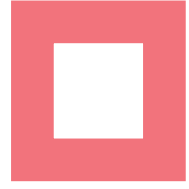


CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS:



Es ciertamente indiscutible hoy en día
que la observación de los hechos
es la única base sólida
de los conocimientos humanos

Auguste Comte

ENRIQUE RUIZ

Hay un parteaguas manifiesto en esta declaración, una división entre el mundo que en el siglo XIX se preconfiguraba como ilustrado, racional, sistemático, objetivo, y otro mundo que, a partir de esas circunstancias, empieza a ser comprendido como primitivo, intuitivo, informal, no objetivo. La modernidad, a tambor batiente, va generando un modelo poderoso de conocimiento a su imagen y semejanza: la ciencia positiva.

Flujos entre el arte
y las ciencias sociales

En sus primeros momentos, sin embargo, no todo está tan claro. Aún están presentes las influencias de otras actividades, de las que nace la misma ciencia, como la filosofía, las religiones y las artes. Pero la pretendida división ya está en camino. El modelo positivista habrá de ser la medida con la que se comprobarán todos los ámbitos del conocimiento humano, y aspirará gradualmente a establecer una *hegemonía* conceptual y una concatenación de procedimientos y validaciones de ese conocimiento, que en nuestros días han llegado a ser los responsables de dar coherencia y sentido (con sus conocidas limitaciones) a la cultura en la que vivimos.

Aunque sea indirecta, hay una profunda conexión entre las concepciones de Aristóteles sobre la física celeste y terrestre, las doctrinas escolásticas de la Edad Media y el Contrato Social de Rousseau. Es el mismo espíritu abarcando un nuevo orden de ideas. (Comte, 1977: 208)

Así, en aquellos días, nace por defecto el concepto *mundo antiguo* (Egipto, India, China, Perú, México), que se opone al *mundo moderno*, con proyección hacia el futuro. Y pretende ser, desde sus inicios, una respuesta homogénea del espíritu humano, porque ha superado su estado de conocimiento metafísico. Comte (1977), extrapolando ideas de las ciencias duras, aboga por una *Física Social* (201) capaz de entender los fenómenos de la sociedad como objetos de estudio explicables en base a leyes naturales invariables. Con ello, acota un campo importante que gradualmente se convertirá en el de las ciencias sociales.

Hay en esta transición una pugna entre las religiones y las ciencias por dominar las esferas de explicación del origen del universo y del ser humano. Y tal vez precisamente sea esta pugna la que coloca a las artes fuera del espacio de la ciencia, en tanto que se pensaba que las artes eran representaciones, y no conocimiento puro¹.

Durkheim (1982), siguiendo esta línea, describe:

... tenemos que considerar los fenómenos sociales en sí mismos, independientemente de los sujetos que se forman una representación de ellos; hay que estudiarlos

¹ Sin embargo, más adelante la ciencia usará esta capacidad del arte, al utilizar las imágenes como una forma de ilustrar sus textos científicos. Y por su parte, el arte encontrará apoyo fundamental en la filosofía con Kant y Hegel para desarrollar su lado racional.

desde fuera, como *cosas* exteriores, pues es en calidad de tales como se presentan a nosotros. (82)

Con ello contribuye a definir la vocación de estas ciencias, con una metodología de trabajo específica: la observación directa, libre de interpretaciones a priori o subjetivas. Tampoco los sentimientos, agrega, pueden ser criterio de la verdad científica. Ellos pertenecen más al mundo religioso o moral.

En sus orígenes, entonces, el conocimiento artístico (lo que ello era antes de la modernidad) no fue un asunto que interesara a las ciencias sociales². No tenía presencia y fue denostado por creer que no se podía desarrollar un conocimiento científico a partir de él.

Pero ¿quién podría haber dicho en ese entonces que la ferocidad inicial de tales convicciones habría de ser cuestionada durante el siglo XX? ¿Y quién habría podido decir en aquellos días que el arte y las ciencias sociales llegarían a encontrarse, a colaborar, e incluso a yuxtaponerse, como formas legítimas del conocimiento humano?

Las ciencias sociales y el arte fueron coincidiendo en un campo común porque ambos dominios abordan asuntos comunes, y ambos pretenden construir interpretaciones, establecer visiones y dar explicaciones acerca de las formas de la existencia humana y de sus modos de organización cultural. La música, la poesía, las artes visuales no son sólo representaciones, sino interpretaciones, construcciones y reconstrucciones del modo en el que se piensa el mundo. Son proyecciones y discursos.

Por su parte, las ciencias sociales, enfrentadas a este objeto de estudio complejo (las estructuras y formas sociales, la validez de la cultura, la conducta humana, el lenguaje y el pensamiento, las pugnas y las prohibiciones, la continuidad y la discontinuidad de las prácticas, etc.) fueron modificando rápidamente el criterio de observación objetiva.

Malinowski (1975), a principios del siglo XX, planteó lo siguiente:

Considero que una fuente etnográfica tiene valor cien-

² Para el mundo del arte, la verdad —si así podemos decirle— puede consistir, entre otras cosas, en dejar constancia de la mirada sensible y emotiva de un individuo, pero no extender esa verdad a un algo universal, ni mucho menos como una verdad objetiva y absoluta que puede ser comprobada científicamente.

tífico incuestionable siempre que podamos hacer una clara distinción entre, por una parte, lo que son los resultados de la observación directa y las exposiciones e interpretaciones del indígena y, por la otra las deducciones del autor basadas en su sentido común y capacidad de penetración psicológica. (21)

Con sus descripciones sobre la navegación y el comercio en los Mares del Sur, fenómeno anual llamado El Kula, explica que el trabajo del etnógrafo es una mezcla de cronista e historiador *in situ*, y que requiere de un esfuerzo adicional para poder comprender la complejidad cultural en la que está ubicado. Es decir, plantea el enfrentamiento a su propia condición de observador, a sus prejuicios, a sus cegueras y a las dificultades en la interpretación lingüística y cultural. Ello es posible, supone, porque la teoría lo guía en el proceso. Y su meta, además de intentar comprender a profundidad una cultura ajena, es que “quizás la comprensión de la naturaleza humana, bajo una forma lejana y extraña, nos permita aclarar nuestra propia naturaleza” (42).

Con él ya se identifica la necesidad de *vivir* la experiencia subjetiva como una herramienta integral del trabajo, pero persiste la visión exterior del objeto, la mirada que ausculta, que investiga, que determina un fenómeno externo al que observa.

Podríamos decir que el arte, al contrario de una observación etnográfica, se produce dentro de la cultura para las necesidades y fines de la misma cultura. Sin embargo, aún cuando Malinowski es ajeno a la cultura que estudia, y es, por lo tanto, un agente extraño que no pretende sumarse a esa cultura sino solo aprehenderla, en realidad a quien está sirviendo con sus investigaciones, sus escritos (literatura científica), sus fotos, dibujos o sus colecciones de objetos “culturales”, es a su cultura: la cultura de donde él proviene. En cierto modo, al igual que un artista, las interpretaciones que hace de la cultura extraña le sirven para “aclarar” su propia naturaleza.

Es un paso importante reconocer que el observador de un fenómeno actúa deliberadamente construyendo ese fenómeno. Los supuestos culturales que operan en el etnógrafo al realizar sus observaciones, por ejemplo, al traducir la lengua, o al organizar con mapas y archivos los acontecimientos sociales, influyen en la construcción de la idea “científica” de esa cultura, para beneficio de la propia pretensión de ver-

dad que se quiere construir.

Pero bueno, el arte también se ha enfrentado a estas problemáticas:

Los pintores impresionistas, por ejemplo, optaron por abandonar la práctica de la pintura dentro de un “atelier” (encerrados, creando, como entonces se acostumbraba), para trabajar en espacios al aire libre, elaborando obras rápidas que pretendían captar las diferentes atmósferas de color (las impresiones) con base en los cambios de luz en un día dado. Hay en esto un cambio importante respecto al arte que se había hecho antes: se elimina el trabajo del taller (invención), para dar paso a una “objetividad” perceptual del artista. Entra con ello a debate la cuestión de la representación (lo que es pintado) como algo *creado* o, en otra dirección, como algo *observado*. Es evidente que la discusión viene de fondo de las inquietudes de principios del siglo XX de la propia cultura científica occidental moderna.

Lo mismo podríamos decir de Gauguin, pintor paradigmático, quien decide abandonar la vida civilizada europea para sumergirse en las culturas primitivas de los Mares del Sur, igual que Malinowski. El estado *salvaje* o primitivo, los valores que redescubrió en ello, y la necesidad de cuestionar los sistemas de representación se vuelven parte de su proyecto artístico: recuperar lo auténtico (lo primitivo) de un pasado perdido, un pasado que ha sido suprimido por el mundo civilizado. Sus cuadros son paisajes locales, pero sus temas son alegorías religiosas cristianas. Dos realidades yuxtapuestas, condensadas en un frágil equilibrio entre el interpretante y los interpretados. Este es, en parte, el problema con el que también se enfrenta Malinowski: los primitivos no son primitivos, sino sabios, y el europeo comienza a dudar de sus mecanismos de observación. Para ambos, la estancia es una oportunidad de contrastar su distante vida europea contra la vida cotidiana de los nativos, y dar testimonio de ello, incluidos los conflictos que surgen con misioneros, comerciantes y demás aventureros.

Algo semejante sucedió con los cubistas. A Europa llegaban continuamente barcos cargados de esos objetos extraños recolectados en África, Egipto, la India, Oriente, América. Habían sido saqueados, intercambiados o robados, y ahora se exhibían como trofeos arrancados a un mundo exótico y lejano. En París, estos objetos llaman la atención de artistas como Picasso, quien visita el área denominada El Trocadero

y se entusiasma con los hallazgos: piezas africanas y asiáticas cuyas formas de representación escapan a las normas y criterios de las academias de arte europeas. Esas extrañas muestras de un mundo no civilizado son un detonador para construir las obras cubistas. De nueva cuenta, la relación entre objeto, sujeto e interpretación viene al caso.

Los tiempos del arte mencionados no empatan exactamente con los tiempos de la sociología, la etnografía o la antropología referidos; pero aún así, me parece que hay cierta concatenación de acontecimientos.

Habría que agregar a esto el clima político que germina en Europa. Los artistas frecuentemente toman partido y actúan consecuentemente. Gramsci (1975) reconoce este trabajo y lo conceptualiza en sus escritos: los intelectuales (y los artistas entran en esta categoría) deben desarrollar una relación integral, orgánica con su tiempo y su contexto, en apoyo a la emancipación civil, social, cultural de los hombres. Los artistas están llamados a asumir una postura crítica frente a su contexto; como parte de la revolución; deben asumir el papel activo que, como pensadores líderes, les corresponde en la transformación de la superestructura, para conseguir así la transformación de la estructura material, enmarcada en la teoría económica de Marx.

Fischer (1978) proclamaría años después la necesidad de sacudir al arte de su marasmo y su inutilidad —o neutralidad—, para proyectarlo como actividad indispensable dentro de esa descomunal tarea de revolucionar el mundo.

La tensión y la contradicción dialéctica son inherentes al arte: éste no sólo debe surgir de una experiencia intensa de la realidad sino que debe construirse, adquirir forma a través de la objetividad. El libre juego artístico es resultado de un dominio total. Aristóteles, tan incomprendido, consideraba que la función del arte consiste en purificar las emociones, en vencer el terror y la piedad, de modo que el espectador, identificado con Orestes o Edipo, se libere de esa identificación y se eleve por encima del destino ciego. Las ataduras de la vida son rotas temporalmente, porque el arte 'cautiva' de manera muy distinta a como cautiva la realidad; y en esta agradable cautividad temporal radica, precisamente, la característica del 'entretenimiento', del placer que encontramos incluso en las tragedias (8).

El arte, nos explica este autor, genera reflexiones, no sólo estados estéticos o placer sensorial. De hecho, lo que se pretende es que se acabe el conflicto improductivo entre los sentimientos y la razón, para que el arte sea el conductor a través del cual la emotividad pase a ser reflexión, y después, acción (exigencia, demanda, clamor de justicia). El arte, con sus contenidos históricamente comprometidos, debe ser un detonador de la movilidad civil, que reaccionará reflexivamente ante la realidad que le es presentada en la forma artística, y volcará su energía en la lucha colectiva por mejorar su forma de vida.

Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera ese límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad susceptible de un desarrollo constante (Fischer, 1978: 12).

El arte no pierde su magia, su encanto, su efecto de inmediatez y totalidad propio de lo sensorial (visual, auditivo, corporal), pero también es capaz de ilustrar y estimular la acción a través de sus contenidos (temas, asuntos, ideas).

Como se puede observar, el arte, ya avanzado el siglo XX, ofrece una perspectiva que hasta la primera mitad del siglo XIX no tenía: ahora es autónomo, es reflexivo, y está involucrado en pugnas políticas, sociales, científicas y filosóficas.

Raymond Williams (1981), uno de los iniciadores de los estudios culturales (pero que en su momento él llamó *sociología de la cultura*), ubica las actividades artísticas como parte de las funciones de la ideología, entendiendo la ideología no sólo como las creencias formales, sino también como las formas culturales que se producen, distribuyen y consumen en una clase social o grupo. Dicho de otro modo, Raymond Williams propone una sociología de la cultura que sea capaz de realizar un acercamiento a las formas (por ejemplo, artísticas) para comprenderlas como manifestaciones reales de los valores ideológicos de un grupo específico. El arte es mediación, no reflejo.

En su punto más complejo, el análisis del material social en el arte se extiende hasta el estudio de las relacio-



VARIABLE DE UNA OPERACIÓN / ACRÍLICO SOBRE TELA / 135 X 200 CM

nes sociales. Esto sucede especialmente cuando la idea del ‘reflejo’ —según la cual las obras de arte encarnan directamente el material social preexistente— es modificada o reemplazada por la idea de la ‘mediación’ (23).

Resulta claro que al relacionar ideología / arte / momento histórico, se contribuye directamente a abolir el “verdadero” arte —el arte europeo—, con carácter *universal*, falacia que llevó a hacer creer que ese arte era *legible* en cualquier contexto, asunto poco probable que se relaciona más con el interés de “cierta” cultura dominante por imponer sus paradigmas artísticos, que con la propia capacidad de ese arte de ser universal.

Al establecer que el arte *es parte de* su contexto, se abre el camino para buscar concatenaciones entre intereses y grupos posicionados socialmente, en relación a distintas producciones y consumos culturales, los cuales pugnan por asumir y condensar una hege-

monía social en un momento determinado, al tiempo que tienden a negar legitimidad a otras manifestaciones.

El arte es parte de los cambios sociales, científicos y tecnológicos, de sus fracturas y divisiones. Actúa (no como un débil reflejo, sino deliberadamente) en los procesos de construcción del sentido social, de la hegemonía cultural, del complejo universo simbólico.

Clifford Geertz (1989) profundiza en esto, y muestra una preocupación por comprender esta complejidad cultural, esta experiencia no agotada, esta indeterminación del todo. Geertz considera necesario propugnar por un concepto de cultura más amplio:

Creando con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre, y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una cien-

cia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (20).

La *descripción densa* que propugna Geertz plantea la necesidad de entender la cultura como un proceso activo de interpretaciones yuxtapuestas en las cuales los hechos no pueden ser superficiales, de apariencias fotografiables, sino resultado de experiencias culturales complejas que responden a tradiciones, circunstancias, protocolos, condiciones políticas y económicas, etc. cuya composición en capas es necesario hacer palpable y tangible de algún modo. “El análisis consiste pues en desentrañar las estructuras de significación” (24).

El arte contemporáneo parece comprender estas premisas. Su propósito en el siglo XX ha sido desincorporar la mirada europea, otorgando licencias de desterritorialización estética, al tiempo que ha abierto espacios para la experimentación tecnológica y lingüística, en un afán de aprehender esta densidad, esta complejidad social en la que hoy vivimos. Es cierto que la existencia del arte está históricamente determinada, y por ello implica cierto uso de conceptos y medios que le son propios. Pero su rechazo a este determinismo le ha llevado a construir una complicada red de estructuras densas de producción, interpretación, reinterpretación y divulgación de lo artístico contemporáneo.

Sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, el arte es considerado un discurso que requiere ser contextualizado y ubicado dentro del enorme conjunto de intencionalidades culturales manifiestas que se han venido sucediendo mundialmente. Muestra de esto es que, mientras la crítica de arte va perdiendo terreno de acción, la curaduría va tomando un lugar privilegiado. La curaduría niega la elaboración de normas, reglas, paradigmas para realizar juicios estéticos para “beneficio” del arte (tareas del crítico). Por el contrario, propone llevar a cabo acopios de obras híbridos, circunstanciales, sesgados, de obras de diversa índole, a partir de conceptos mixtos que provienen de la teoría del arte, pero también de las ciencias sociales o de las ciencias duras. Un buen ejemplo de esto es la exposición llamada *How latitudes become forms: art in a global age*³ la cual, bajo el concepto geográfico de *latitud*,

reunió a un dispar grupo de productores y hacedores de arte contemporáneo del *tercer mundo*, que abordan en sus obras su condición geopolítica, realizan cuestionamientos al mundo del arte, y exponen multitud de preocupaciones metafísicas y filosóficas.

Estas obras son producto de yuxtaposiciones discursivas, permisividades culturales, interdisciplinariedades y trasdisciplinariedades que abren espacios de interpretación flexibles, densos e innovadores. Es imposible no relacionarlo con las inquietudes de los estudios culturales:

La antropología, o por lo menos la antropología interpretativa, es una ciencia cuyo progreso se caracteriza menos por un perfeccionamiento del consenso que por el refinamiento del debate. Lo que en ella sale mejor es la precisión con que nos vejamos unos a otros (Geertz, 1989: 39).

Renato Rosaldo (1991) en su texto *Cultura y verdad: nuevas propuestas de análisis social*, menciona cómo en los setenta se planteó la necesidad de pensar en procesos de descolonización y reconfiguración de los panoramas culturales para incluir a las minorías, y para aceptar nuevos campos de estudio que se basaran en un tejido social diferente.

James Clifford, por ejemplo, discute persuasivamente que la etnografía se ha convertido en el centro de ‘un fenómeno interdisciplinario emergente’ de estudios culturales críticos y descriptivos, que incluye áreas de la etnografía histórica hasta la crítica cultural, y del estudio de la vida diaria, a la semiótica de lo fantástico. Según mi punto de vista, incluso la lista de estudios culturales de Clifford debería ampliarse más allá de lo académico a áreas ilustradas por la sensibilidad etnográfica, como documentales y ensayos fotográficos, el nuevo periódico, docu-dramas de televisión y ciertas novelas históricas. Como una forma de entendimiento cultural mixto, la etnografía ahora juega un papel importante para un conjunto de académicos, artistas y gente de los medios de comunicación (46).

Estas palabras abren de par en par las puertas para considerar la producción artística como una forma de conocimiento humano y social que es significativo a su propia intención artística, pero que además es necesario y útil para otras disciplinas,

³ Esta exposición fue presentada en el museo MARCO, de Monterrey, Nuevo León., y puede ser revisada en la página electrónica <http://latitudes.walkerart.org/index.wac>

pues el lenguaje del arte es capaz de condensar la experiencia de la realidad de una forma que tal vez el lenguaje ordinario no puede hacerlo. La música, las ilustraciones, las acciones-graffiti, la fotografía digital alterada, las producciones para Internet, los fanzines, todas estas son formas artísticas y culturales que se generan con el deseo de comprender lo humano y su dimensión social.

Berger y Luckmann (1968) describen la manera en que toda producción cultural es social; es decir, que toda producción de arte es una producción de sentido que se inserta en el constructo que denominamos la *realidad social*.

El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la vida cotidiana como presencias de otro mundo. La religión, la filosofía, el arte y la ciencia son los de mayor importancia histórica entre los sistemas simbólicos de esta clase (59).

Esto significa que percibimos la realidad a partir de los complejos sistemas de signos que históricamente se han elaborado y refinado, y que los percibimos como una totalidad (la realidad que representa) que mantiene una coherencia interna de significados objetivos (eso aceptamos que es, e incluso ignoramos las contradicciones o las fallas, para privilegiar el sentido y su coherencia).

El universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales; toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren *dentro* de ese universo (125)

Vivimos —intensamente— en ese universo simbólico, y a través del arte, ese universo simbólico se eleva a la categoría de conocimiento sensible, conocimiento estético, conocimiento de las formas y los contenidos, de las ideas y la verdad. Las estructuras de significación van apareciendo gradualmente, de un modo jerarquizado, con un orden interno que otorga coherencia y consistencia al acontecimiento social. Se trata, precisamente, de la misma coherencia y consistencia que requiere cualquier cultura para operar plenamente.

No hay tal arte en una torre de marfil, aislado del mundo.

La experiencia en el mundo no es gratuita, no es neutral. Si algo queda claro es su carácter complejo, humano, que necesariamente remite a la condición del ser en una espacio-temporalidad: la incertidumbre de la existencia; la pugna de los individuos por comprender su realidad; el tramado de las relaciones sociales y el enajenamiento de la conciencia; los líos de la modernidad y su proyecto “inconcluso”; las formas de representación sensible a las que tenemos culturalmente derecho (que nos son dadas o negadas por la cultura); el arte que somos capaces de desarrollar para construir algo de esas representaciones.

Hoy, más que nunca, la relación del arte con los estudios de la cultura es fundamental para comprender el *qué* y el *cómo* de los sentidos que se imprimen tanto a los procesos hegemónicos, como a los de divergencia o de rechazo a esa hegemonía.

Por producción de arte debemos entender tanto lo que cualquier individuo con un mínimo de experiencia puede hacer a partir de un espectro dado de técnicas de representación (pintar, fotografiar, tomar video, construir páginas de Internet, fotocopiar panfletos, etc.), como lo que los artistas profesionales hacen a partir de su compromiso y fuerza expresiva y conceptual (instalaciones, estética relacional, accionismo, situacionismo, performance, intervenciones en espacios públicos, etc.).

Es decir, debemos considerar el arte como un vasto campo social de producción y renovación de significados, que constantemente contribuye a los procesos de interacción y pugna por el poder entre los individuos y los grupos sociales. Hay que ampliar el concepto de arte para nuestros días.

Bibliografía

- Berger, Peter y Thomas Luckman (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Buenos Aires.
- Comte, Augusto (1977). *Primeros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durkheim, Emile (1982). *Las reglas del método sociológico*.
- Fischer, Ernest (1978). *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Geertz, Clifford (1989). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gramsci, Antonio (1975). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.
- Malinowski, B. (1975). *Los argonautas*. Barcelona: Península.
- Rosaldo, Renato (1991). *Cultura y verdad: nuevas propuestas de análisis social*. México: Grijalbo / CNCA.
- Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.