

Rock, consumo, identidad, domesticidad

por Javier Santiago-Lucerna, MA

Estas son las palabras con las que Anita se despide de su hermano menor camino a San Francisco, lejos de la mirada inquisidora de la madre y la monotonía suburbana, en el film autobiográfico *Almost Famous*, de Cameron Crowe (2000). La próxima escena nos muestra a William en su habitación, donde descubre, debajo de la cama, un maletín repleto de discos de rock que su hermana probablemente le dejó de recuerdo. Al repasarlos, encuentra una nota dentro del álbum *Tommy* del grupo inglés *The Who*: "Listen to Tommy with a candle burning and you will see your entire future." Al son de los acordes del tema "It's a boy", William enciende la vela y queda transportado a su futuro.

En este artículo, nos interesa abordar lo que algunos han llamado la cultura del *makeover*, que bien se ejemplifica en programas televisivos como *Extreme Makeover*, o la popularidad actual de comercios como *Home Depot*. Mi tesis es que en la medida que aparece el sujeto de consumo en el capitalismo tardío, la subjetividad que le ampara ha contribuido a un entendimiento muy particular del espacio doméstico. Al experimentarse éste, inicialmente en la adolescencia, el posicionamiento en cuanto al mundo adulto que de aquí surge se entiende el espacio como un objeto presto a ser manipulado.

Vale aclarar varios puntos antes de proseguir. Primero: por capitalismo tardío, entendemos la transformación del modo de regulación fordista a la acumulación flexible que experimentara el capital a finales del siglo pasado (Harvey, 1990). Segundo: este evento desató una crisis de legitimidad del Estado que socavó la subjetividad productivista dominante hasta ese momento (Habermas, 1975). Esto, unido a la intensificación en la libre circulación de objetos/mercancías, produjo una subjetividad muy particular que hemos querido llamar el sujeto de consumo. Tercero: partimos de una definición un tanto estrecha de lo doméstico equiparándolo al hogar. Esta enunciación tiene un propósito: ilustrar la forma en que las prácticas de estos sujetos del consumo también transformaron ese ámbito.

Quisiera ir nuevamente a las imágenes que dieron pie a esta reflexión. Si fijamos nuestra mirada atentamente en la habitación donde William tiene su primer encuentro con los seductores sonidos del rock, podremos distinguir sus paredes cubiertas con artefactos que, de una manera u otra, niegan su naturaleza enclaustrada. Junto al mapa mundi,



“Look under your bed; it’ll set you free.”



que puede apreciarse sobre la cabecera de su cama, se advierte una foto de Neil Armstrong, Michael Collins y Buzz Aldrin, los astronautas que participaron en la misión *Apollo 11* (la primera en descender en la Luna). Ambos afiches comunican exploración de amplios espacios, abiertos, que se oponen al aislamiento de la habitación suburbana. En este contexto, las carátulas de su recién descubierto tesoro funcionan como ventanas a un mundo desconocido, pero que promete libertad. Esta imagen es reforzada en el momento en que Tommy toca y prende la vela frente a una ventana.

Esta representación del espacio proviene de un entendimiento del rock como una forma de lidiar con la monotonía suburbana estadounidense y el mundo adulto que le acompaña (Grossberg, 1992). El género, al ser expresamente juvenil, funcionó como banda sonora en el rito de pasada entre el niño y el adulto. Lo hizo, operando, primordialmente como una máquina presta a construir y reproducir diferencias por doquier (Grossberg, 1994). En la escena discutida, se registra ese rito de pasada en William en la medida en que la música abre la ventana

y deja atrás el encierro.

Pero el rock es más que música. Desde sus inicios implicó a la imagen, ya sea en la puesta en escena, o en la experiencia particular de aquellos que le vivieron (Goodwin, 1992). Las carátulas y los afiches cumplieron una importante función al permitir abolir, precisamente, el encierro suburbano. Si bien el rock inicial cobró vida en el no-lugar entre la escuela y el hogar (por ejemplo, la fuente de soda), ya en su etapa corporativa (1969-78) este logró infiltrarse en las entrañas del espacio suburbano y subvertir la habitación del adolescente. Entendida así, la habitación se convirtió en el microcosmos de ese sujeto en ciernes. Un sujeto entendedor de que, a modo de construir su identidad, fue necesario consumir el imaginario del rock, a través de imágenes que autenticaran su rebeldía al mundo adulto.

Pero no se trata sólo de risueñas prácticas culturales de los vástagos de la generación posguerra. Esta forma de articular la identidad también respondió a la quiebra del trabajo como ente estructurador de lo que Sennet (2000) llama "el carácter." Impulsado por el taylorismo de principios del siglo pasado, y su



culto al reloj en la ejecución de tareas, el fordismo estructuró la experiencia de la vida del trabajador de manera lineal-vertical, confinándolo a una tarea específica a lo largo de su vida. Así, la cotidianidad del espacio concreto de la fábrica se traspuso al doméstico, siendo este último regido por las mismas dinámicas temporales del trabajo. La morada del trabajador fordistista apenas cambió y, cuando lo hizo, la estructura evidenció la transformación como un crecimiento lineal; en la adición de habitaciones, el "porch," una cochera más amplia. De este modo, su identidad se tornó imperecedera, fluctuando apenas de acuerdo a los vaivenes económicos.

El régimen de acumulación flexible dio al traste con esto e inauguró otra forma de experimentar el trabajo, el espacio y, por añadidura, la identidad. La producción fue seccionada, e importada a otros países y continentes, rompiendo así con la materialidad tanto del trabajo, como de la fábrica. La cotidianidad de los sujetos se afectó. El nuevo régimen de acumulación contribuyó también a la caducidad de la ciudad industrial, disponiendo un arreglo desparramado tanto de la producción, como de la experiencia del trabajo (y por ende, de la vida). Para Sennet, la línea ya no representa esa experiencia; ahora es la red y la horizontalidad. La identidad bajo este régimen, entonces, dejó de ser estructurada en el trabajo, y se desplazó a otros "lugares" (por eso el argumento de Sennet sobre la "corrosión" del carácter).

Ante tal panorama, la identidad comenzó a producirse en el cuerpo (señalando así una nueva domesticidad) y desde la vorágine de signos producida por el consumo, como demostró treinta años atrás la revolución punk. Johnny Rotten no fue mucho más que sus lentes amarillos, camisas cosidas con imperdibles, pelo rojo, guantes de vagabundos;

todos adquiridos en la *boutique* del *Salvation Army*. Es eso precisamente lo que se expresa en el cuarto de William en el citado *film*: la posibilidad de definir lo doméstico y la identidad, obviando el espacio y el objeto concreto. Allí el Tommy de *The Who* funciona como ventana en la medida en que traslada estos ámbitos a un plano virtual (igual que la producción durante la acumulación flexible).

¿Cómo no incorporar esas prácticas discursivas en la cotidianidad una vez se ingresa al mundo adulto? Quizá esa no sea la pregunta pues, al presente, se experimenta una intensificación virulenta de la acumulación flexible y su voluntad virtual. El paso a este régimen de acumulación sucedió hace ya mucho tiempo como para poder recordar con precisión cuándo ocurrió. En cambio, esa forma de constituir la identidad y reordenar lo doméstico, sublimada en la habitación juvenil, trasciende ya los afiches en la pared y se reproduce en el culto (o la adicción) al *makeover*. El reciente comercial de *First Bank*, donde una pareja imagina los colores de las paredes interiores de la casa por comprar y/o las lámparas que le adornarán, reproduce ese ethos doméstico característico del sujeto del consumo.

Antes de terminar quisiera abordar brevemente las consecuencias de todo este proceso a nivel de domesticidad. Si para el sujeto de consumo lo doméstico reside en el cuerpo, pudiera hablarse, entonces, de una relación paralela con el hogar. Su domesticidad no necesariamente radicará en la estructura (el objeto), sino en el proceso de reproducir la identidad manifiesta de su cuerpo. En esta medida, "domesticidad" se referirá a la relación del sujeto con los objetos (matizado, quizá, por la intimidad o por la cercanía). Pero esta relación se reproducirá sólo a un nivel discursivo, alejado de lo concreto, de lo palpable.

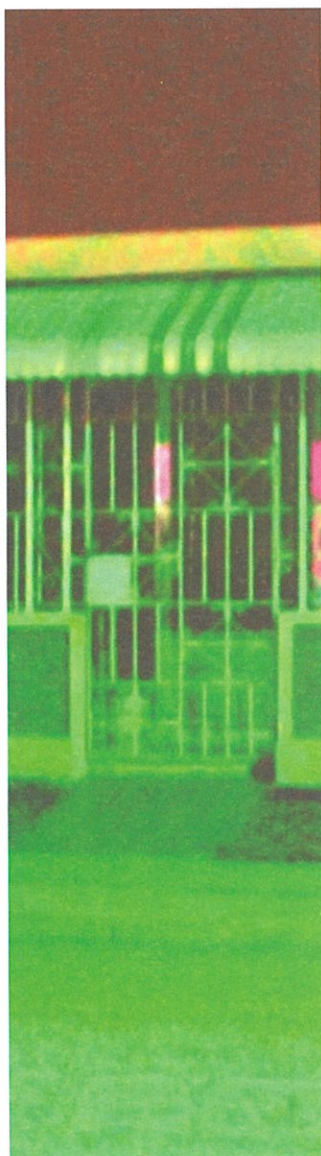
Rock, Consumption, Identity, Domesticity

These are the words with which Annie says farewell to his younger brother on her way to San Francisco, away from their mother's inquisitive stare and suburban monotony, in Cameron Crowe's autobiographical film, *Almost Famous* (2000). In the next scene we see William in his room, where he finds beneath his bed a suitcase full of rock records that his sister left him as souvenir. When he looks through them, he finds a note inside the album Tommy of the English group The Who: "Listen to Tommy with a candle burning and you will see your entire future." To the sound of the accords of the song "It's a boy," William lights the candle and is transported to his future.

In this essay, we intend to look into what some have called the culture of the makeover, which is very well exemplified in TV shows like *Extreme Makeover* or the popularity of commercials like the ones from Home Depot. Our thesis is that in the measure in which the subject of consumption appears in late capitalism, the subjectivity that shelters

Referencias / References

- Crowe, C. (productor y director). (2000). *Almost Famous* [Motion Picture]. USA: Dreamworks and Columbia Pictures.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, L. (1994). *Is Anybody Listening? Does Anybody Care? On Talking About "The State of Rock."* En Rose, T. y Ross, A. (Eds.) *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture* (pp. 41-58). New York: Routledge.
- Habermas, J. (1975). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Sennet, R. (2000). *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.



it has contributed to a very particular understanding of domestic space. When it is initially experimented in adolescence, the positioning regarding the adult world that emerges would be to understand space as an object ready to be manipulated.

It is worth clarifying several points before continuing. First: by late capitalism I mean the transformation of the fordist mode of regulation to the flexible accumulation experimented towards the end of the last century (Harvey, 1990). Second: this event unleashed a legitimacy crisis of the state that undermined the productivist subjectivity dominant till that moment (Habermas, 1975). This, united to the intensification in the free circulation of objects/merchandise, produced a very particular subjectivity that I want to call the subject of consumption. Third: I part from a rather tight definition of the domestic equalizing it to the home. This statement has a purpose: to illustrate the way in which the practices of these subjects of consumption also transformed that confine.

I would like to go back to the images that started this reflection. If we look closely at the room where William had his first encounter with the seductive sound of rock, we will distinguish its walls covered with artifacts which, one way or another, deny its clustered nature. Next to the world map that can be appreciated over the bed's headboard, we see a picture of Neil Armstrong, Michael Collins and Buzz Aldrin, the astronauts that participated in the Apollo 11 mission (the first one to land on the Moon); both posters communicate an exploration of wide, open spaces, that contradict the isolation of the suburban bedroom. In this context, the covers of his recently discovered treasure serve as windows to an unknown world that promises freedom. This image is reinforced at the moment he plays Tommy and lights the candle in front of a window.

This representation of space comes from an understanding of rock as a way to deal with the suburban monotony in the United States and the adult world that accompanies it (Grossberg, 1992). The gender, being expressly youthful, acted as sound track of the rite of passage from childhood to adulthood. It was done mainly by operating as a machine ready to build and reproduce differences everywhere (Grossberg, 1994). In the discussed scene this rite of passage is registered in William at the rate in which the music opens

the window and leaves the confinement behind.

But rock is more than music. Even from its beginnings image was implicated, either by the staging, or in the particular experiences of those who lived it (Goodwin, 1992). The record covers and the posters fulfilled an important function by allowing the abolishment of the suburban confinement. If rock at its beginnings was brought to life in the non-place between the school and the house (the soda fountain, for example), in its corporate stage (1969-1978) it infiltrated the entrails of suburban space and subverted the teenager's bedroom. Thus understood, the bedroom turned into the microcosm of that budding fellow. An understanding fellow that, as a way of building his identity, had to consume rock's imagery, through images that authenticated his rebelliousness to the adult world.

But it is not only about smiling cultural practices of the postwar generation's offspring. This form of articulating identity also responded to the failure of work as a structuring entity of what Sennett (2000) called "character". Impelled by the Taylorism of the beginning of last century and his cult to the clock in the execution of tasks, Fordism structured the experience of the worker's life in a lineal-vertical manner, by confining him to a specific task along his life. Thus, the cotidianity of concrete space in the factory surpassed the domestic, being this last one ruled by the temporal dynamics of the workplace. The dwelling of the Fordist worker hardly ever changed, and when it did, it was the structure that evidenced the transformation as a lineal change; in the addition of rooms, the porch, a larger garage. This way, his identity turned imperishable, hardly fluctuating in accord to economic oscillations.

The regime of flexible accumulation threw all this out and inaugurated another way of experimenting work, space, and in addition, identity. Production was divided, and imported to other countries and continents, breaking with the materiality not only of work, but also of the factory. The subjects' cotidianity was affected. The new regime of accumulation also contributed to the obsolescence of the industrial city, disposing a spread out arrangement of production and the working experience (and consequently, of life.) To Sennett, the line no longer represents that experience: it

is now the network and the horizontality. Identity under this regime, stopped being structured at work and shifted to other "places" (Sennett's argument on the "corrosion" of character.)

In view of this new landscape, identity started to be produced in the body (pointing thus to a new domesticity) and from the whirlpool of the signs produced by consumption, as demonstrated thirty years ago by the punk revolution. Johnny Rotten wasn't much more than his yellow lenses, shirts sewn with safety pins, red hair, vagabond's gloves, all procured in the Salvation Army's "boutique". This is expressed in William's room in the quoted film: the possibility of defining what is domestic and identity ignoring space and the concrete object. In that place Tommy of The Who functions as a window as it transfers these confines to a virtual plane (same as production during the flexible accumulation.)

How is it possible not to incorporate these discursive practices in everyday life once you join the adult world? Maybe that is not the question, since nowadays we are experimenting a virulent intensification of the flexible accumulation and its virtual will. The step to this accumulation regime happened too long ago to remember precisely when it happened. On the other hand, this way of building identity and reordering domesticity sublimated in the young bedroom transcends even the posters on the wall and is reproduced in the cult (or addiction) to the "makeover". The recent First Bank ad, where a couple imagines the colors of the interior walls of the house they are about to buy and the lamps that will adorn them, reproduces this domestic ethos characteristic of the subject of consumption.

Before finishing, I would like to discuss briefly the consequences of all this process in the domestic level. If for the subject of consumption the domestic resides in his body, we could talk then about a parallel relationship with the home. His domesticity will not necessarily reside in the structure (the object), but in the process of reproducing the identity manifested in his body. In this measure "domesticity" will refer to the relationship of the subject with the objects (tinged perhaps by the intimacy or proximity.) But this relationship will be reproduced only at a discursive level, apart from the discreet, the palpable. ■■■■■■■■■■



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE



REVISTING THE
RHECTORICAL
MASTERS OF THE
ARCHITECTURAL
NEO AVANT GARDE

2008 ARQPOLI LECTURE SERIES

- Kenneth Frampton
- Mario Gandelsonas
- Marc Tsurumaki
- Felicity D. Scott
- Larry Busbea
- Reinhold Martin
- David Grahane Shane
- Bjarke Ingels - BIG
- Joan Ockman
- Mary McLeod



REVISTING THE RHECTORICAL MASTERS OF THE ARCHITECTURAL NEO AVANT GARDE