



*Estudios Culturales y multiculturalismo:
el campo expandido de la crítica de arte*
Por Magaly Espinosa

“...Lo que parece constituir el campo de lo visual
es un efecto de otro tipo de fuerzas
y relaciones de poder”.
Jonathan Crary.

I-Introducción

La crítica de arte ha sido históricamente compañera de ruta de la Estética, la Sociología del Arte, la Semiótica, y de aquellas ciencias sociales que la han complementado recientemente: la Etnología y la Antropología, entre otras. Tomando los referentes metodológicos de estas ciencias, centró su labor en los intentos por alcanzar juicios certeros de valoración sobre las obras de arte. Con el advenimiento de la alta modernidad y de todos los cambios que se presentaron con la vanguardia artística, llevando al primer plano de la creación problemas concernientes al discurso del arte, la reflexión crítica se vio envuelta en un laberinto sobre las infinitas discusiones para definir qué es o que no es arte.

A pesar de su juventud dentro del mundo del arte, ella ha sentido los embates de las contradicciones más acuciantes de ese mundo, al tratar de compaginar los juicios de valor emanados del ejercicio crítico con las nuevas circunstancias culturales y la expansión y pluralidad de lo artístico.

El campo expandido del arte envuelve a la crítica y la arrastra por su mismo camino de transformaciones antiestéticas, encontrándose con fenómenos propiamente estéticos, cambios de la crítica dadas las formas literarias de presentarse como discurso, las propuestas transdisciplinarias sobre lo visual, y el proceso social que mayor incidencia tiene sobre el arte y dichas propuestas, el muy comentado multiculturalismo

El crítico se ve impelido bajo estas transformaciones, tanto de la producción como de la creación artística, de la influencia y penetración del contexto y de la dinámica sociocultural que envuelve al arte, a preguntarse sobre la real naturaleza de su práctica interpretativa. ¿Cómo y por qué vías puede ejercerse certeramente ese oficio, en medio del dominio de la sociedad del espectáculo o la pérdida de lo real?

De manera similar a lo que le ocurre a la curaduría, aunque teniendo en cuenta sus diferencias, al documentar los hechos de creación artística y sus productos como obras, el crítico ejerce un poder de selección sobre la información que se acumula en la memoria del mundo del arte y de la recepción social. Si bien esta es una de sus funciones más importantes, surgen interrogantes acerca de las vías y las posibilidades de su cumplimiento en medio del conjunto de los problemas antes señalados. Los que se reflejan en el desfasaje de la teoría con relación a la práctica artística, de sus incertidumbres ante propuestas transdisciplinarias hechas principalmente por los Estudios Culturales y los Estudios Visuales, necesarias a considerar frente a ese mundo expandido de lo artístico.

Más que cuestionar las posibilidades valorativas de la crítica de arte, sus balanceos entre la expresividad y la normatividad de los juicios críticos –tema que traspasa toda su historia– es más tentador reflexionar sobre aquellos factores que parecen prevenir cambios insoslayables para el futuro de lo artístico y de la propia crítica de arte. La importancia de esta ciencia se perfila entonces a través de la contingencia de flujos que hacen coincidir al arte y sus contornos socioculturales. Estos flujos, en un sentido, han hecho cambiar lo general como categoría cultural, como concepto que daba unidad al conocimiento; y en otro, han activado las fronteras del mapa de la cultura artística, volcándose en las búsquedas interpretativas de lo visual.

II-Los dictados de la crítica global

“Cualquier metanarrativa totalitaria que da cuenta de toda la evidencia está sujeta a profunda sospecha”

Michael Ann Holly.

A lo largo de su historia, nunca antes el arte había alcanzado una relación tan estrecha con los procesos socioculturales, ni había sido tan cercana la influencia de las ciencias sociales sobre la teoría y la crítica de arte. Bajo estas aproximaciones, cualquier acontecimiento vinculado con el arte se verá afectado por las interacciones entre los tipos de cultura artística, en un escenario en el que todas las contaminaciones se hacen posibles. Los préstamos y las deconstrucciones de los más alejados referentes culturales aparecen como cercanos, haciendo que el hecho artístico dependa más de sus circunstancias que de su valor particular.

En el 1995 aparecieron en la Plaza Colón, en Madrid, dentro de una jaula vestidos de indios, dos artistas: una afroamericana –Coco Fusco– y un chicano –Guillermo Gómez Peña. El performance realizado por ellos tomaba su valor de la ingeniosidad con la que era introducido en las celebraciones por los 500 años del descubrimiento, haciendo una lectura de este acontecimiento que subvertía los roles sobre lo que en realidad la mirada histórica había descubierto. Su significado en la escena del arte lo convertía en un paradigma de la práctica performática y en un modelo para el discurso postcolonial y para los problemas que pretende enfrentar en el plano teórico sobre las transferencias culturales.

Esta circunstancia contextual del arte conlleva la necesidad de interpretaciones que vislumbren los valores estético-artísticos constitutivos de las obras con relación a “...todo el conjunto de dispositivos que “rodean y enmarcan la obra y deciden, desde esa exterioridad, los criterios sobre su efectivo valor estético, su lugar social...”¹ Ningún escenario es suficiente por si mismo para comprender o juzgar las producciones artísticas, ya que más que estar ubicadas solo en espacios claros y discernibles, se desplazan por un consenso, un lugar común que permite el despliegue de factores cruzados por identidades, razas, géneros o tipos de comunidades barriales.

La principal dificultad que ello presenta al ejercicio crítico se relaciona con ese espacio, pues el instrumental teórico con el que cuenta es insuficiente dado su sustento en las normas de la estética, con sus pretensiones de universalidad. A pesar de la persistencia de cánones interpretativos tan útiles a las poéticas artísticas, incide sobre el arte otro tipo de estética global, que no norma desde las producciones autónomas, sino desde desplazamientos en un campo de diversidad cultural y artística en el que se encuentran lo general y lo específico: la cultura occidental, como modelo y las identidades como diferencia.

La crítica de arte ha trazado su historia siguiendo las regularidades establecidas por la Historia del Arte. Estilos, corrientes, escuelas y tendencias, han generado su correlato en clasificaciones validadas en la práctica crítica, sin embargo, si en el presente pensar en términos de universalidad estética es tan cuestionable, ¿qué sostiene entonces el juicio crítico?

El filósofo y crítico cultural Martin Jay expresa: “...Para lo que se ha autodenominado arte en el siglo XIX, ha llegado el momento imperativo de preguntar acerca de su esencia y borrar sus reputadas fronteras...”² A su vez, sobre la ciencia que norma su decursar –la Historia del arte– uno de sus historiadores contemporáneos más activos, Keith Moxey afirma: “...es el momento de reconocer que la historia del arte, una disciplina cuya principal premisa es que el valor estético es

1 Michael Ann Holly. “Santos y pecadores”. En: En: Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo. Asociación Cultural Acción Paralela. Madrid, No 1, 2003, pp. 95

2 J. Martin “La cultura visual y sus vicisitudes”. En: Estudios Visuales. Ensayo... Ob, cit. pp. 100.

una respuesta humana universal, también pertenece al pasado.³ Es obvio que las discusiones en el campo de las ciencias del arte han girado fundamentalmente alrededor de la estética y la historia del arte, nacidas ambas bajo el amparo de un sentido modélico de universalidad. Sin embargo, en las postrimerías de este nuevo siglo, las interrogantes sobre su validez surgen de las condiciones de confluencia cultural producto de los movimientos multiculturales y de la formación de una estética global de nuevo tipo que responde a la amplia y diversa cultura de la imagen.

Lo que conocemos como arte continúa atrapado en la calidad de valores surgidos en la permanencia de su autotelismo. Pero a su vez, él no puede dejar de considerar los problemas que provocan los acercamientos entre cultura y economía, los cambios de su espacio social, que tiene que ser compartido con el que ocupa la sociedad del espectáculo, en medio de la emergencia de constructos⁴, que se disparan en todas direcciones amenazando la preponderancia de los estamentos clásicos de la sociedad moderna.

A ello se suma que cualquier interpretación sobre lo real, es asumida por campos de estudio: los Estudios Culturales, los Estudios Subalternos, los Estudios Postcoloniales y los Estudios Visuales. Es decir, nos desplazamos entre la permanencia de un mundo del arte que continúa dictando reglas de funcionamiento de lo artístico y otra conciencia sobre las apariencias de universalidad.

Esa universalidad que se nos presenta como constructos, cuyos componentes divergen en su condición social, representan formas de práctica o infieren objetivaciones de diferentes clases de actores que habitan el mundo mass mediático, es un espacio real y virtual que ofrece las más diversas posibilidades de expresión a las identidades diaspóricas, las culturas fronterizas, y las imágenes electrónicas, conformando una nueva apariencia de universalidad. Sin que se puedan soslayar aquellos ordenadores de la vida cotidiana que conservan las tradiciones, los hábitos y las costumbres como factores integradores de lo que Arjun Appadurai llama "...íntimos grupos de cara a cara, tales como aldeas, vecindarios y familias...⁵"

Estos constructos se ubican entre lo global y lo fragmentario, y no solo atraviesan el discurso de las ciencias sociales, también influyen en la disposición de las ciencias del arte que no pueden soslayar su envejecimiento ante una sociedad que se está organizando de otra manera. Estas tensiones han puesto en crisis el discurso universalista, sin que se hayan encontrado las respuestas a cómo articularlo desde las parcelas de sus dominios, sean estos de la estética o de la crítica de arte.

3 K. Moxey. "Estética animada". En: Ob cit, pp 112.

4 A. Appadurai. "Disyunción y diferencia en la economía cultural global". En: Criterios. Ed. Casa de las Américas, La Habana, No 33, pp. 21.

5 Ibídem.

Vivimos una etapa de tránsito trazada por las sociedades del conocimiento, lo que José Luis Brea denomina “El tercer Umbral”⁶, en el que las prácticas artísticas, propias de la era del capitalismo cultural, se remodelan en un espacio de incertidumbre e indefiniciones entre sus funciones de predilección estética y las urgencias de la masificación y la cultura de la imagen electrónica. Los procesos culturales que hacen tambalear lo homogéneo son, al mismo tiempo, el escenario natural de los encuentros entre la teoría y las prácticas artísticas, manifestándose a través de la desidentidad, los descentramientos, la desterritorialización y las transformaciones en el mapa cultural, todos ellos enmarcados bajo la fluidez y riqueza de lo multicultural.

Ante esta coyuntura, inédita para el discurso del arte y siguiendo la lógica de las preguntas formuladas anteriormente, ¿cómo se desempeña la crítica? ¿Se hacen más viables sus funciones, o la expansión de su campo la complejiza amenazando sus poderes valorativos y de predicción sobre lo artístico?

La modernidad nos acostumbró a lo global, referido a un modelo hegemónico que jerarquiza funciones, transferencias, zonas de dominio. Si bien dicho modelo mantiene su predominio, las condiciones de su reproducción lo reorganizan bajo las prácticas digitales de la tecnología de lo visual, la cibercultura, las tensiones entre lo real y lo virtual, convirtiéndose en la polémica más fuerte de los discursos visuales de los últimos años.

En otro sentido, y a pesar de estas reorganizaciones, los tipos de cultura mantienen cierta distancia que hacen distinguibles muchos de sus productos. El arte de complejidad estética continúa trazando pautas que son retomadas por la producción masiva, teniendo que vérselas, en muchas ocasiones, de igual a igual con ella. Cómo discernir sus fronteras, por ejemplo, en las series que actualmente ofrece la cadena televisiva HBO, que mezcla códigos del lenguaje cinematográfico con los de aquella, creando la incertidumbre encontrarnos frente a un nuevo género, o a una nueva práctica artística –véase uno de los mejores bajo el nombre de OZ.

A su vez, la cultura popular parece dividirse en dos vectores, uno que depende de su descubrimiento, como sucedió hace apenas unos años con el catapulteo de la música tradicional cubana por Win Wender, y otro que fluye por sí mismo, apropiándose del discurso internacional del arte y generando producciones culturales basadas en la instrucción de una metáfora, que no se basa solamente en copiar, apropiarse, sino en hacer que brote el sustrato cultural y se abra un profundo boquete a través de ese discurso.

En estas circunstancias hay que vislumbrar con claridad la forma de entender lo general, el consenso que moviliza los intercambios culturales. ¿Cómo también explicar para lo general, los localismos portadores de una riqueza y originalidad que les son ajenas e inéditas a su permisibilidad? Las ciencias sociales y las ciencias del arte están entrampadas en este dilema. La aceptación de la importancia que en ello tiene la cultura visual puede ser un camino en la búsqueda de esos intercambios. A pesar de ello, es difícil esclarecer qué valores se asientan, cuáles priman y sobre todo, sus refuncionalizaciones. Si admitimos estas circunstancias, ¿cuál debe ser la dirección del

6 . L. Brea. El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Ed. Fundación CAJAMURCIA, 2004, pp. 15.

ejercicio crítico? Pues no basta reconstruir. Hay que saber construir desde esa deconstrucción.

A todos preocupa la falacia expresiva que sostiene a los medios, en los que se manipulan valores y cualidades estéticas propias de los mitos, creencias, hábitos y costumbres de la cultura popular o la marginal que es como el folclor, sana y perversa. Pero también agradan las apropiaciones históricas de la imagen. Por ejemplo, en el animado Buscando a Nemo, un personaje malvado lanza un grito con los efectos sonoros claves de la banda original del clásico film Psicosis, y así tendremos la esperanza de que con ello se alcance una información subliminal en el espectador.

Considero que desde la teoría no se comprenden con suficiente claridad las relaciones que existen entre la recepción estética y los procesos de origen cultural, y entre las transferencias culturales y las organizaciones discursivas. A la alta estética no le ha sido posible gobernar sobre lo etnológico, ni le ha sido factible asimilar los valores propios de la vida cotidiana y la cultura artística popular, y sin embargo, se produce entre ellos un intercambio similar al del ajiaco: reúne en un mismo espacio los elementos sin que pierda cada uno su sabor particular.

La estetización de la vida y las cercanías entre cultura y economía constituyen parte de la base que resolverá o llevará estos polos culturales a otro sistema de relaciones. Siempre es difícil vislumbrar con claridad el derrotero de las etapas intermedias, los riesgos que afronta una época para pensarse a sí misma, pero también se hace imprescindible enfrentar las incógnitas que presenta lo que nace frente a lo que se transforma. En el caso de la teoría del arte, lo esencial es el trazado de un mapa nuevo del conocimiento que comprenda las subjetivaciones y las objetivaciones culturales en toda su diversidad y riqueza, una cartografía flexible que desde un campo de préstamos y contaminaciones pueda abordar el estudio de los nuevos sujetos sociales y sus emergentes formas de creación, bajo la impronta de esa estetización.

III-Estudios Culturales: tentaciones antropológicas y práctica artística

“...Espero haber descrito la formidable estructura de la dominación cultural y haber mostrado particularmente a los pueblos que fueron colonizados, los peligros y tentaciones de emplear esa estructura sobre ellos mismos y sobre otros”.

Edwar W. Said

El carácter de la cultura contemporánea se determina por la masificación de sus formas de producción y reproducción simbólicas. Por ello, la pregunta central del discurso teórico versa sobre cómo puede ser comprendida la cultura en una sociedad en la que todo se vuelve masivo.

Tanto los filósofos vinculados a la tradición marxista, como aquellos que se identifican con posturas postestructuralistas, se enfrentan de una u otra forma a esta cuestión. Al entrar en

una nueva correspondencia el espacio público y el privado, las formas de estetización de la vida, los criterios de valor y los componentes étnicos de la cultura, surge la necesidad de desarrollar un proceder interpretativo, un cuerpo conceptual y crítico que permita explicarnos los acomodos que tienen en esos espacios, tanto los componentes propios del discurso cultural, como aquellos que emanan de una actitud autónoma del arte.

Diversas categorías y conceptos se despliegan en áreas científicas y en medios de circulación artística, contrapeándose sus contenidos, haciendo que el discurso cultural sea más extenso y completo al ampliar sus fronteras hacia zonas antes vedadas por el discurso clásico de la modernidad. De esta forma, conceptos tales como identidades múltiples, descentramiento, transferencias culturales, sujetos biculturales, apropiaciones, se utilizan indistintamente para designar el contenido de un gesto artístico, o para identificar el fenómeno social del que se nutre ese gesto.

La diversidad de los acontecimientos culturales de la sociedad contemporánea, plagada de multiculturalismo, transculturación e hibridación, presenta características que no pueden ser elucidadas desde el marco teórico de las concepciones clásicas del arte y la cultura, ya que los cambios estructurales y la lógica que los hilvana, nos indican que estamos en presencia de algo más que una simple apropiación.

En Estados Unidos, por ejemplo, luego del éxito de la película de Tarantino, *Kill Bill*, se han puesto de moda las películas de samurai. El estilo danzario que caracteriza los movimientos de los combates entre samurais, y de las artes marciales en general, son retomados por ese director como punto de referencia de los deslizamientos de su heroína.

En este campo de las apropiaciones a un género se destaca la película de Takeshi Kitano, *Zatoichi*. En ella el director se apropia de uno de los héroes más populares del drama de época japonés, el ciego Ichi, cambiando algunos detalles de su físico. Es sobresaliente en este film el montaje de la banda sonora, en la que los sonidos emanan de la propia realidad, enfatizados en las escenas de baile. Sobre ello el director expresa: "...hice mi propia interpretación moderna de los típicos festivales de baile con granjeros y carpinteros vestidos con los trajes tradicionales: kimonos, zuecos de madera y sandalias de paja, bailando el claqué japonés con un ritmo hip hop...".

Para contemporanizar la trama y desplegar un montaje escénico en el que los propio personajes son portadores de una refinada composición visual, el director utiliza la tradición como marco de fondo que fundamenta la belleza estética de las imágenes. Kitano no hace énfasis en los valores éticos del héroe popular, pues Zatoichi, como él expresa, solo se rodea de los malos, dando por resultado que los cambios de referencia del personaje de la trama con el personaje tradicional forman parte de las adulteraciones a través de las que se transmite una estética moderna.

En el film de Kitano, a diferencia del de Tarantino, no se danza con los pasos tradicionales del combate samurai, sino que se logra hacer música con la imagen, pues las fronteras entre historia tradicional y danza, dialogan al hacer coincidir en un mismo espacio, tradición y contemporaneidad desde los portadores naturales de aquella.

La modernidad conoció un estadio social en el que estaban bien diferenciados los contenidos auráticos del arte de aquellos correspondientes a la tradición folklórica y a la cultura popular. Hoy vivimos una realidad que funde fragmento y universalidad, cultura instruida y cultura popular, en un momento en el que ambas pugnan por apropiarse de las mismas zonas de influencia.

Néstor García Canclini, estudiando el estado de las ciencias sociales en América Latina, ha hecho énfasis en las limitaciones de estas ciencias para comprender las transformaciones que los procesos vivos de las prácticas culturales producen en los conceptos tradicionales de arte y cultura. El marco teórico de la Etnología, la Antropología, la Sociología y de la Estética, no ha captado en todas sus complejidades las mutaciones que experimenta la producción simbólica en medio de procesos en los que predominan las fusiones y las mezclas sobre los órdenes diferenciales de la cultura.

Es por ello que la entrada de los Estudios Culturales en América Latina, hace algo más de dos décadas, trajo consigo la posibilidad de estudiar los vínculos entre el arte autónomo y el arte popular, no tanto desde sus mutuas diferencias, como desde aquellas condiciones concomitantes que los conectan, creando un campo de estudios transdisciplinares que facilita el abordaje de los procesos culturales contemporáneos, sobre todo en lo relativo a los reordenamientos que sufre la cultura producto de su masificación.

En ese nuevo trazado del conocimiento, los Estudios Culturales⁷ son el toque de muerte a la condición autónoma del arte, como ha expresado Rufo Caballero. Sin embargo, los mismos se interesan más en las formas de funcionamiento, consumo y recepción propias a cada sujeto social, que en lo propiamente artístico, aunque paradójicamente, gran parte de los cambios sustanciales del arte se relacionan con la ampliación de sus espacios en constante interacción con los procesos socioculturales.

La dinámica de la cultura puede ser mejor comprendida en ese espacio transdisciplinar que en las coordenadas teóricas ya fijadas por la modernidad, teniendo en cuenta que ese espacio reúne procesos etno-estéticos que nos hablan de las tradiciones culturales, de la herencia, la memoria y la identidad, junto a aquellos que emanan de las exigencias propiamente estéticas de la creación artística.

Para comprender tanto al arte autónomo como al arte popular, en estos contextos periféricos, es imprescindible hurgar en las creencias y las costumbres que poseen una gran fuerza en la vida cotidiana, acceder a los estadios de aquellas estructuras donde no predominan los órdenes racionales de los procesos socio-económicos, sino todo aquello que está oculto a la mirada y que se refracta en el humor, el rumor, los refranes y las creencias populares.

⁷ Los Estudios Culturales nacen en Birmingham, en el Centro de Estudios Contemporáneos de la Cultura, bajo la dirección de R. Hoggart, T. Thomson y R. William. Su presencia en América Latina ha ido creciendo a lo largo de estos últimos veinte años, sobre todo en la obra de la revista *Crítica Cultural*, bajo la dirección de Nelly Richard, y en los estudios realizados por Néstor García Canclini, José J. Brunner, Beatriz Sarlo y otros especialistas.

IV-El escenario multicultural del arte

“...de repente todas las culturas del mundo son colocadas en un contacto tolerante unas con otras en un inmenso pluralismo cultural al cual resultaría muy difícil no darle la bienvenida...”

Fredric Jameson

Los caminos de lo artístico se han bifurcado, dando la impresión de que no hay retorno posible. De esos caminos, como hemos venido señalando, el más ingenioso es el que pautan las “sociedades del conocimiento”, que desbloquean la sociedad tradicional de clases, así como las diferencias étnicas y de alta y baja cultura. Su dinámica principal se expresa en el binomio homogeneidad-fragmento, globalización versus diferencia, tendencias predominantes que se manifiestan, entre otros muchos sucesos, en el multiculturalismo. Este pudiera ser considerado el fenómeno socio-cultural de mayor incidencia para las fluctuaciones del étnos, los desplazamientos demográficos, las fuerzas subterráneas de la cultura y el propio comportamiento del arte. Estudiarlo provoca una avalancha de investigaciones de todo tipo.⁸ Sin embargo, su papel en el campo de lo artístico, tanto de la propia teoría del arte como de la crítica, además de ofrecer una imagen más optimista, cuenta con menos reflexiones.

El multiculturalismo comprende procesos culturales que se han generalizado en los centros emisores de poder cultural y en las periferias que receptionan y activan ese poder. De ellos, los más significativos son las subjetividades múltiples, los procesos de desidentidad, descentramiento, desterritorialización y los cambios en el mapa cultural.

Estos procesos anidan una compleja red de movimientos de transferencia cultural que si históricamente se delimitaban como relaciones interculturales, en el presente los cambios sociales producidos, sobre todo por el desarrollo de la comunicación, impelen que la presencia de lo multicultural se extienda a todos los resquicios sociales, alterando los códigos, las valoraciones y la influencia mutua entre alta y baja cultura. En consecuencia, si su presencia marca de forma constante

⁸ La discusión acerca del multiculturalismo es muy extensa y compleja por las visiones tan diferentes que se adoptan en cuanto a delimitar sus características y su validez categorial en el orden socio-cultural. Existen algunas de rechazo como, la del artista Jimmie Durham, de origen cherokee, que expresa lo siguiente: “En su base, el concepto de multiculturalismo es una idea sospechosa, en la medida en que mucho más importantes son los problemas relacionados con el colonialismo y sus nuevas formas de ejercitarse, y pienso que aún no estamos libres del colonialismo”. En: Carlos Vidal. “El multiculturalismo por inversión”. Entrevista al artista. Rev. Lápiz, Madrid, No. 118-119. P.128. Otra visión nos la ofrece el ensayista y crítico Iván de la Nuez, más en el campo de la crítica cultural. Él señala: “...optar entonces, por las variantes críticas que, desde la periferia, se han cuestionado las inclusiones multiculturales es algo más que una elección conceptual o estética. Es una apuesta por acentuar las fisuras de esa dominación y no por reacomodarlas...” En: “El arte de las políticas exóticas”. Rev. Lápiz, Madrid, No 111, P. 32. En su opinión, los mecanismos inclusivos no han sido capaces de fracturar los de dominación. Problemáticas como esta, que se desarrollan alrededor de los sentidos que adquieren las transferencias culturales son las que tipifican las incertidumbres que genera el multiculturalismo. De hecho, las circunstancias de la vida hacen que éste nos rodee en todos los sentidos. Para el arte, lo que se rastrea son las trayectorias que develan las subjetividades nacidas de él, los cambios en los comportamientos rituales, los hábitos y las costumbres, las prácticas culturales en su conjunto

la vida social, ¿qué significado adquieren las transferencias culturales cuando las codificaciones y valoraciones son de orden artístico? Y para el propio arte, ¿en qué sentido se amplía su ámbito estético, qué práctica crítica puede ejercerse en ese ámbito?

Al respecto Néstor García Canclini nos brinda la siguiente consideración: "...El trabajo transdisciplinario, incluyendo a artistas y científicos sociales, pareciera hoy una estrategia indispensable para poder actuar significativamente en procesos donde la interculturalidad es constitutiva de las identidades."⁹ Es decir, si se desea comprender gran parte del proceso artístico que se genera por la acción de una cultura ajena insertada en una cultura receptora, las acciones y cualidades que emanan de este intercambio, y la influencia que se traslada hacia el suelo natural de aquella cultura, debemos tener presente cómo se conectan el saber estético, las consideraciones etno-estéticas, los enfoques estético-sociológicos, y los aportes de la teoría del arte contemporáneo codificados por la experiencia de lo múltiple.

Esta experiencia se intensifica bajo el amplio intercambio cultural que los medios de comunicación brindan a la sociedad contemporánea, pero en realidad ella tiene una condición ontológica más compleja que la observable uniformidad de esos medios sobre lo contemporáneo. Hay un proceso que se hunde en las raíces mismas de lo que significamos como cultura, en el que se encuentra la producción instruida de lo artístico con su bagaje etno-cultural.

A la mixtura cultural latinoamericana le son propia órdenes socio-económicos en diferentes estadios de desarrollo, a los que corresponden temporalidades culturales que sobreviven bajo esos órdenes. Esto atañe al arte porque conforma la más extraordinaria madeja de entrecruzamientos de mitos, costumbres, hábitos y creencias en forma de subjetividades y de prácticas simbólicas. El arte las asimila, conformando imágenes que tienen tanto de valor artístico, como de valor cultural.

Por ejemplo, si queremos observar esos valores en el mito, se encontrarán diferentes formas de acercamiento, pues puede suceder que el mito penetre la representación artística y esta amplía sus significados con ello, o a la inversa, la representación lo asume enriqueciendo sus sentidos, o aquella para la cual es un telón de fondo de cosmovisiones universales. Las creencias, los hábitos y las costumbres pasan por similares procedimientos.

Son muy diversos los procesos culturales que tienen incidencia sobre el arte. Ellos abarcan desde las marcas que imponen a la cultura los traslados territoriales, hasta la desidentidad que esos traslados conllevan, y la afloración de subjetividades con sus diferentes sistemas valorativos, de imaginaria y simbología social. Para el arte, el interés que despiertan está en cómo llevarlos a su terreno.

Dichos procesos operan por medio de transferencias e intercambios culturales que aparecen en forma de procedimientos interculturales, transculturales o de aculturación. En el presente, el multiculturalismo es no sólo aquel despliegue social del etnos, sino también la asunción de la diferencia en el mismo interior de lo multicultural (y quizás sea esta su capacidad más cuestionable). Quizás por ello, Néstor García Canclini considera a lo intercultural como constitutivo de las

9 N. García Canclini. "Escenas sin territorio". En: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México. FALTAN AÑO Y PÁGINA

identidades, porque su dinámica se traslada a la forma que asumen las nuevas formas culturales: nuevas subjetividades y prácticas simbólicas.

Hay que tener en cuenta que se trata no sólo de traslados territoriales, sino que estamos en presencia de la reformulación de una forma de discurso, de la asimilación y el consumo de procedimientos globales que tiene frente a sí la globalización de la diferencia, y no sólo de aquello que correspondía a las de resistencia.

El multiculturalismo hoy no atañe, explica De La Campa, a otro capítulo del llamado crisol de razas –ese proceso de asimilación de lo europeo a suelo americano. “Se trata de una dualidad persistente, cultivada por el nutrido cordón de capital –humano, simbólico y financiero– entre las Américas. Esa dualidad ha configurado un modelo civilizatorio que turba las mitologías originarias tanto del norte como del sur.”¹⁰

Confiamos por ello, estar frente a un proceso cultural inédito para las ontologías sociales, reservado bajo las formas contemporáneas de cultura que potencian, entre otros, los espacios urbanos y sus mitos, cuyo arraigo con las mezclas culturales históricamente acaecidas se explica en el papel activo de la diferencia, del fragmento, conformando otra imagen de la asimilación sensible del entorno socio-cultural.

El canon valorativo de lo estético es asumido en los espacios mass mediáticos y en las nuevas formas culturales impulsadas por los emergentes sujetos biculturales, ya que desde este mutuo condicionamiento es que se hace posible vislumbrar la correspondencia entre los cambios sociales producidos por el multiculturalismo y las alteraciones morfológicas del arte, vanguardista y neovanguardista. Visto así, las aceleradas transformaciones del arte obedecen no sólo a su propio campo particular, sino también a su asumida dependencia de lo cultural.

El contundente debate sobre la globalización y la presencia particular de lo multicultural en ella, se convierte en telón de fondo para apreciar cómo lo artístico es un campo expandido de la cultura. Encontrar explicaciones sobre esa dependencia es un problema que despierta gran interés en los científicos del arte y la instrumental valoración crítica.

El ejercicio crítico se embarca por ello en contiendas de carácter socioestético, en las que las construcciones artísticas son portadoras de sentidos multiculturales. En las búsquedas para interpretar esas dependencias, las corrientes contemporáneas de la neovanguardia que la han asumido más ampliamente son el minimalismo y el conceptualismo, ya que desde esas perspectivas, sus derroteros proporcionan un extenso paisaje de experimentos artísticos.

La entrada de contenidos culturales y sociales los ha obligado a abandonar su ostracismo e ir más allá de la inmanencia formal hacia estructuras vestidas por contenidos sociales y culturales. Aunque ello no signifique ignorar la presencia de otras corrientes tan esenciales como el pop, el neoexpresionismo o el hiperrealismo, la insistencia de lo cultural sobre la lógica artística ha encontrado en aquellas una privilegiada zona discursiva, una especial cobertura para responder, desde el

10 R. De La Campa. “La latinidad en norteamérica. Retos y equívocos”. En: *Latinos en USA. Cultura, cine y perspectivas*. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Ciudad de la Habana, 2000. p. 8.

arte, a las demandas contextuales que lo rodean.

La naturaleza de lo artístico ha sido interpelada por la vida cotidiana. Las nuevas formas culturales puestas a circular por los medios masivos se caracterizan por una estética en la que las mezclas de fórmulas mass-mediáticas y de alta cultura conforman un escenario desconocido para la sensibilidad. Paradójicamente, teniendo en cuenta la preponderancia de la cultura visual en esa cotidianidad, las artes plásticas han ampliado sus intereses experimentales hacia lo performático y lo instalativo, logrando que primaran los códigos visuales de lo plástico, sin dejar de considerar lo que se refiera a lo performático en sí mismo, que es el escenario por excelencia de las transformaciones morfológicas del arte.

Pero, para el arte no se trata de lo cotidiano visto a la luz de lo trivial, todo lo contrario. Lo cotidiano es portador de una gran riqueza cultural y, desde el gesto del artista que cambia el sentido de los objetos reales al hacerlos perder su carácter originario, adquiriendo uno nuevo en el mundo del arte, hasta las posibilidades inmensas de volver al hombre a través de sus productos y los componentes naturales de la cultura, se hace factible que el arte privilegie su sentido ritual, y el artista se nos presenta como un chamán, un hacedor, un mago. Desde Beuys, hasta sus continuadores latinoamericanos: Ana Mendieta o Juan Francisco Elso.

Si en las primigenias ofertas duchampianas el objeto real se aliena bajo la intervención del artista, en la vertiente nueva de lo conceptual o minimal la realidad se expande porque la atención se centra en valores culturales metamorfoseados.

Es obvio que este proceso es mucho más diverso que aquello que se refiere a la presencia de lo cultural en estas corrientes artísticas, ya que las implicaciones expresivas de ambos dan paso a un sentido cosmológico de la propia ontología cultural, aunque los aspectos relativos al discurso del arte exijan otras consideraciones.

En el presente texto de lo que se trata es de penetrar un espacio desconocido para la crítica, cuando a través del análisis socio-estético, tomando como ejemplo el marco referencial que brindan estas corrientes, se hace posible un acercamiento a los contenidos culturales, y con este objetivo trazar una cartografía estética que tiene la envidiable cualidad de transgredir el territorio sacro del arte. Ellas son vueltas al revés, sus prejuicios sobre lo externo al arte son desplazados por una combinación de repetición, modulación y geometría metaforizadas.

¹¹

El minimal en el presente no sólo tiene que vérselas con sus tradicionales preocupaciones sobre el espacio y la economía de medios expresivos, sino también de sus posibilidades sobre las diferentes formas en las que pueden ser asumidos los contenidos culturales. La fuerza de su renovación emana entonces de su capacidad para sublimarlos, manipulando sus apariencias.¹²

11 Sobre este tema recomiendo consultar el libro del esteta español Simón Marchán Fiz, *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Sala de exposiciones REKALDE. S.L. Bilbao, España, 1993.

12 L. Zelevansky. "Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo" En: *Catálogo No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, diciembre del 2000 a enero del 2001.

De forma similar, el conceptualismo interpreta las complejas mixturas culturales del presente, aventurando una estética geopolítica para la que, hasta el conocimiento tiene la impronta de lo territorial.

Gran parte del arte contemporáneo se aferra a las fórmulas neoconceptuales o neominimals, ya que los recursos de estas corrientes acoplan muy bien con el deseo de los artistas por expresar conciliaciones de las que son portadores. Las posibilidades gnoseológicas del conceptualismo y la descomposición espacial del minimal facilitan que esa riqueza y variedad social y cultural puedan ser canalizadas por vías artísticas.

Para el segundo tiene un significado preferencial la exposición comisariada por el crítico y curador Gerardo Mosquera en el año 2000, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en Madrid. Bajo el título *No es solo lo que ves*: pervirtiendo el minimalismo, Mosquera convierte en objetivo curatorial la posibilidad que brinda esa corriente de instrumentar la dinámica social del arte en la que hemos venido haciendo énfasis. Él expresa: "...algunos artistas han cultivado una poética minimal ortodoxa en apariencia, pero subvirtiéndola desde dentro sin negar sus marcos formales. Esta especie de deconstrucción autocrítica del minimalismo ha implicado tanto la ironía como la contaminación de la autorreferencialidad presentacional de esa tendencia con componentes "exteriores" al arte: culturales, biológicos, surrealizantes, sociales..."¹³

Por un camino similar, algunas megaexposiciones son escenarios de las transformaciones que se están produciendo en los tradicionales conceptos culturales que sostienen a la modernidad. Paco Barragán, comentando la Tercera Trienal de Asia-Pacífico apuntaba lo siguiente: "...no debemos olvidar que en Asia, de manera especialmente intensa, las fronteras geográficas y raciales están siendo atropelladas por la circulación de personas, el intercambio electrónico y el surgimiento de ideologías nuevas. Y ello hace que la supervivencia de un arte basado en la identidad, idea sobre la que se asienta el mismo concepto de la globalización, esté siendo fuertemente cuestionada dando paso a experiencias híbridas o transexperiencias, al decir del artista chino Chen Zhen."¹⁴

Se podría citar un conjunto de ejemplos en los que conceptualismo, minimalismo y circunstancias de trasfondo multicultural se engarzan. El artista hace su obra en un territorio cultural y expresa problemáticas de otro territorio, accionándose códigos culturales para los que en muchas ocasiones no hay desciframientos.

Encontramos nombres como el de la artista Shirin Neshat, de origen iraní que fundamentalmente, realiza su labor fotográfica en Estados Unidos, relacionando el tema de la mujer con las tradiciones culturales de su país natal: "una nación que con frecuencia contempla a las mujeres como inferiores a los hombres, acepta y regula la igualdad de ambos en la guerra."¹⁵ Sus imágenes ponen en escena esa contradicción que emana de la condición social de la mujer. Con letras árabes en el rostro y en los brazos, y con el atuendo tradicional una mujer sostiene un arma que apunta al espectador.

13 G. Mosquera. Introducción. En: Op cit, pp 17-18.

14 P. Barragán. "Identidades en (de)construcción". En: Rev Lápiz, Madrid, No 160. p. 65.

15 O. Zayas. "Shirin Neshat y las mujeres de Allah". En: Rev. Atlántica, Las Palmas de Gran Canarias. No 8, Otoño de 1994. p. 28.

V-La crítica de arte: entre el multiculturalismo y la globalización

“Su trabajo es mantener el momento crítico de la experiencia estética.”
Susan Buch-Morss

El sendero trazado por la crítica a través de su historia es un difuso horizonte entre una etapa vinculada a la expresividad de los valores artísticos y una intertextual, asumiendo el tempo del arte en su propia proyección. Su línea evolutiva lo agrupa junto a sus demandas socioestéticas vistas como:

- el arte se desdefine y empieza a operar en esferas que no le eran afines, como son las esferas del conocimiento, la razón cognitivo-instrumental, a través de la cual vuelve a su fase originaria de techné.
- el énfasis del proceso de creación artístico no se sitúa en el proceso de producción, sino en el de reproducción, tal y como había avizorado Walter Benjamín.
- la mimesis es sustituida por el montaje, el nuevo procedimiento constructivo que se acopla a la opción analítica del arte.
- la crítica se escribe con un discurso de muchas voces.
- es posible una estética global y como resultado de ello una crítica global que se luce en las mega-exposiciones, los museos de altos presupuestos, el arte en la red o el arte tecnológico.

Este desdoblamiento del arte en cualidades que niegan sus funciones tradicionales, es sin dudas el reto mayor que ha enfrentado la creación artística. Pero a su vez, esta ha sido la posibilidad encontrada para responder a los cambios de la sociedad contemporánea, caracterizada por la reproducción múltiple, la mutación de su modelo cultural y de la lógica de su línea evolutiva.

La expansión de lo artístico ha traído a las ciencias del arte una crisis de los postulados lógicos a los que respondía, dada la naturaleza representacional del arte, pero lo más sintomático de esta crisis está en sus respuestas antiartísticas y antiestéticas, desde las que lo estético se estira, se oculta o se asoma con la misma persistencia. Dado esas condiciones, la crítica vuelve los ojos a sus vías analíticas a través de la postcrítica como momento que la conduce hacia la literatura y la narración de textos sobre muchos textos.

La coyuntura actual de la crítica requiere, aún partiendo de los aportes hechos por el post-estructuralismo, penetrar los conflictos entre lo global y lo fragmentario, y asumir la “diferencia” como saber discursivo que enfila la cultura contemporánea en disposiciones de una geopolítica del conocimiento y bajo su propia lógica cultural.

Lo que se ha dado en llamar el giro etnológico es una construcción lógica que se relaciona con la extensión sociocultural del arte, formando una de las facetas de la “diferencia” que circula

a través de lo multicultural y de las transferencias culturales en todas sus variantes. La crítica que la asume exige un conocedor de arte, antropología, etnología, religiones populares, pero más que ello, un especialista de arte que pueda explicar la existencia en un campo cultural de un fenómeno creativo de naturaleza diversa.

En el presente, la Sociología, la Antropología y la Etnología tratan de remodelar sus bases conceptuales interpretando la cultura en su sentido textual, dada una “recodificación de la práctica como discurso”. Sus nuevos enfoques crean un amplio margen para comprender los diálogos intertextuales y el escenario donde el artista se convierte en un etnógrafo, en un intérprete de las fuentes vivas de la cultura.

Si bien los procesos de simbolización cultural de la práctica artística han sido abordados suficientemente por la crítica, no lo han sido si se trata de creaciones artísticas en las que el creador se nos presenta como portador, además de ser reproductor de esos procesos. Esta cualidad diferencia los acercamientos del arte cuando se refieren a las fuentes vivas de la cultura, a las diversas subjetividades sociales y a los espacios públicos y privados en los que se despliega la vida del presente.

Ser portador, y no solo reproductor cultural, es un ingrediente esencial para comprender cierto tipo de apropiación y consumo cultural desde el arte, ya que se trata de una reproducción cuyo carácter está determinado por las vivencias personales o por la tradición cultural, teniendo en cuenta que son formas que nacen del interior de las vivencias y no como interpretaciones textuales o narraciones que las intervienen procesualmente.

Es una circunstancia muy caprichosa, en apariencia ingenua, que exige una sensibilidad del ejercicio crítico despejada de los prejuicios tradicionales sobre todo lo que no es alta cultura. Son prácticas simbólicas que emanan del amplio arsenal de las creencias, los cultos y los rituales urbanos.

En el Nuevo Arte Cubano esto ha sido significativo al estimular la forma de intervención de lo artístico sobre el contexto social, ampliando las proyecciones cosmológicas del acervo cultural, nutriéndolo al cargarlo de nuevos significados. Es decir, se trata de una versión de lo artístico, vitalizado por el extenso panorama sociocultural de la otredad.

El artista es un etnólogo particular, su mirada cala hondo en las diversas formas a través de las que se manifiesta la cultura. Su arte, de corte antropológico, produce un encuentro entre la función estética del arte y los contenidos etnológicos que aporta la cultura. En muchas ocasiones la práctica artística simboliza los contenidos culturales como si estuviera narrando un cuento, y aparecen los espacios públicos, los amaneramientos del género o las voluptuosidades del sexo con una riqueza que evidencia las ocultas fuerzas de lo vivencial.

La crítica necesita prepararse ante esta práctica creativa, no por la globalización de lo marginal o lo folclórico, sino porque la metáfora instruida que fluye de un arte hecho “desde”, o por actitudes de la “diferencia”, le exigen la puesta en función de códigos de naturaleza etnoestética.

Este tipo de ejercicio crítico, como veníamos señalando, sólo es posible realizarlo desde un campo disciplinar en el que las valoraciones de corte estético estén condicionadas por datos de esencia cultural. La Estética se nutre de la Antropología y la Etnología y esto permite, partiendo de sus metodologías y de aquellos conceptos que operan como una teoría general del arte, armar un nuevo discurso de corte etnoestético. Este opera en un campo de realidades culturales en las que las prácticas artísticas se reconocen.

Desde el punto de vista social nos encontramos con lo que Fredric Jameson llama, nuevos tipos de complejidades estructurales¹⁶, identidades “...básicamente duales...”, en la búsqueda por comprender “...cómo la gente se ve a sí misma...proyecta y se expresa en una gama amplia de prácticas culturales...”¹⁷

En el hábitat del arte, el artista es también un miembro de esas nuevas complejidades, y su quehacer se diferencia del artista tradicional ya que porta el sedimento cultural y lo instruye haciendo que la metáfora se cargue de su contenido. Estas condiciones, que han sido abordadas en los primeros acápites de este ensayo, nos permiten comprender el campo expandido del arte y por ende, de la crítica del arte, dado que las nuevas premisas discursivas fundamentan la nueva lógica, desde la que se ordenarán las transferencias culturales. Los productos culturales existen, sean o no reconocidos por los órdenes dominantes, pero su penetración en ese dominio dictará el alcance que tendrán esas transferencias.

En el presente, reconocer la validez de la “diferencia” dada su entrada en el discurso dominante a partir de la tradicional pugna entre globalización y fragmento, lo general y lo específico, conlleva otros destinos para la cultura artística, para sus niveles históricos, alto, medio y bajo, contradictoriamente fundidos en la globalización, aunque aún conserven su propia dinámica.

El campo expandido de lo artístico, que se refleja en exposiciones “contaminadas”, como diría Dan Cameron, implica una crítica “contaminada”, como única respuesta a las exploraciones del espacio de la práctica artística, desde el que creador y crítico transfiguran su oficio, convirtiéndose en etnógrafos, chamanes o padrinos de su propia creación.

El discurso global en sí mismo no garantiza la objetividad de un juicio valorativo, por el contrario, parece ser una nueva trampa para las transferencias culturales. Ante su influencia, el discurso crítico necesita de mucha astucia, pues el artista suficientemente bueno se esfuma en esas circunstancias de globalidad comunicacional y voluptuosidad de la imagen.

La respuesta a la pregunta inicial sobre el desempeño actual de la crítica no puede ser encontrada por un solo camino. Hay que visionarla en la mirada instruida que es capaz de orquestar sus fundamentos como si el ejercicio crítico fuera el resultado de un conocimiento sin fronteras, cuya pretensión fundamental estuviera en comprender cómo las gentes viven sus vidas.

Hagamos un último intento de visionar el arte tratando de comprender las obras con aquella mirada instruida capaz de leer las visiones estéticas que elevan lo cotidiano al rango depurado del arte.

16 F. Jameson y S. Zizek. Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Ed Paidós SAICF, Argentina, 1998. pp. 88

17 Ibídem. Pp. 89.

El film de Michael Haneke, *Código desconocido*, ha provocado muchas polémicas. En toda la obra de este director, el hilo conductor lo traza el tema de la violencia, jugando y retando al espectador con visiones descarnadas de la realidad. Sin embargo, lo que la hace especialmente atrayente es la forma en la que Haneke nos acerca a la sociedad francesa. Viendo el film nos encontramos ante un país para el cual el multiculturalismo es un componente de la propia estructura social.

Al multiculturalismo no se le alude en ningún parlamento. Todo radica en la forma de presentarnos unas circunstancias que se expresan en el suceder. Esto es favorecido por un montaje poco convencional, ya que el espectador tiene que organizar ese suceder que se nos muestra sin aparente correspondencia, al encontrarnos ante un diálogo cultural interno, intenso y sutil.

Una de sus secuencias menos esperadas es aquella en la que oímos la voz en off de uno de los personajes del film: un periodista que le escribe a su novia desde Afganistán y a su vez, observamos un conjunto de imágenes realizadas en otro momento por el mismo personaje en un vagón del metro de París a pasajeros que desconocen estar siendo fotografiados.

Dos dimensiones temporales se tocan, un francés que habla de sus circunstancias y un conglomerado humano como su principal telón de fondo. Existen muy pocas perspectivas en la historia del cine que puedan contener tal austeridad de visiones.

-“Desde el segundo día en la carretera de Gulianaera nos separaron y me encontré en una habitación completamente oscura por donde aparecía cada dos horas uno de esos talibán barbudo que se paraba ante la luz proveniente de la puerta, y me señalaban diciendo –tú francés, antes de pasar su índice extendido por la garganta como cortándola. Era realmente simpático. Al cabo de dos días el tipo es por fin reemplazado, viene un nuevo guardia, trae una lámpara y me pregunta en un inglés perfecto –¿what can I do for you? Y siento un alivio enorme, rápidamente le explico toda la historia, le hablo del periodismo, de fotos, de malentendidos, etc. Él me escucha y vuelve a preguntar, –¿what can I do for you? Primero creo que intenta tranquilizarme, y le repito toda la historia de forma más lenta y clara, ya que la primera vez, por la excitación, he debido contarle más de una tontería.

Al acabar me mira y me dice –¿what can I do for you? Eran las únicas palabras de inglés que sabía, ni siquiera sabía qué querían decir. Finalmente es él quien nos saca de allí gracias a sus contactos con gente de la CNN.

Podéis contarle esta historia a Francil, se reirá mucho.

En la oscuridad de mi celda pensé mucho en lo que había dicho, pero no se lo digas sino se pondrá aún más insoportable. Es muy fácil mantenerse al margen, hablar de la ecología de las imágenes y del valor de la información transmitida, pero la auténtica cuestión es la de las consecuencias. Yo creo que en realidad no quiere que la perturben, así de simple. Después de todo, puede que ella tenga razón, ¿qué alcanzaría con saber todo eso?

Creo que ya no sirvo para vivir en tiempos de paz, bueno, lo que vosotros llamáis paz.

Hace cuatro días que estamos en Kabul, y esperamos que pase cualquier cosa. La gente es cortés, pero muy desconfiada y no sabría reprochárselo”.

Son los códigos desconocidos de la vida que no se resuelven a través del arte, pero que el arte tiene el poder de trasladarnos. Son como velos que enfurecen o entristecen. Hijos deformes de la cultura.

Dra Magaly Espinosa Delgado.