiados o emocionalmente vulnerables, ofreciéndoles un respiro simbólico y material antes de continuar hacia sus hogares, espacios laborales u otros destinos. Así, la obra se configuró como una forma de hospitalidad urbana, que interpela tanto la noción de monumento como las formas hegemónicas de habitar y transitar la ciudad, volviéndola un espacio del común. La obra de Ramírez, quien estuvo presente como mediadora —a la distancia, a modo de oyente, observadora o agente dialogante con los usuarios del *Lloratorio*—, es un ejemplo claro de cómo detenerse en el tiempo o establecer un momento de desaceleración no solo permite un instante de resonancia en la vida del individuo común —por medio de un desahogo fugaz, como llorar—, sino también una interrogante sobre cómo vivir juntos en una sociedad democrática amenazada por la depresión, el cansancio y el abuso diario.

Si estos lugares y espacios favorecen la discusión social sobre los imaginarios de sociedad, entonces la mediación artística y cultural diagrama una arquitectura democrática y de participación cultural. Según el último estudio de la Unión Europea —titulado “Cultura y democracia: la evidencia”— se demuestra que existe una correlación clara y positiva entre las tasas de participación de los ciudadanos en actividades culturales y los indicadores de compromiso cívico, democracia y cohesión social. En efecto, la oferta de actividades culturales —pero, sobre todo, la participación cultural con mayor intensidad o actividad creativa: teatro, danza, escritura, música, etcétera— en un territorio están relacionadas con mayores disposiciones cívicas y democráticas: Bajo esta primicia, la práctica y/u oficio de la mediación ayuda a una mayor deliberación social, porque las artes permiten elaborar reflexiones creativas sobre problemas y conflictos sociales. En otros términos, ayudan a crear una imaginación política por medio de nuevas experiencias de resonancia

Aún cuando esta afirmación no hace sino reforzar constataciones y discursos ya ampliamente difundidos en América Latina (Mendes 19), es importante reforzar una y otra vez la importancia que tiene la participación cultural para reducir o atacar la desafección que nuestros países están teniendo con la democracia. Hoy, de hecho, las sociedades latinoamericana-

nas viven tiempos convulsos. En el último informe de Latinobarómetro (2023), titulado “La recesión democrática en América Latina”, se señala que el 48% de la población latinoamericana respalda la democracia (sin embargo, hace una década atrás esta cifra era el 63%) y un 28% es indiferente a cualquier forma de gobierno (hace una década atrás este valor era la mitad). Argentina aparece como el segundo país que más apoya la democracia con el 62%, solo por detrás de Uruguay, que obtiene un 69%. Chile, por su parte, obtuvo un nivel de apoyo del 58%. Sin embargo, un 16% de su población apoyaría un gobierno autoritario "en algunas circunstancias", aumentando en 4 puntos porcentuales en comparación con el año 2020. También es inquietante que, en términos generales, el régimen autoritario cuente con un mayor respaldo entre la población chilena joven, ya que el 20% de su apoyo proviene de personas de entre 16 y 25 años. En suma, el diagnóstico general no es muy promisorio: En el último año, el periódico The Economist situó a Chile y a la Argentina en la categoría de «democracias defectuosas» debido a la poca participación social en la toma de decisiones y la polarización política, respectivamente.

La mediación artística y cultural, en este sentido, puede ser un remedio a la aceleración social y a la desafección política. Así como en los orígenes de los grupos humanos, la participación cultural y la mediación es vital para sostener un equilibrio social democrático, ya que no solo permite darle voz a los históricamente silenciados, sino también hacerlos audibles. Siguiendo la metáfora de que la música es una forma estética que permite trabajar con los sonidos/vozes de la sociedad, Rosa explica la democracia de la siguiente manera: “Si se concibe el proceso democrático como música..., entonces este implica la constante modulación y moderación tanto de la relación colectiva con el mundo como del propio rol en la misma. La democracia se convierte entonces en una esfera viva de resonancia en la que los sujetos se hacen escuchar y también pueden ser alcanzados y transformados por el ‘canto’ de los otros.” (Resonancia 281). Desde esta perspectiva, la democracia es el mecanismo que la modernidad utiliza para integrarse en las estructuras del mundo social compartido o para dotarlas de resonancia. Por esta razón, es fundamental promover, enseñar y practicar el oficio de la mediación en el mundo de las artes, ya que promueve el resguardo y promoción de la democracia. Y esto significa entablar una nueva relación con el mundo (Aceleremos la resonancia 33).

Conclusiones

En las últimas décadas, las políticas culturales en América Latina han experimentado cambios significativos en sus discursos y acciones. Si a comienzos del siglo XXI la idea de la democratización cultural primó como vector de acción pública, en el presente no solo se ha producido una ampliación del concepto de cultura bajo la noción de democracia cultural, sino también una búsqueda por entender la función de los espacios culturales como lugares que fortalecen la democracia por medio de experiencias de resonancia. Pero estos espacios, como los museos, teatros, bibliotecas y galerías, entre otros, no lo hacen por sí solos, sino gracias al hacer de la mediación artística y cultural. Comprendido como un dispositivo que posibilita experiencias de resonancia, la mediación se ha inscrito en el último tiempo como una plataforma de apoyo que posibilita tanto la creación de conocimiento en/con las artes, así como también de reflexión con los públicos y las instituciones. En ese hacer conjunto, se pueden establecer insumos para desplegar nuevas preguntas y discusiones en la esfera pública. Siguiendo los postulados de Rosa, el arte es un generador de resonancias que buscan alcanzar un buen vivir en un escenario caracterizado por la aceleración social del tiempo. Al hacerlo, no es un simple logro individual o de alcance personal, sino un momento que permite canalizar múltiples experiencias y voces para construir nuevas estructuras del mundo social, en especial en sociedades como las latinoamericanas. La mediación artística y cultural, en este sentido, puede ser un remedio a la aversión política, ya que busca generar emociones o experiencias positivas que promuevan, a través de las artes, una nueva relación con el mundo.

Referencias

- Arriaga, Amaia. “De la educación a la mediación. Tensiones en torno a la situación de las educadoras y al trabajo con los públicos en museos y centros de arte”. *Heritage & Museography*, 20 (2019): 189-206.
- Ateca-Amestoy, Victoria, Gerstenblüth, Mariana, Mussio, Irene y Rossi, Máximo. “How do cultural activities influence happiness? Investigating the relationship between self-reported well-being and leisure”. *Estudios Económicos*, 31(2) (2016): 217-234.
- Baik, Cheora y Heo, Shik. “Do working hours affect artistic and cultural participation? Evidence from Korea considering cultural genre and skill level”. *Journal of Leisure Research*, 56(1) (2023): 108–122.
- Barrett, Jennifer. *Museums and the Public Sphere*. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2012. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002. Impreso.
- _____. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. 2006. Impreso.
- Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*. Los museos europeos y su público. Buenos Aires: Paidós. 2004. Impreso.
- Cardoso, Pablo y Reyes, Marissa (Comps.). *Consumos Culturales en América Latina 2. Evaluaciones históricas, la irrupción de lo digital y los contextos pospandemia*. OEI - Universidad Artes Ediciones. 2024. Impreso.
- Dickie, George. *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós. 2005. Impreso.
- Duncan, Carol. *Rituales de la civilización*. Murcia: Nausícaä. 2007. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Austral. 2018. Impreso.
- Feder, Tal, McAndrew, Siobhan, O’Brien, David y Taylor, Mark. “Cultural consumption and Covid-19: evidence from the Taking Part and COVID-19 Cultural Participation Monitor surveys”. *Leisure Studies*, 42(1) (2022): 38–55.
- García Canclini, N. ed. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo. 1987. Impreso.
- García-Huidobro, Rosario y Freire-Smith Marla. “Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales” *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3) (2023): 993-1018.
- García-Huidobro, Rosario y Hoecker, Gabriel. “Prácticas de mediación de artistas y artistas-docentes en Chile. Artes relacionales como formas de enseñanza”. *Perspectiva Educativa*, 61(1) (2022): 78-99.

- González-Órdenes, Gloria. *Mediación expandida. Experiencias y saberes en constante transformación*. Metales Pesados. 2023. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Madrid: Guadarrama. 1969. Impreso.
- Heikkilä, Riie. *Understanding Cultural Non-Participation in an Egalitarian Context*. Switzerland: Palgrave Macmillan. 2022. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006. Impreso.
- Kraaykamp, Gerbert, Gils, Wouter van y Ultee, Wout. “Cultural participation and time restrictions: Explaining the frequency of individual and joint cultural visits”. *Poetics*, 36(4) (2008): 316–332.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Herder. 2005. Impreso.
- McGuigan, Jim. *Culture and the public sphere*. London: Routledge. 1996. Impreso.
- Mendes, Pablo. *Cultura, desarrollo y maldesarrollo. Ensayos sobre políticas culturales, problemáticas sociales y emancipación social*. Buenos Aires: Rgc. 2023. Impreso.
- Miller, Toby y Yúdice, George. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa. 2002.
- Moreno, Ascensión. *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Octaedro. 2016. Impreso.
- Nassim, Bruno y Mairesse, François. *Mediación cultural*. Buenos Aires: UNA. 2018. Impreso.
- Nivón, Eduardo. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Buenos Aires: Rgc. 2024. Impreso.
- OCEC (Observatorio del Contexto Económico). *Zoom de género. Especial brechas de uso del tiempo 2024*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales. 2024.
- Peters, Tomás. “¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso”. Córima, *Revista de Investigación en gestión Cultural*, 4(6) (2019): 1-24.
- Pinochet, Carla, y Güell, Pedro. “Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales”. *Atenea*, 518 (2018): 151-166.
- Pinochet, Carla. *La cultura descentrada. Estudios sobre democracia cultural en Chile y América Latina*. Santiago, Chile: UAH. 2024. Impreso.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz. 2016. Impreso.

_____ *Remedio a la aceleración. Ensayos sobre la resonancia.* Barcelona: Ned ediciones. 2019. Impreso.

_____ *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo.* Buenos Aires: Katz. 2019. Impreso.

_____ *Aceleremos la resonancia. Por una educación en la época del antropoceno.* Barcelona: Ned ediciones. 2023. Impreso.

Rosas Mantecón, Ana. *Pensar los públicos.* Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México. 2023. Impreso.

Sánchez, Nancy. “La mediación en el aprendizaje humano. Una aproximación conceptual: la mediación cultural del patrimonio en las aulas”. *Studium Veritatis*, 19(25) (2021): 235-265.

Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona: Paidós. 2004. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile.* Volumen I. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 2011. Impreso.

Torres, Felipe. “*Teorizando la aceleración social. Crítica para la sociedad actual*”. *Revista de Sociología*, 38(1) (2023): 84–95.

Undurraga, Verónica. *Los rostros del honor. Normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII.* Santiago, Chile: Editorial Universitaria y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. 2012. Impreso.

Urfalino, Philippe. *La invención de la política cultural.* Buenos Aires: Rgc. 2022. Impreso.

Recibido: 4 de abril de 2025

Aceptado: 25 de junio 2025