

migraciones masivas para que abandonáramos las obsesiones por la immaculada concepción de las autenticidades nacionales o artísticas o populares. Fuimos admitiendo, entonces, que estudiar la cultura es ocuparse de las mezclas. Estoy entre los que necesitamos convertirnos en migrantes para incorporar estos descubrimientos, modularlos en una mirada diferente sobre lo social y en un estilo de trabajo. Ser "argenmex" me sirvió para entender tanto la miopía de los liberales sarmientinos que absolutizaron lo europeo, como la de los populismos que aún persiguen, contra aquellos liberales, un ser nacional igualmente improbable.

Se verá en este libro que algo vincula a las migraciones con el humor, ese otro desplazamiento del estilo que también ayuda a deshacerse de las miradas cortas, las que se quedan en el barrio, la etnia, la nación o cualquier otro grupo supuestamente homogéneo en que decidimos que todos se nos parecen. Se trata de recuperar el papel antropológico del humor, que desde Malinowski hasta Clifford Geertz es una vía para el reconocimiento de los otros. Se trata de ahuyentar los fundamentalismos recurriendo tanto al rigor académico desolemnizado como a esos otros saberes por los cuales me cité en estas páginas con Inodoro Pereyra, para que nos explique por qué, sin necesidad de moverse de su tierra, puede dialogar con Borges, el Zorro, E.T., Superman, el Quijote y Darwin.

En los agradecimientos que van más adelante se apreciará hasta qué punto publicar este libro en la Argentina tiene mucho de retribución. Quizás esta manera de atravesar las artes, los géneros, las épocas y las culturas sirva también para hacer evidente que la biculturalidad del autor no es más que un síntoma de una situación compartida entre muchos países latinoamericanos. Por ejemplo, entre esta nación que empezó como indígena, se hibridó durante la colonia y la revolución, está tratando aún de resolver los dilemas que le dejó ser la Nueva España para integrarse con el resto de Norteamérica, y aquella de las contradicciones que todavía busca quitarse lo que le queda de Virreinato del sur, donde algunos de los interlocutores más entrañables que tuve durante la preparación de estas páginas son los que siguen discutiendo las ventajas de entrar o salir de la modernidad.

México, DF, febrero de 1992.

ENTRADA

¿Cuáles son, en los años noventa, las estrategias para entrar y salir de la modernidad?

Colocamos la pregunta de este modo porque en América Latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar, dudamos si modernizarnos debe ser el principal objetivo, según pregonan políticos, economistas y la publicidad de nuevas tecnologías. Otros sectores, al comprobar que los salarios regresan al poder que tenían hace dos décadas y el producto de los países más prósperos —Argentina, Brasil, México— permaneció estancado durante los años ochenta, se preguntan si la modernización no se vuelve inaccesible para la mayoría. Y también es posible pensar que perdió sentido ser moderno en este tiempo en que las filosofías de la posmodernidad descalifican a los movimientos culturales que prometen utopías y auspician el progreso.

No basta explicar estas discrepancias por las distintas concepciones de la modernidad en la economía, la política y la cultura. Junto a la cuestión teórica, están en juego dilemas políticos. ¿Vale la pena que se promuevan las artesanías, se restaure o reutilice el patrimonio histórico, que se siga aceptando ingresos masivos de estudiantes en carreras humanísticas

o ligadas a actividades en desuso del arte de élite o la cultura popular? ¿Tiene sentido —personal y colectivamente— invertir en largos estudios para acabar en puestos de bajo salario, repitiendo técnicas y conocimientos fatigados en vez de dedicarse a la microelectrónica o la telecomunicación?

Tampoco es suficiente para entender la diferencia entre las visiones de la modernidad recurrir a ese principio del pensamiento moderno según el cual las divergencias ideológicas se deberían al desigual acceso que logran a los bienes ciudadanos y políticos, trabajadores y empresarios, artesanos y artistas. La primera hipótesis de este libro es que la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan.

¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música "erudita" se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas.

No se trata sólo de estrategias de las instituciones y los sectores hegemónicos. Las hallamos también en la "reconversión" económica y simbólica con que los migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos; cuando los obreros reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas sin abandonar creencias antiguas, y los movimientos populares insertan sus demandas en radio y televisión. Cualquiera de nosotros tiene en su casa discos y cassetes en que combina música clásica y jazz, folclor, tango y salsa, incluyendo a compositores como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades que fusionaron esos géneros cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares.

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación*¹

¹ Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y

puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.

La segunda hipótesis es que el trabajo conjunto de estas disciplinas puede generar otro modo de concebir la modernización latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la *heterogeneidad multitemporal* de cada nación.

Una tercera línea de hipótesis sugiere que esta *mirada transdisciplinaria sobre los circuitos híbridos tiene consecuencias que desbordan la investigación cultural*. La explicación de por qué coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, puede iluminar procesos políticos; por ejemplo, las razones por las que tanto las capas populares como las élites combinan la democracia moderna con relaciones arcaicas de poder. Encontramos en el estudio de la heterogeneidad cultural una de las vías para explicar los poderes oblicuos que entreveran instituciones liberales y hábitos autoritarios, movimientos sociales democráticos con regímenes paternalistas, y las transacciones de unos con otros.

Tenemos, entonces, tres cuestiones en debate. *Cómo estudiar las culturas híbridas que constituyen la modernidad y le dan su perfil específico en América Latina*. Luego, *reunir los saberes parciales de las disciplinas que se ocupan de la cultura para ver si es posible elaborar una interpretación más plausible de las contradicciones y los fracasos de nuestra modernización*. En tercer lugar, *qué hacer —cuando la modernidad se ha vuelto un proyecto polémico o desconfiable— con esta mezcla de memoria heterogénea e innovaciones truncas*.

otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje"— y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.

NI CULTO, NI POPULAR, NI MASIVO

Para analizar las idas y venidas de la modernidad, los cruces de las herencias indígenas y coloniales con el arte contemporáneo y las culturas electrónicas, tal vez sería mejor no hacer un libro. Tampoco una película, ni una telenovela, nada que se entregue en capítulos y vaya desde un principio a un final. Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó.

Pero ¿cómo hablar de la ciudad moderna, que a veces está dejando de ser moderna y de ser ciudad? Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas deshilvanadas que se presentan. Los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan, precisamente en los cruces, sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando, hierbas curativas y videocasetes. ¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el desorden: el trueque de lo campesino con lo transnacional, los embotellamientos de coches frente a las manifestaciones de protesta, la expansión del consumo junto a las demandas de los desocupados, los duelos entre mercancías y comportamientos venidos de todas partes?

Las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación. El antropólogo llega a la ciudad a pie, el sociólogo en auto y por la autopista principal, el comunicólogo en avión. Cada uno registra lo que puede, construye una visión distinta y, por lo tanto, parcial. Hay una cuarta perspectiva, la del historiador, que no se adquiere entrando sino saliendo de la ciudad, desde su centro antiguo hacia las orillas contemporáneas. Pero el centro de la ciudad actual ya no está en el pasado.

La historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar para ser *cultos* en el mundo moderno. Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*. Las industrias culturales engendraron un tercer sistema de mensajes *masivos* que

fue atendido por nuevos especialistas: comunicólogos y semiólogos.²

Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares "auténticas"; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre esos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales.

Las ideologías modernizadoras, desde el liberalismo del siglo pasado hasta el desarrollismo, acentuaron esta compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación.

Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos. Se publican más libros y ediciones de mayor tiraje que en cualquier época anterior. Hay obras eruditas y a la vez masivas, como *El nombre de la rosa*, tema de debates hermenéuticos en simposios y también bestseller: había vendido a fines de 1986, antes de exhibirse la película filmada sobre esa novela, cinco millones de ejemplares en veinticinco lenguas. Los relatos de García Márquez y Vargas Llosa alcanzan más público que las películas filmadas sobre sus textos.

Del lado popular, hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma. Nunca hubo tantos artesanos, ni músicos populares, ni semejante difusión del folclor, porque sus productos mantienen funciones tradiciona-

² Las nociones de *culto*, *popular* y *masivo* serán discutidas conceptual e históricamente en varios capítulos. La más incómoda es la primera: ¿es preferible hablar de culto, elitista, erudito o hegemónico? Estas denominaciones se superponen parcialmente y ninguna es satisfactoria. Erudito resulta la más vulnerable, porque define esta modalidad de organizar la cultura por la vastedad del saber reunido, mientras oculta que se trata de un tipo de saber: ¿no son eruditos también el curandero y el artesano? Usaremos las nociones de élite y hegemonía para señalar la posición social que confiere a lo culto sus privilegios, pero emplearemos más a menudo este último nombre, porque es el más utilizado en español.

les (dar trabajo a indígenas y campesinos) y desarrollan otras modernas: atraen a turistas y consumidores urbanos que encuentran en los bienes folclóricos signos de distinción, referencias personalizadas que los bienes industriales no ofrecen.

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente "expresión" de sus creadores.

Es lógico que también confluyan las disciplinas que estudiaban esos universos. El historiador de arte que escribía el catálogo de una exposición situaba al artista o la tendencia en una sucesión articulada de búsquedas, un cierto "avance" respecto de lo que se había hecho en ese campo. El folclorista y el antropólogo referían las artesanías a una matriz mítica o un sistema sociocultural autónomos que daban a esos objetos sentidos precisos. Hoy esas operaciones se nos presentan casi siempre como construcciones culturales multicondicionadas por actores que trascienden lo artístico o simbólico.

Qué es el arte no es sólo una cuestión estética: hay que tomar en cuenta cómo se la va respondiendo en la intersección de lo que hacen los periodistas y críticos, historiadores y museógrafos, *marchands*, coleccionistas y especuladores. De modo semejante, lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios.

LA MODERNIDAD DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD

Estos cambios de los mercados simbólicos en parte radicalizan el proyecto moderno y en cierto modo llevan a una situación posmoderna, entendida como ruptura con lo anterior. La bibliografía reciente sobre este doble movimiento ayuda a repensar varios debates latinoamericanos. Ante todo, la tesis de que los desacuerdos entre el modernismo cultural y la modernización social nos volverían una versión deficiente de la modernidad canonizada por las metrópolis.³ O la inversa: que por ser la patria del pastiche y el *bricolage*, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos y de un modo singular. Ni el "paradigma" de la imitación, ni el de la originalidad, ni la "teoría" que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por "lo real maravilloso" o un surrealismo latinoamericano, logran dar cuenta de nuestras culturas híbridas.

Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental —de la que América Latina es parte—, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Para eso hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna. La escasez de estudios empíricos sobre el lugar de la cultura en los procesos llamados posmodernos ha llevado a reincidir en distorsiones del pensamiento premoderno: construir posiciones ideales sin contrastación fáctica.

Una primera tarea es tener en cuenta las discrepantes concepciones de la modernidad. Mientras en el arte, la arquitectura y la filosofía las corrientes posmodernas son hegemónicas en muchos países, en la economía y la política latinoamericanas prevalecen los objetivos modernizadores. Las últimas campañas electorales, los mensajes políticos que acompañan los planes de ajuste y reconversión, juzgan prioritario que

³ Adoptamos con cierta flexibilidad la distinción hecha por varios autores, desde Jürgen Habermas hasta Marshall Berman, entre la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico (Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989; Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988).

nuestros países incorporen los avances tecnológicos, modernicen la economía, superen en las estructuras de poder alianzas informales, la corrupción y otros resabios premodernos.

El peso cotidiano de estas "deficiencias" hace que la actitud más frecuente ante los debates posmodernos sea en América Latina la subestimación irónica. ¿Para qué nos vamos a andar preocupando por la posmodernidad si en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos? No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento socio-político basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de Occidente, el modelo de espacio público donde los ciudadanos convivirían democráticamente y participarían en la evolución social. Ni el progresismo evolucionista, ni el racionalismo democrático han sido entre nosotros causas populares.

"Cómo hablar de posmodernidad desde el país donde surge Sendero Luminoso, que tiene tanto de premoderno" —preguntaba hace poco el sociólogo peruano y candidato presidencial Henry Pease García.⁴ Las contradicciones pueden ser distintas en otros países, pero existe la opinión generalizada de que, si bien el liberalismo y su régimen de representatividad parlamentaria llegaron a las constituciones, carecemos de una cohesión social y una cultura política modernas suficientemente asentadas para que nuestras sociedades sean gobernables. Los caudillos siguen manejando las decisiones políticas sobre la base de alianzas informales y relaciones silvestres de fuerza. Los filósofos positivistas y luego los científicos sociales modernizaron la vida universitaria, dice Octavio Paz, pero el caciquismo, la religiosidad y la manipulación comunicacional conducen el pensamiento de las masas. Las élites cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías son analfabetas.⁵

La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. Las oligar-

⁴ Henry Pease García, "La izquierda y la cultura de la posmodernidad", en *Proyectos de cambio. La izquierda democrática en América Latina*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1988, p. 166.

⁵ Octavio Paz, *El ogró filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979, p. 64.

quías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habrían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que evidenciaban su exclusión en mil revueltas y en la migración que "trastorna" las ciudades. Los populismos hicieron como que incorporaban a esos sectores excluidos, pero su política distribucionista en la economía y la cultura, sin cambios estructurales, fue revertida en pocos años o se diluyó en clientelismos demagógicos.

¿Para qué seguir haciendo como que tenemos Estado, pregunta el escritor José Ignacio Cabrujas cuando lo consulta la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado Venezolano, si el Estado "es un esquema de disimulos"? Venezuela, explica, se fue creando como un campamento, habitado primero por tribus errantes y luego por españoles que la usaron como sitio de paso en la búsqueda del oro prometido, hacia Potosí o El Dorado. Con el progreso lo que se hizo fue convertir el campamento en un gigantesco hotel, en el que los pobladores se sienten huéspedes y el Estado un gerente "en permanente fracaso a la hora de garantizar el confort de sus huéspedes".

Vivir, es decir, asumir la vida, pretender que mis acciones se traducen en algo, moverme en un tiempo histórico hacia un objetivo, es algo que choca con el reglamento del hotel, puesto que cuando me alojo en un hotel no pretendo transformar sus instalaciones, ni mejorarlas, ni adaptarlas a mis deseos. Simplemente las uso.

En algún momento se pensó que era necesario un Estado capaz de administrarlo, un conjunto de instituciones y leyes para garantizar un mínimo de orden, "ciertos principios elegantes, apolíneos más que elegantes, mediante los cuales íbamos a pertenecer al mundo civilizado".

Habría sido más justo inventar esos artículos que leemos siempre al ingresar en un cuarto de hotel, casi siempre ubicados en la puerta. "Cómo debe vivir usted aquí", "a qué hora debe marcharse", "favor, no comer en las habitaciones", "queda terminantemente prohibido el ingreso de perros en su cuarto", etc., etc., es decir, un reglamento pragmático y sin ningún melindre principista. Este

es su hotel, disfrútelo y trate de echar la menos vaina posible, podría ser la forma más sincera de redactar el primer párrafo de la Constitución Nacional.⁶

¿Se pueden superar estos desacuerdos entre los Estados latinoamericanos, las sociedades a las que corresponden y su cultura política? Antes de responder, tendremos que averiguar si la pregunta está bien planteada. Para estos autores, y para la mayor parte de la bibliografía latinoamericana, la modernidad seguiría teniendo conexiones necesarias —al modo en que lo pensó Max Weber— con el desencantamiento del mundo, con las ciencias experimentales y, sobre todo, con una organización racionalista de la sociedad que culminaría en empresas productivas eficientes y aparatos estatales bien organizados. Estos rasgos no son los únicos que definen la modernidad, ni en los autores posmodernos, como Lyotard o Deleuze, ni en las reinterpretaciones de quienes se siguen adhiriendo al proyecto moderno: entre otros, Habermas en el texto citado, Perry Anderson,⁷ Frederic Jameson.⁸

Nuestro libro busca conectar esta revisión de la teoría de la modernidad con las transformaciones ocurridas desde los ochenta en América Latina. Por ejemplo, los cambios en lo que se entendía por modernización económica y política. Ahora se menosprecian las propuestas de industrialización, la sustitución de importaciones y el fortalecimiento de Estados nacionales autónomos como ideas anticuadas, culpables de que las sociedades latinoamericanas hayan diferido su acceso a la modernidad. Si bien permanece como parte de una política moderna la exigencia de que la producción sea eficiente y los recursos se otorguen donde rindan más, ha pasado a ser una "ingenuidad premoderna" que un Estado proteja la producción del propio país o, peor, en función de intereses populares que suelen juzgarse contradictorios con el avance tecnológico. Por cierto, la polémica está abierta y tenemos razones para dudar de que la ineficiencia crónica de nuestros Estados, de sus políticas desarrollistas y proteccionistas, se resuelva libe-

⁶ José Ignacio Cabrujas, "El Estado del disimulo", *Heterodoxia y Estado. 5 respuestas, Estado y Reforma*, Caracas, 1987.

⁷ Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 144, marzo-abril de 1984.

⁸ Frederic Jameson, "Marxism and Posmodernism", *New Left Review*, 176, julio-agosto de 1989.

rando todo a la competencia internacional.⁹

También en la sociedad y la cultura cambió lo que se entendía por modernidad. Abandonamos el evolucionismo que esperaba la solución de los problemas sociales de la simple secularización de las prácticas: hay que pasar, se decía en los sesenta y setenta, de los comportamientos prescriptivos a los electivos, de la inercia de costumbres rurales o heredadas a conductas propias de sociedades urbanas, donde los objetivos y la organización colectiva se fijarían de acuerdo con la racionalidad científica y tecnológica. Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión antievolucionista del posmodernismo, más radical que cualquier otra anterior. Su crítica a los relatos omnicomprendidos sobre la historia puede servir para detectar las pretensiones fundamentalistas del tradicionalismo, el etnicismo y el nacionalismo, para entender las derivaciones autoritarias del liberalismo y el socialismo.

En esta línea, concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que replazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva.

Para tratar estas cuestiones es inapropiada la forma del libro que progresa desde un principio a un final. Prefiero la ductilidad del ensayo, que permite moverse en varios niveles. Como escribió Clifford Geertz, el ensayo hace posible explorar en distintas direcciones, rectificar el itinerario si algo no marcha, sin la necesidad de "defenderse durante cien páginas de exposición previa, como en una monografía o un tratado".¹⁰ Pero el ensayo científico se diferencia del literario o filosófico

⁹ Para un desarrollo de esta crítica, véase el texto de José I. Casar, "La modernización económica y el mercado", en R. Cordera Campos, R. Trejo Delarbre y Juan Enrique Vega (coords.), *México: el reclamo democrático*, Siglo XXI-ILET, México, 1988.

¹⁰ Véase la argumentación en favor del ensayo para la exposición del conocimiento

al basarse, como en este caso, en investigaciones empíricas, al someter en lo posible las interpretaciones a un manejo controlado de los datos.

También quise evitar la simple acumulación de ensayos separados que reproduciría la compartimentación, el paralelismo, entre disciplinas y territorios. Al buscar, de todos modos, la estructura del libro intento re-trabajar la conceptualización de la modernidad en varias disciplinas a través de acercamientos multifocales y complementarios.

El primer capítulo y, en parte, los dos últimos retoman la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en los países metropolitanos con el fin de examinar las contradicciones entre las utopías de creación autónoma en la cultura y la industrialización de los mercados simbólicos. En el segundo, se propone una reinterpretación de los vínculos entre modernismo y modernización a partir de investigaciones históricas y sociológicas recientes sobre las culturas latinoamericanas. El tercero analiza cómo se comportan los artistas, intermediarios y públicos ante dos opciones básicas de la modernidad: innovar o democratizar. En el cuarto, quinto y sexto se estudian algunas estrategias de instituciones y actores modernos al utilizar el patrimonio histórico y las tradiciones populares: cómo los ponen en escena los museos y las escuelas, los estudios folclóricos y antropológicos, la sociología de la cultura y los populismos políticos. Por último, examinamos las culturas híbridas generadas o promovidas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano y por la desterritorialización de los procesos simbólicos.

Poner en relación espacios tan heterogéneos lleva a experimentar qué les puede ocurrir a las disciplinas que convencionalmente se ocupan de cada uno si aceptan los desafíos de los vecinos. ¿Es posible saber algo más o diferente sobre las estrategias de la cultura moderna, cuando la antropología estudia los rituales con que el arte se separa de otras prácticas y el análisis económico muestra los condicionamientos con que el mercado erosiona esa pretensión? El patrimonio histórico y las culturas tradicionales revelan sus funciones contemporáneas cuando, desde la sociología política, se indaga de qué modo un poder dudoso o herido teatraliza y celebra el pasado

social en Clifford Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, Nueva York, 1983, Introducción.

para reafirmarse en el presente. La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad.

¿Es preciso aclarar que esta mirada que se multiplica en tantos fragmentos y cruces no persigue la trama de un orden único que las separaciones disciplinarias habrían encubierto? Convencidos de que las integraciones románticas de los nacionalismos son tan precarias y peligrosas como las integraciones neoclásicas del racionalismo hegeliano o de los marxismos compactos, nos negamos a admitir, sin embargo, que la preocupación por la totalidad social carezca de sentido. Uno puede olvidarse de la totalidad cuando sólo se interesa por las diferencias entre los hombres, no cuando se ocupa también de la desigualdad.

Tenemos presente que en este tiempo de diseminación posmoderna y descentralización democratizadora también crecen las formas más concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional de la cultura que la humanidad ha conocido. El estudio de las bases culturales heterogéneas e híbridas de ese poder puede llevarnos a entender un poco más de los caminos oblicuos, llenos de transacciones, en que esas fuerzas actúan. Permite estudiar los diversos sentidos de la modernidad no sólo como simples divergencias entre corrientes; también como manifestación de conflictos irresueltos.

mejor para reconocerlo que evocar aquella navidad en que el Instituto Nacional del Consumidor repetía obsesivamente: "Regale afecto, no lo compre", en sus anuncios anticonsumistas por radio y televisión; Teresa empleó la palabra "afecto" por primera vez, en su lenguaje vacilante de los cuatro años. "¿Sabes qué quiere decir?" "Sí —contestó rápido—, que no tienes dinero."

Capítulo I

DE LAS UTOPIÁS AL MERCADO

¿Qué significa ser modernos? Es posible condensar las interpretaciones actuales diciendo que constituyen la modernidad cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

Por proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades.

Denominamos proyecto *expansivo* a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada preferentemente por el incremento del lucro; pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial.

El proyecto *renovador* abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con

la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta.

Llamamos proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes.

¿LA IMAGINACIÓN EMANCIPADA?

Estos cuatro proyectos, al desarrollarse, entran en conflicto. En un primer acceso a este desenvolvimiento contradictorio, analizaremos una de las utopías más enérgicas y constantes de la cultura moderna, desde Galileo a las universidades contemporáneas, de los artistas del renacimiento hasta las vanguardias: construir espacios en que el saber y la creación puedan desplegarse con autonomía. Sin embargo, la modernización económica, política y tecnológica —nacida como parte de ese proceso de secularización e independencia— fue configurando un tejido social envolvente, que subordina las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica.

Para captar el sentido de esta contradicción, no veo lugar más propicio que el desencuentro ocurrido entre la estética moderna y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico. Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva —incluidos a veces los museos— fomentan la dependencia de los bienes artísticos de procesos extraestéticos.

Partamos de tres autores, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu y Howard S. Becker, que estudiaron la autonomía cultural como componente definidor de la modernidad en sus sociedades: Alemania, Francia y los Estados Unidos. No obstante las diversas historias nacionales y sus diferencias teóricas, desarrollan análisis complementarios sobre el sentido secularizador que tiene la formación de los campos (Bourdieu) o mundos (Becker) del arte. Encuentran en la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas el indicador distintivo de su desenvolvimiento moderno.

Habermas retoma la afirmación de Max Weber de que lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte. Cada una se organiza en un régimen estructurado por sus cuestiones específicas —el conocimiento, la justicia, el gusto— y regido por instancias propias de valoración, o sea, la verdad, la rectitud normativa, la autenticidad y la belleza. La autonomía de cada dominio va institucionalizándose, genera profesionales especializados que se convierten en autoridades expertas de su área. Esta especialización acentúa la distancia entre la cultura profesional y la del público, entre los campos científicos o artísticos y la vida cotidiana. Sin embargo, los filósofos de la ilustración, protagonistas de esta empresa, se propusieron al mismo tiempo extender los saberes especializados para enriquecer la vida diaria y organizar racionalmente la sociedad. El crecimiento de la ciencia y el arte, liberados de la tutela religiosa, ayudaría a controlar las fuerzas naturales, ampliar la comprensión del mundo, progresar moralmente, volver más justas las instituciones y las relaciones sociales.

La extrema diferenciación contemporánea entre la moral, la ciencia y el arte hegemónicos, y la desconexión de los tres con la vida cotidiana, desacreditaron la utopía iluminista. No han faltado intentos de conectar el conocimiento científico con las prácticas ordinarias, el arte con la vida, las grandes doctrinas éticas con la conducta común, pero los resultados de estos movimientos han sido pobres, dice Habermas. ¿Es entonces la modernidad una causa perdida o un proyecto inconcluso? Respecto del arte, sostiene que debemos retomar y profundizar el proyecto moderno de experimentación autónoma a fin de que su poder renovador no se seque. A la vez, sugiere hallar otras vías de inserción de la cultura especializada en la praxis diaria para que ésta no se empobrezca en la repetición de tradiciones. Quizá pueda lograrse con nuevas políticas de recepción y apropiación de los saberes profesionales, democratizando la iniciativa social, de manera que la gente llegue "a ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y de sus complementos administrativos".¹

¹ Jürgen Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster y otros, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

La defensa habermasiana del proyecto moderno ha recibido críticas, como la de Andreas Huyssen, quien le objeta purificar fácilmente a la modernidad de sus impulsos nihilistas y anarquistas. Atribuye ese recorte al propósito del filósofo de rescatar el potencial emancipatorio del iluminismo frente a la tendencia cínica que confunde razón y dominación en Francia y Alemania a principios de los años ochenta, cuando pronuncia la conferencia citada al recibir el Premio Adorno.² En ambos países los artistas abandonan los compromisos políticos de la década previa, reemplazan los experimentos documentales en narrativa y teatro por autobiografías, la teoría política y las ciencias sociales por revelaciones míticas y esotéricas. Mientras para los franceses la modernidad sería más que nada una cuestión estética, cuya fuente estaría en Nietzsche y Mallarmé, y para muchos jóvenes alemanes deshacerse del racionalismo equivaldría a liberarse de la dominación, Habermas intenta recuperar la versión liberadora del racionalismo que promovió la ilustración.

Su lectura iluminista de la modernidad pareciera estar condicionada, agregamos nosotros, por dos riesgos que Habermas detectó en las oscilaciones modernas. Al examinar a Marcuse y Benjamin, anotó que la superación de la autonomía del arte para cumplir funciones políticas podía ser nociva, como ocurrió en la crítica fascista al arte moderno y su reorganización al servicio de una estética de masas represora;³ en la crítica reciente a los posmodernos, señala que el esteticismo en apariencia despolitizado de las últimas generaciones tiene alianzas tácitas, y a veces explícitas, con la regresión neoconservadora.⁴ Para refutarlos, Habermas ahonda esa lectura selectiva de la modernidad que inició en *Conocimiento e interés* con el fin de restringir la herencia iluminista a su vocación emancipadora. Así, coloca fuera del proyecto moderno lo que tiene de opresor y vuelve difícil pensar qué

² Andreas Huyssen, "Guía del posmodernismo", *Punto de vista*, año x, núm. 29, abril-julio de 1987, separata, pp. xx-xxvii.

³ Jürgen Habermas, "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 302 ss.

⁴ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, citado. Véase también el prólogo de los traductores franceses de esta obra, Christian Bouchindhomme y Rainer Rochlitz, quienes señalan cómo se formó la obra habermasiana de la última década en polémica con los usos alemanes de las críticas al mundo moderno hechas por Derrida, Foucault y Bataille (*Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, París, 1988).

significa que la modernidad traiga juntas la racionalidad y lo que la amenaza.

La trayectoria de Habermas ejemplifica cómo el pensamiento sobre la modernidad se construye en diálogo con autores premodernos y posmodernos, según las posiciones que los intérpretes adoptan en el campo artístico e intelectual. ¿No sería consecuente con el propio reconocimiento que Habermas hace de la inserción de la teoría en las *prácticas* sociales e intelectuales, continuar la reflexión filosófica con investigaciones empíricas?

Dos sociólogos, Bourdieu y Becker, revelan que la cultura moderna se diferencia de todo periodo anterior al constituirse en espacio autónomo dentro de la estructura social. Ninguno de los dos trata extensamente la cuestión de la modernidad, pero de hecho sus estudios buscan explicar la dinámica de la cultura en sociedades secularizadas donde existe una avanzada división técnica y social del trabajo, y las instituciones están organizadas según un modelo liberal.

Para Bourdieu, en los siglos XVI y XVII se inicia un periodo distinto en la historia de la cultura al integrarse con relativa independencia los campos artísticos y científicos. A medida que se crean museos y galerías, las obras de arte son valoradas sin las coacciones que les imponían el poder religioso al encargarlas para iglesias o el poder político para los palacios. En esas "instancias específicas de selección y consagración", los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos, sino por "la legitimidad cultural".⁵ Los salones literarios y las editoriales reordenarán en el mismo sentido, a partir del siglo XIX, la práctica literaria. Cada campo artístico —lo mismo que los científicos con el desarrollo de universidades laicas— se convierte en un espacio formado por capitales simbólicos intrínsecos.

La independencia conquistada por el campo artístico justifica la autonomía metodológica de su estudio. A diferencia de gran parte de la sociología del arte y la literatura, que deducen el sentido de las obras del modo de producción o de la

⁵ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, p. 135. Otros textos sobre la teoría bourdieana de los campos son *Le marché des biens symboliques*, Centre de Sociologie Européenne, París, 1970, y "Quelques propriétés des champs", *Questions de sociologie*, Minuit, París, 1980. La versión española de este último libro, titulada *Sociología y cultura* (Grijalbo, México, 1990), incluye una introducción nuestra que amplía el análisis que hacemos aquí de Bourdieu.

extracción de clase del autor, Bourdieu considera que cada campo cultural se halla regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras. La investigación sociológica del arte debe examinar cómo se ha constituido el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación. Quienes detentan el capital y quienes aspiran a poseerlo despliegan batallas que son esenciales para entender el significado de lo que se produce; pero esa competencia tiene mucho de complicidad, y a través de ella también se afirma la creencia en la autonomía del campo. Cuando en las sociedades modernas algún poder extraño al campo —la iglesia o el gobierno— quiere intervenir en la dinámica interna del trabajo artístico mediante la censura, los artistas suspenden sus enfrentamientos para aliarse en la defensa de “la libertad expresiva”.

¿Cómo se concilia la tendencia capitalista a expandir el mercado, mediante el aumento de consumidores, con esta tendencia a formar públicos especializados en ámbitos restringidos? ¿No es contradictoria la multiplicación de productos para el incremento de las ganancias con la promoción de obras únicas en las estéticas modernas? Bourdieu da una respuesta parcial a esta cuestión. Observa que la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, sirve para construir y renovar la distinción de las élites. En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias. Ante la relativa democratización producida al masificarse el acceso a los productos, la burguesía necesita ámbitos separados de las urgencias de la vida práctica, donde los objetos se ordenen —como en los museos— por sus afinidades estilísticas y no por su utilidad.

Para apreciar una obra de arte moderna hay que conocer la historia del campo de producción de la obra, tener la competencia suficiente para distinguir, por sus rasgos formales, un paisaje renacentista de otro impresionista o hiperrealista. Esa “disposición estética”, que se adquiere por la pertenencia a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un “don”, no como algo que se tiene sino que se es. De manera que la

separación del campo del arte sirve a la burguesía para simular que sus privilegios se justifican por algo más que la acumulación económica. La diferencia entre forma y función, indispensable para que el arte moderno haya podido avanzar en la experimentación del lenguaje y la renovación del gusto, se duplica en la vida social en una diferencia entre los bienes (eficaces para la reproducción material) y los signos (útiles para organizar la distinción simbólica). Las sociedades modernas necesitan a la vez la *divulgación* —ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia— y la *distinción* —que, para enfrentar los efectos masificadores de la divulgación, recrea los signos que diferencian a los sectores hegemónicos.

La obra de Bourdieu, poco atraída por las industrias culturales, no nos ayuda a entender qué pasa cuando hasta los signos y espacios de las élites se masifican y se mezclan con los populares. Tendremos que partir de Bourdieu, pero ir más allá de él para explicar cómo se reorganiza la dialéctica entre divulgación y distinción cuando los museos reciben a millones de visitantes, y las obras literarias clásicas o de vanguardia se venden en supermercados, o se convierten en videos.

Pero antes completemos el análisis de la autonomía del campo artístico con Howard S. Becker. Por ser músico, además de científico social, es particularmente sensible al carácter colectivo y cooperativo de la producción artística. A eso se debe que su sociología del arte combine la afirmación de la autonomía creadora con un sutil reconocimiento de los lazos sociales que la condicionan. A diferencia de la literatura y las artes plásticas, en las que fue más fácil construir la ilusión del creador solitario, genial, cuya obra no debería nada a nadie más que a sí mismo, la realización de un concierto por una orquesta requiere la colaboración de un grupo numeroso. Implica también que los instrumentos hayan sido fabricados y conservados, que los músicos los aprendieran a tocar en escuelas, que se haga publicidad al concierto, que haya públicos formados a través de una historia musical, con disponibilidad para asistir y entender. En verdad, todo arte supone la confección de los artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso de ese lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos elementos para construir obras particulares.

Podría argumentarse que en esta constelación de tareas hay algunas excepcionales, sólo realizables por individuos pecu-

liarmente dotados. Pero la historia del arte está repleta de ejemplos en los que es difícil establecer tal demarcación: los escultores y muralistas que encargan parte del trabajo a alumnos o ayudantes; casi todo el jazz en el que la composición es menos importante que la interpretación y la improvisación; obras como las de John Cage y Stockhausen, que dejan partes para que el ejecutante las construya; Duchamp cuando le pone bigotes a la *Mona Lisa* y convierte a Leonardo en "personal de apoyo". Desde que tecnologías más avanzadas intervienen creativamente en el registro y reproducción del arte, la frontera entre productores y colaboradores se vuelve más incierta: un ingeniero de sonido efectúa montajes de instrumentos grabados en lugares separados, manipula y jerarquiza electrónicamente sonidos producidos por músicos de diversa calidad. Si bien Becker sostiene que puede definirse al artista como "la persona que desempeña la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte",⁶ dedica el mayor espacio de su obra a examinar cómo el sentido de los hechos artísticos se construye en un "mundo de arte" relativamente autónomo, pero no por la singularidad de creadores excepcionales sino por los acuerdos generados entre muchos participantes.

A veces, los "grupos de apoyo" (intérpretes, actores, editores, camarógrafos) desenvuelven sus propios intereses y patrones de gusto, de modo que adquieren lugares protagónicos en la realización y transmisión de las obras. De ahí que lo que sucede en el mundo del arte sea producto de la cooperación pero también de la competencia. La competencia suele tener condicionamientos económicos, pero se organiza principalmente dentro del "mundo del arte", según el grado de adhesión o transgresión a las convenciones que reglan una práctica. Estas *convenciones* (por ejemplo, el número de sonidos que deben utilizarse como recursos tonales, los instrumentos adecuados para tocarlos y las maneras en que se pueden combinar) son homologables a lo que la sociología y la antropología han estudiado como normas o costumbres, y se aproximan a lo que Bourdieu llama capital cultural.

Compartidas y respetadas por los músicos, las convenciones hacen posible que una orquesta funcione con coherencia y se comunique con el público. El sistema socioestético que rige el mundo artístico impone fuertes restricciones a los "creadores"

⁶ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Universidad de California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1982, cap. 1, pp. 24-25.

y reduce a un mínimo las pretensiones de ser un individuo sin dependencias. No obstante, existen dos rasgos que diferencian a este condicionamiento en las sociedades modernas. Por una parte, son restricciones convenidas dentro del mundo artístico, no resultantes de prescripciones teológicas o políticas. En segundo lugar, en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado.

Esta apertura y pluralidad es propia de la época moderna, en que las libertades económicas y políticas, la mayor difusión de las técnicas artísticas, dice Becker, permiten que muchas personas actúen, juntas o separadas, para producir una variedad de hechos de manera recurrente. La organización social liberal (aunque Becker no la llama así) dio al mundo artístico su autonomía, está en la base de la manera moderna de hacer arte: con una autonomía condicionada. Y a la vez el mundo artístico sigue teniendo una relación interdependiente con la sociedad, como se ve cuando la modificación de las convenciones artísticas repercute en la organización social. Cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las costumbres y creencias de los receptores. Un escultor que decide hacer obras con tierra, al aire libre, no coleccionables, está desafiando a quienes trabajan en los museos, a los artistas que aspiran a exponer en ellos y a los espectadores que ven en esas instituciones recintos supremos del espíritu.

Las convenciones que hacen posible que el arte sea un hecho social, en tanto establecen formas compartidas de cooperación y comprensión, también diferencian a los que se instalan en modos ya consagrados de hacer arte de quienes encuentran lo artístico en la ruptura de lo convenido. En las sociedades modernas, esta divergencia produce dos maneras de integración y discriminación respecto del público. Por una parte, el trabajo artístico forma un "mundo" propio en torno de conocimientos y convenciones fijados por oposición al saber común, al que se juzga indigno para servir de base a una obra de arte. La mayor o menor competencia en la aprehensión de esos sentidos especializados distingue al público "asiduo y advertido" del "ocasional", por lo tanto al que puede "colaborar plenamente" o no con los artistas en la empresa común

de puesta en escena y recepción que da vida a una obra.⁷

Por otro lado, los innovadores erosionan esta complicidad entre cierto desarrollo del arte y ciertos públicos: a veces, para crear convenciones inesperadas que ahondan la distancia con los sectores no entrenados; en otros casos —Becker da muchos ejemplos, desde Rabelais a Phil Glass—, incorporando al lenguaje convencional del mundo artístico las maneras vulgares de representar lo real. En medio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas, nada esquemáticas, entre lo hegemónico y lo subalterno, lo incluido y lo excluido. Ésta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos.

La perspectiva antropológica y relativista de Becker, que define lo artístico no según valores estéticos a priori sino identificando grupos de personas que cooperan en la producción de bienes que al menos ellos llaman arte, abre el camino para análisis no etnocéntricos ni sociocéntricos de los campos en que se practican esas actividades. Su dedicación, más que a las obras, a los procesos de trabajo y agrupamiento, desplaza la cuestión de las definiciones estéticas, que nunca se ponen de acuerdo sobre el repertorio de objetos que merece el nombre de arte, a la caracterización social de los modos de producción e interacción de los grupos artísticos. También permite relacionarlos comparativamente entre sí y con otras clases de productores. Como Becker dice, en la modernidad los mundos del arte son múltiples, no se separan tajantemente entre ellos, ni del resto de la vida social; cada uno comparte con otros campos el suministro de personal, de recursos económicos e intelectuales, mecanismos de distribución de los bienes y los públicos.

Es curioso que su examen de las estructuras *internas* del mundo artístico revele conexiones centrífugas con la sociedad, poco atendidas por el análisis sociológico, *externo*, de Bourdieu sobre la autonomía de los campos culturales. A la inversa, la obra de Becker es menos sólida cuando se ocupa de los conflictos entre los integrantes del mundo del arte y entre distintos mundos, ya que para él las disputas —entre artistas y personal de apoyo, por ejemplo— se resuelven fácilmente mediante la cooperación y el deseo de culminar el trabajo

⁷ Idem, p. 71.

artístico en la obra, o quedan como una tensión secundaria respecto de los mecanismos de colaboración que solidarizan a los integrantes del mundo artístico. Para Bourdieu, cada campo cultural es esencialmente un espacio de lucha por la apropiación del capital simbólico, y en función de las posiciones que se tienen respecto de ese capital —poseedores o pretendientes— se organizan las tendencias —conservadoras o heréticas. El lugar que ocupan en Bourdieu el capital cultural y la competencia por su apropiación lo desempeñan en Becker las convenciones y los acuerdos que permiten que los contendientes sigan su trabajo: “Las convenciones representan el ajuste continuo de las partes que cooperan respecto de las condiciones cambiantes en las que ellas practican.”⁸

La ubicación de las prácticas artísticas en los procesos de producción y reproducción social, de legitimación y distinción, dio a Bourdieu la posibilidad de interpretar las diversas prácticas como parte de la lucha simbólica entre las clases y fracciones de clase. También estudió las manifestaciones artísticas que Becker llama “ingenuas” y “populares”, como expresión de los sectores medios y dominados con menor integración a la cultura “legítima”, autónoma, de las élites.

Al hablar de los sectores populares sostiene que se guían por “una estética pragmática y funcionalista”, impuesta “por una necesidad económica que condena a las gentes ‘simples’ y ‘modestas’ a gustos ‘simples’ y ‘modestos’”;⁹ el gusto popular se opondría al burgués y moderno por ser incapaz de independizar ciertas actividades de su sentido práctico y darles otro sentido estético autónomo. Por eso, las prácticas populares son definidas, y desvalorizadas, aun por los mismos sectores subalternos, al referirlas todo el tiempo a la estética dominante, la de quienes sí sabrían cuál es el verdadero arte, el que se puede admirar de acuerdo con la libertad y el desinterés de “los gustos sublimes”.

Bourdieu relaciona las diversas estéticas y prácticas artísticas en un esquema estratificado por las desiguales apropiaciones del capital cultural. Si bien esto le da un poder explicativo en relación con la sociedad global que Becker no alcanza, cabe preguntarse si los hechos suceden hoy de este modo. Bourdieu desconoce el desarrollo propio del arte popular, su capacidad de desplegar formas autónomas, no utilitarias, de belleza,

⁸ Idem, p. 58.

⁹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 441.

como veremos en un capítulo posterior al analizar las artesanías y fiestas populares. Tampoco examina la reestructuración de las formas clásicas de lo culto (las bellas artes) y de los bienes populares al ser reubicados dentro de la lógica comunicacional establecida por las industrias culturales.

ACABARON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS, QUEDAN LOS RITUALES DE INNOVACIÓN

Las vanguardias extremaron la búsqueda de autonomía en el arte, y a veces intentaron combinarla con otros movimientos de la modernidad —especialmente la renovación y la democratización. Sus desgarramientos, sus conflictivas relaciones con movimientos sociales y políticos, sus fracasos colectivos y personales, pueden ser leídos como manifestaciones exasperadas de las contradicciones entre los proyectos modernos.

Aunque hoy son vistas como la forma paradigmática de la modernidad, algunas vanguardias nacieron como intentos por dejar de ser cultos y ser modernos. Varios artistas y escritores de los siglos XIX y XX rechazaron el patrimonio cultural de Occidente y lo que la modernidad iba haciendo con él. Les interesaban poco los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; el desarrollo industrial y urbano les parecía deshumanizante. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio. Rimbaud se fue al África, Gauguin a Tahití para escapar de su sociedad "criminal", "gobernada por el oro"; Nolde a los mares del sur y a Japón; Segall a Brasil. Quienes se quedaron, como Baudelaire, impugnaban la "degradación mecánica" de la vida urbana.

Hubo, por supuesto, quienes disfrutaron de la autonomía del arte y se entusiasmaron con la libertad individual y experimental. El descompromiso con lo social se volvió para algunos síntomas de una vida estética. Théophile Gautier decía que "todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es, a nuestros ojos, un artista"... "Nada es más bello que lo que no sirve para nada."

Pero en varias tendencias la libertad estética se une a la responsabilidad ética. Más allá del nihilismo dadaísta, surge la esperanza del surrealismo por unir la revolución artística con la social. La Bauhaus quiso volcar la experimentación formal en un nuevo diseño industrial y urbano, y los avances de las vanguardias en la cultura cotidiana; buscó crear una

"comunidad de artífices sin la diferenciación de clases que levanta una barrera arrogante entre el artesano y el artista", donde se trascendiera también la oposición entre el racionalismo frío del desarrollo tecnológico y la creatividad del arte. Los constructivistas persiguieron todo eso, pero con mejores oportunidades para insertarse en las transformaciones de la Rusia posrevolucionaria: a Tatlin y Malevitch les encargaron que aplicaran sus innovaciones en monumentos, carteles y otras formas de arte público; Arvatov, Rodchenko y muchos artistas fueron a las industrias para reformular el diseño, promovieron cambios sustanciales en las escuelas de arte a fin de desarrollar en los alumnos "una actitud industrial hacia la forma" y hacerlos "ingenieros diseñadores", útiles en la planificación socialista.¹⁰ Todos pensaron que era posible profundizar la autonomía del arte y a la vez reinscribirlo en la vida, generalizar las experiencias cultas y convertirlas en hechos colectivos.

Conocemos los desenlaces. El surrealismo se dispersó y diluyó en el vértigo de las luchas internas y las excomuniones. La Bauhaus fue reprimida por el nazismo, pero antes de la catástrofe ya empezaba a notarse su ingenua fusión entre el racionalismo tecnológico y la intuición artística, las dificultades estructurales que había para insertar su renovación funcional de la producción urbana en medio de las relaciones de propiedad capitalista y de la especulación inmobiliaria que la República de Weimar dejaba intactas. El constructivismo logró influir en la modernización y socialización promovidas en la primera década revolucionaria soviética, pero finalmente cayó bajo la burocratización represiva del estalinismo y fue reemplazado por los pintores realistas que restauraban las tradiciones iconográficas de la Rusia premoderna, adaptadas al retratismo oficial.

La frustración de estas vanguardias se produjo, en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento. Sabemos también que sus experiencias se prolongaron en la historia del arte y en la historia social como reserva utópica, en la que movimientos posteriores, sobre todo en la década de los sesenta, encontraron estímulo para retomar los proyectos emancipadores, renovadores y democráticos de la modernidad. Pero la situación actual del arte y su inserción social exhibe una herencia lánguida de aquellos intentos de los

¹⁰ Boris Arvatov, *Arte y producción*, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

años veinte y sesenta por convertir las innovaciones de las vanguardias en fuente de creatividad colectiva.

Una bibliografía incontable viene examinando las razones sociales y estéticas de esta frustración insistente. Queremos proponer aquí una vía antropológica, construida a partir del saber que esta disciplina desarrolló sobre el ritual, para repensar —desde el fracaso del arte de vanguardia— la declinación del proyecto moderno.

Hay un momento en que los *gestos* de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en *actos* (intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven *ritos*. El impulso originario de las vanguardias llevó a asociarlas con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba. Pero la incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención. Establecieron, dice Octavio Paz, “la tradición de la ruptura”.¹¹ No es extraño, entonces, que la producción artística de las vanguardias sea sometida a las formas más frívolas de la ritualidad: los *vernissages*, las entregas de premios y las consagraciones académicas.

Pero el arte de vanguardia se convirtió en ritual también en otro sentido. Para explicarlo, debemos introducir un cambio en la teoría generalizada sobre los ritos. Suele estudiárselos como prácticas de reproducción social. Se supone que son lugares donde la sociedad reafirma lo que es, defiende su orden y su homogeneidad. En parte, es cierto. Pero los rituales pueden ser también movimientos hacia un orden distinto, que la sociedad aún resiste o proscribe. Hay rituales para confirmar las relaciones sociales y darles continuidad (las fiestas ligadas a los hechos “naturales”: nacimiento, matrimonio, muerte), y existen otros destinados a efectuar en escenarios simbólicos, ocasionales, transgresiones impracticables en forma real o permanente.

Bourdieu anota en sus estudios antropológicos sobre los kabyla que muchos ritos no tienen por función únicamente establecer las maneras correctas de actuación, y por tanto separar lo permitido de lo prohibido, sino también incorporar ciertas transgresiones limitándolas. El rito, “acto cultural por

¹¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Joaquín Mortiz, México, p. 19.

excelencia”, que busca poner orden en el mundo, fija en qué condiciones son lícitas “transgresiones necesarias e inevitables de los límites”. Los cambios históricos que amenazan el orden natural y social generan oposiciones, enfrentamientos, que pueden disolver a una comunidad. El rito es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, según se verá más adelante a propósito de la ceremonialidad tradicionalista, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, *transgresiones denegadas*. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, “la contradicción que se establece” al construir “como separados y antagonistas principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo”.¹²

A la luz de este análisis podemos interrogar el tipo peculiar de rituales que las vanguardias instauran. La literatura sobre ritualidad se ocupa preferentemente de los *rituales de ingreso o de pasaje*: quién puede entrar, y con qué requisitos, a una casa o una iglesia; qué pasos deben cumplirse para pasar de un estado civil a otro, asumir un cargo o un honor. Los aportes antropológicos sobre estos procesos se han usado para entender las operaciones discriminatorias en las instituciones culturales. Se describe la ritualización que la arquitectura de los museos impone al público: itinerarios rígidos, códigos de acción para ser representados y actuados estrictamente. Son como templos laicos que, igual que los religiosos, convierten a los objetos de la historia y del arte en monumentos ceremoniales.

Cuando Carol Duncan y Alan Wallach estudian el Museo del Louvre, observan que el edificio majestuoso, los pasillos y escaleras monumentales, la ornamentación de los techos, la acumulación de obras de diversas épocas y culturas, subordinadas a la historia de Francia, componen un programa iconográfico que dramatiza ritualmente el triunfo de la civilización francesa, la consagra como heredera de los valores de la humanidad. En cambio, el Museo de Arte Moderno de Nueva York se aloja en un edificio frío, de hierro y vidrio, con pocas ventanas, como si la desconexión del mundo exterior y la pluralidad de recorridos dieran la sensación de poder ir a

¹² Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980, p. 381.

rituales
que se
tarea
de van
guardia

donde se quiere, de libre opción individual. Como si el visitante pudiera homologar la libertad creadora que distingue a los artistas contemporáneos: "Se está en 'ninguna parte', en una nada original, una matriz, una tumba, blanca pero sin sol, que parece situada fuera del tiempo y de la historia." A medida que se avanza del cubismo al surrealismo, al expresionismo abstracto, las formas cada vez más desmaterializadas, "así como el acento sobre temas tales como la luz y el aire, proclaman la superioridad de lo espiritual y lo trascendente" sobre las necesidades cotidianas y terrestres.¹³ En suma, la ritualidad del museo histórico de una forma, la del museo de arte moderno de otra, al sacralizar el espacio y los objetos, e imponer un orden de comprensión, organizan también las diferencias entre los grupos sociales: los que entran y los que quedan fuera; los que son capaces de entender la ceremonia y los que no pueden llegar a actuar significativamente.

Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del *happening* a los *performances* y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan este sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas. La forma *cool* de esta comunicación autocentrada que propone el arte, al reinstalar el rito como núcleo de la experiencia estética, son los *performances* mostrados en video: al ensimismamiento en la ceremonia con el propio cuerpo, con el código íntimo, se agrega la relación semihipnótica y pasiva con la pantalla. La contemplación regresa y sugiere que la máxima emancipación del lenguaje artístico sea el éxtasis inmóvil. Emancipación anti-moderna, puesto que elimina la secularización de la práctica y de la imagen.

Una de las crisis más severas de lo moderno se produce por esta restitución del rito sin mitos. Germano Celant comenta un "acontecimiento" que presentó John Cage, junto con

¹³ Cf. los artículos de Carol Duncan y Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History*, vol. 3, núm. 4, diciembre de 1980, y "Le musée d'art moderne de New York: un rite du capitalism tardif", *Histoire et critique des arts*, núm. 7-8, diciembre de 1978.

Rauschenberg, Tudor, Richards y Olsen, en el Black Mountain College:

...puesto que no existe idea matriz de la acción, esta acumulación de materiales tiende a liberar los diferentes lenguajes de su condición recíproca de dependencia, y tiende también a mostrar un "diálogo" posible entre ellos como entidades autónomas y autosignificantes.¹⁴

Al carecer de relatos totalizadores que organicen la historia, la sucesión de cuerpos, acciones, gestos se vuelve una ritualidad distinta de la de cualquier comunidad antigua o sociedad moderna. Este nuevo tipo de ceremonialidad no representa un mito que integre a una colectividad, ni la narración autónoma de la historia del arte. No representa nada, salvo el "narcisismo orgánico" de cada participante.

"Nosotros estamos en tren de vivir cada momento por su calidad única. La improvisación no es histórica", declara Paxton, uno de los mayores practicantes de *performances*. Pero ¿cómo pasar entonces de cada explosión íntima e instantánea al espectáculo, que supone algún tipo de duración ordenada de las imágenes y diálogo con los receptores? ¿Cómo ir de los enunciados sueltos al discurso, de los enunciados solitarios a la comunicación? Desde la perspectiva del artista, los *performances* disuelven la búsqueda de autonomía del campo artístico en la búsqueda de emancipación expresiva de los sujetos, y, como generalmente los sujetos quieren compartir sus experiencias, oscilan entre la creación para sí mismos y el espectáculo: a menudo, esa tensión es la base de la seducción estética.

Esta exacerbación narcisista de la discontinuidad genera un nuevo tipo de ritual, que en verdad es una consecuencia extrema de lo que venían haciendo las vanguardias. Los llamaremos *ritos de egreso*. Dado que el máximo valor estético es la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar formas de representación no codificadas (desde el impresionismo al surrealismo), inventar estructuras imprevisibles (desde el arte fantástico al geométrico), relacionar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semán-

¹⁴ Germano Celant, intervención en "El arte de la performance", *Teoría y crítica*, 2, Asociación Internacional de Críticos de Arte, Buenos Aires, diciembre de 1979, p. 32.

mito sin
mito

ticas diversas y nadie había asociado (desde los *collages* a los *performances*). No hay peor acusación contra un artista moderno que señalar repeticiones en su obra. Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella.

En este punto, veo una continuidad *sociológica* entre las vanguardias modernas y el arte posmoderno que las rechaza. Aunque los posmodernos abandonen la noción de ruptura —clave en las estéticas modernas— y usen en su discurso artístico imágenes de otras épocas, su modo de fragmentarlas y dislocarlas, las lecturas desplazadas o paródicas de las tradiciones, restablecen el carácter insular y autorreferido del mundo del arte. La cultura moderna se realizó negando las tradiciones y los territorios. Todavía su impulso rige en los museos que buscan nuevos públicos, en las experiencias itinerantes, en los artistas que usan espacios urbanos no connotados culturalmente, producen fuera de sus países y descontextualizan los objetos. El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia “legítima”.

Tales experimentaciones transculturales engendraron renovaciones en el lenguaje, el diseño, las formas de urbanidad y las prácticas juveniles. Pero el destino principal de los gestos heroicos de las vanguardias y de los ritos desencantados de los posmodernos ha sido la ritualización de los museos y del mercado. Pese a la desacralización del arte y del mundo artístico, a los nuevos canales abiertos hacia otros públicos, los experimentalistas acentúan su insularidad. El primado de la forma sobre la función, de la forma de decir sobre lo que se dice, exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para comprender el sentido. Los artistas que inscriben en la obra misma la interrogación sobre lo que la obra debe ser, que no sólo eliminan la ilusión naturalista de lo real y el hedonismo perceptivo, sino que hacen de la destrucción de las convenciones, aun las del año pasado, su modo de enunciación plástica, se aseguran por una parte, dice Bourdieu, el dominio de su campo, pero, por otra, excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igualmente innovadora. Las artes modernas y posmodernas proponen una “lectura paradójica”, pues suponen “el dominio del código de una comunicación que

tiende a cuestionar el código de la comunicación”.¹⁵

¿Realmente se aseguran los artistas el dominio de su campo? ¿Quién queda como propietario de sus transgresiones? Al haber aceptado el mercado artístico y los museos los ritos de egreso, la fuga incesante como la manera moderna de hacer arte legítimo, ¿no someten los cambios a un encuadre que los limita y controla? ¿Cuál es entonces la función social de las prácticas artísticas? ¿No se les ha asignado —con éxito— la tarea de representar las transformaciones sociales, ser el escenario simbólico en que se cumplen las transgresiones, pero dentro de instituciones que demarcan su acción y eficacia para que no perturben el orden general de la sociedad?

Hay que repensar la eficacia de las innovaciones y las irreverencias artísticas, los límites de sus sacrilegios rituales. Los intentos de quebrar la ilusión en la superioridad y lo sublime del arte (insolencias, autodestrucciones de obras, la mierda del artista dentro del museo) son al fin de cuentas, según Bourdieu, desacralizaciones sacralizantes “que no escandalizan nunca más que a los creyentes”. Nada exhibe mejor la tendencia al funcionamiento ensimismado del campo artístico que el destino de estas tentativas de subversión, en apariencia radicales, que “los guardianes más heterodoxos de la ortodoxia artística” finalmente devoran.¹⁶

¿Es posible seguir afirmando con Habermas que la modernidad es un proyecto inconcluso pero realizable, o debemos admitir —con los artistas y teóricos desencantados— que la experimentación autónoma y la inserción democratizadora en el tejido social son tareas inconciliables?

Si queremos entender las contradicciones entre estos proyectos modernos, hay que analizar cómo se reformulan los vínculos entre autonomía y dependencia del arte en las condiciones actuales de producción y circulación cultural. Tomaremos cuatro interacciones de las prácticas cultas modernas y “autónomas” con esferas “ajenas”, como son el arte premoderno, el arte ingenio y/o popular, el mercado internacional del arte y las industrias culturales.

¹⁵ Pierre Bourdieu, “Disposition esthétique et compétence artistique”, *Les Temps Modernes*, núm. 295, febrero de 1971, p. 1352.

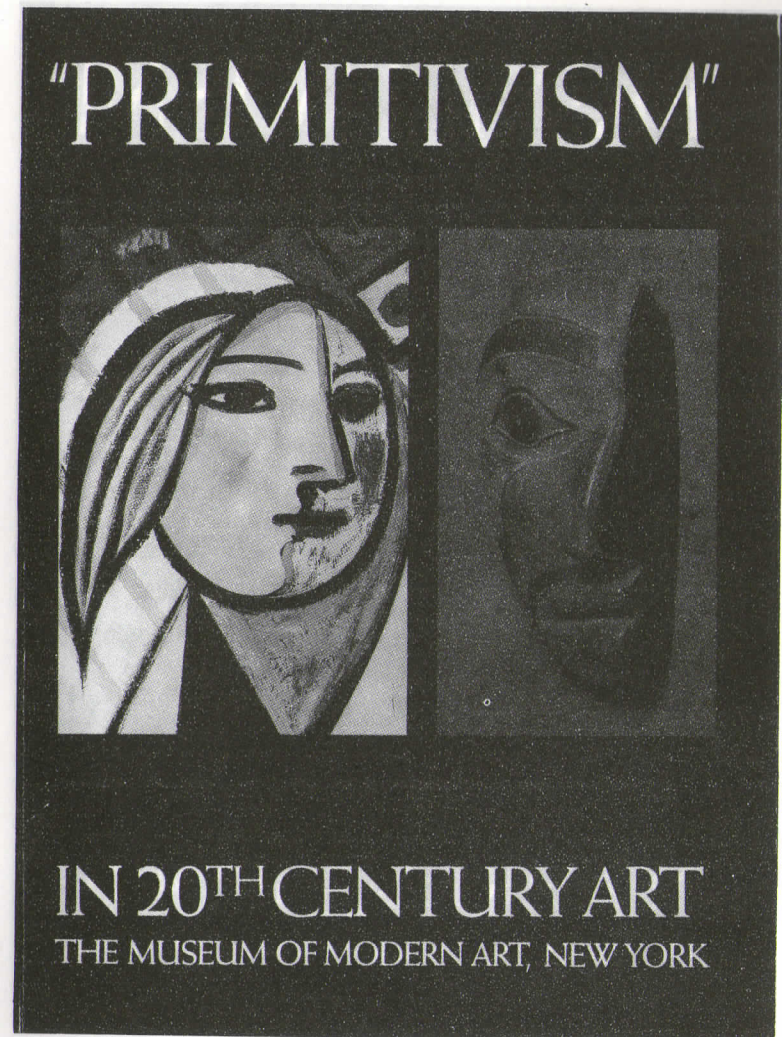
¹⁶ Pierre Bourdieu, “La production de la croyance: contribution a una économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, febrero de 1977, p. 8.

FASCINADOS CON LO PRIMITIVO Y LO POPULAR

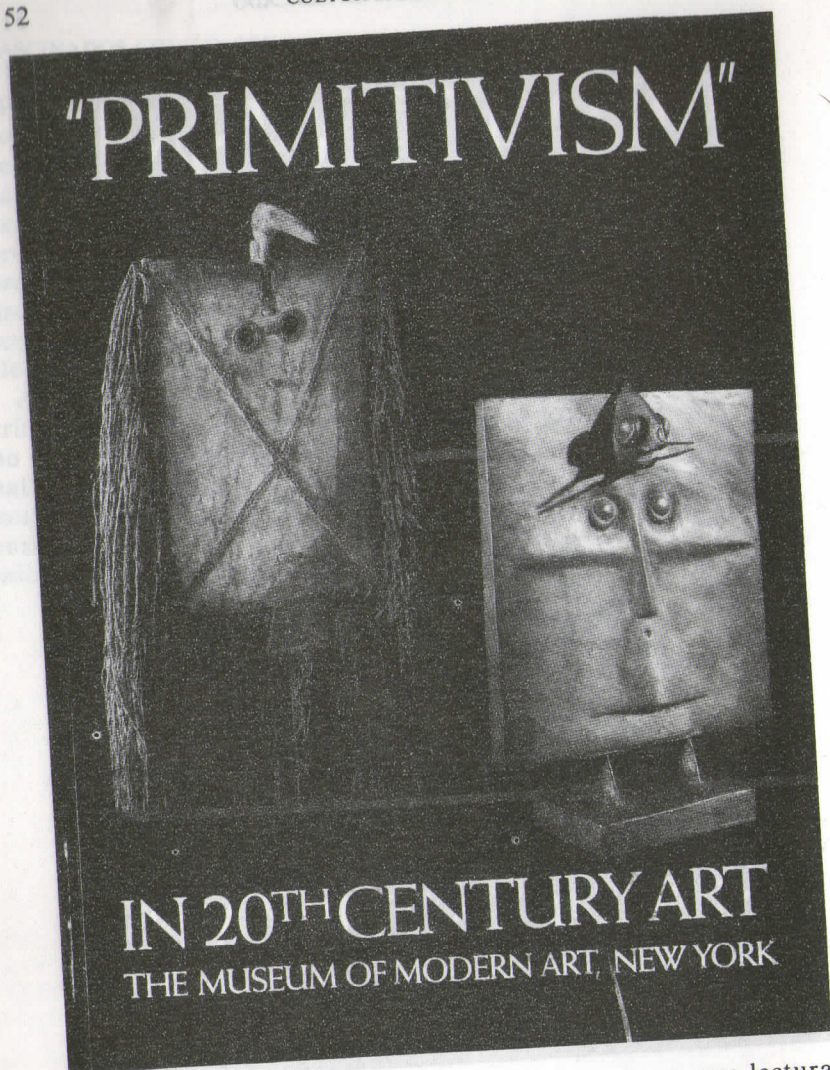
¿Por qué los promotores de la modernidad, que la anuncian como superación de lo antiguo y lo tradicional, sienten cada vez más atracción por referencias del pasado? No es posible dar la respuesta sólo en este capítulo. Habrá que explorar las necesidades *culturales* de conferir un significado más denso al presente y las necesidades *políticas* de legitimar mediante el prestigio del patrimonio histórico la hegemonía actual. Tendremos que indagar, por ejemplo, por qué el folclor encuentra eco en los gustos musicales de los jóvenes y en los medios electrónicos.

Aquí nos ocuparemos de la importancia ascendente que los críticos y museógrafos contemporáneos dan al arte premoderno y al popular. El auge que los pintores latinoamericanos hallan a fines de los ochenta y principios de los noventa en los museos y mercados de Estados Unidos y Europa, no se entiende sino como parte de la apertura a lo no moderno iniciada algunos años antes.¹⁷

¹⁷ Varios críticos atribuyen esta efervescencia del arte latinoamericano también a la expansión de la clientela "hispana" en los Estados Unidos, a la mayor disponibilidad de inversiones en el mercado artístico y la proximidad del V Centenario. Cf. Edward Sullivan, "Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos", y Shifra Goldman, "El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos", *Arte en Colombia*, 41, septiembre de 1989.



Un modo de averiguar qué buscan los protagonistas del arte contemporáneo en lo primitivo y lo popular, es examinar cómo lo ponen en escena los museos y qué dicen para justificarlo en los catálogos. Una exposición sintomática fue la realizada en 1984 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre *El primitivismo en el arte del siglo XX*. La institución que en las dos últimas décadas fue la instancia máxima de legitimación



y consagración de las nuevas tendencias, propuso una lectura de los artistas de la modernidad que marcaba, en vez de la autonomía y la innovación, las semejanzas formales de sus obras con piezas antiguas. Una mujer de Picasso encontraba su espejo en una máscara kwakiutl; las figuras alargadas de Giacometti en otras de Tanzania; la *Máscara del temor* de Klee, en un dios guerrero de los zuni; una cabeza de pájaro

de Max Ernst, en una máscara tusyan. La exhibición revelaba que las dependencias de los modernos hacia lo arcaico abarcan desde los fauves hasta los expresionistas, desde Brancusi hasta los artistas de la tierra y los que desarrollan *performances* inspirados en rituales "primitivos".

Es de lamentar que las preocupaciones explicativas del libro-catálogo se hayan concentrado en interpretaciones detectivescas: establecer si Picasso compró máscaras del Congo en el mercado de pulgas de París, o si Klee visitaba los museos etnológicos de Berlín y Basilea. El descentramiento del arte occidental y moderno queda a mitad de camino al preocuparse sólo por reconstruir los procedimientos a través de los cuales objetos de África, Asia y Oceanía llegaron a Europa y los Estados Unidos, y de qué modo los asumieron artistas occidentales, sin comparar los usos y significados originarios con los que les dio la modernidad. Pero nos interesa, sobre todo, registrar que este tipo de muestras de gran resonancia relativizan la autonomía del campo cultural de la modernidad.

Otro caso destacable fue la exposición de 1978 en el Museo de Arte Moderno de París que reunió a artistas llamados ingenuos o populares. Paisajistas, constructores de capillas y castillos personales, decoradores barrocos de sus cuartos cotidianos, pintores y escultores autodidactas, fabricantes de muñecos insólitos y máquinas inútiles. Algunos, como Ferdinand Cheval, eran conocidos por la difusión de historiadores y artistas que supieron valorar obras extrañas al mundo del arte. Pero la mayor parte carecía de toda formación y reconocimiento institucional. Produjeron sin preocupaciones publicitarias, lucrativas o estéticas —en el sentido de las bellas artes o las vanguardias— trabajos en los que aparecen una originalidad o una novedad. Dieron tratamientos no convencionales a materiales, formas y colores, que los especialistas organizadores de esta exposición juzgaron presentables en un museo. El libro-catálogo preparado para la muestra tiene cinco prólogos, como si el Museo hubiera sentido mayor necesidad que en otras exhibiciones de explicar y prevenir. Cuatro de ellos, en vez de buscar lo específico de los artistas expuestos, quieren entenderlos relacionándolos con tendencias del arte moderno. A Michael Ragon le recuerdan a los expresionistas y surrealistas por su "imaginación delirante", a Van Gogh por su "anormalidad", y los declara artistas porque son "individuos solitarios e inadaptados", "dos características de todo artista verdade-

ro".¹⁸ El prólogo más sabroso es el de la directora del Museo, Suzanne Page, quien explica haber denominado la exposición *Les singuliers de l'art* porque los participantes son "individuos libremente propietarios de sus deseos, de sus extravagancias, que imponen sobre el mundo el sello vital de su irreductible unicidad". Asegura que el Museo no hace esta muestra por buscar una alternativa a "una vanguardia fatigada", sino para "renovar la mirada y reencontrar lo que hay de salvaje en este arte cultural".

¿A qué se debe esta insistencia en la unicidad, lo puro, lo inocente, lo salvaje, al mismo tiempo que reconocen que estos hombres y mujeres producen mezclando lo que aprendieron en las páginas rosas del *Petit Larousse*, *Paris Match*, *La Tour Eiffel*, la iconografía religiosa, los diarios y revistas de su época? ¿Por qué el museo que intenta deshacerse de las parcialidades ya insostenibles de "lo moderno" necesita clasificar lo que se le escapa, no sólo en relación con las tendencias legitimadas del arte sino con los casilleros creados para nombrar lo heterodoxo? El prólogo de Raymonde Moulin da varias claves. Después de señalar que desde el comienzo del siglo XX la definición social del arte se extiende en forma incesante y que la incertidumbre así generada llevó a etiquetar también incesantemente las manifestaciones extrañas, propone considerar a estas obras "inclasificables", y se pregunta por las razones por las que fueron elegidas. Ante todo, porque para la mirada culta estos artistas ingenuos "logran su salvación artística" en tanto "transgreden parcialmente las normas de su clase"; luego, porque

...redescubren en el uso creador del tiempo libre —el del ocio, o, más a menudo, de la jubilación— el saber perdido del trabajo indiviso. Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior: ni magníficos, ni malditos, sino inocentes [...]. En sus obras, la mirada cultivada de una sociedad desencantada cree percibir la reconciliación del principio de placer y del principio de realidad.

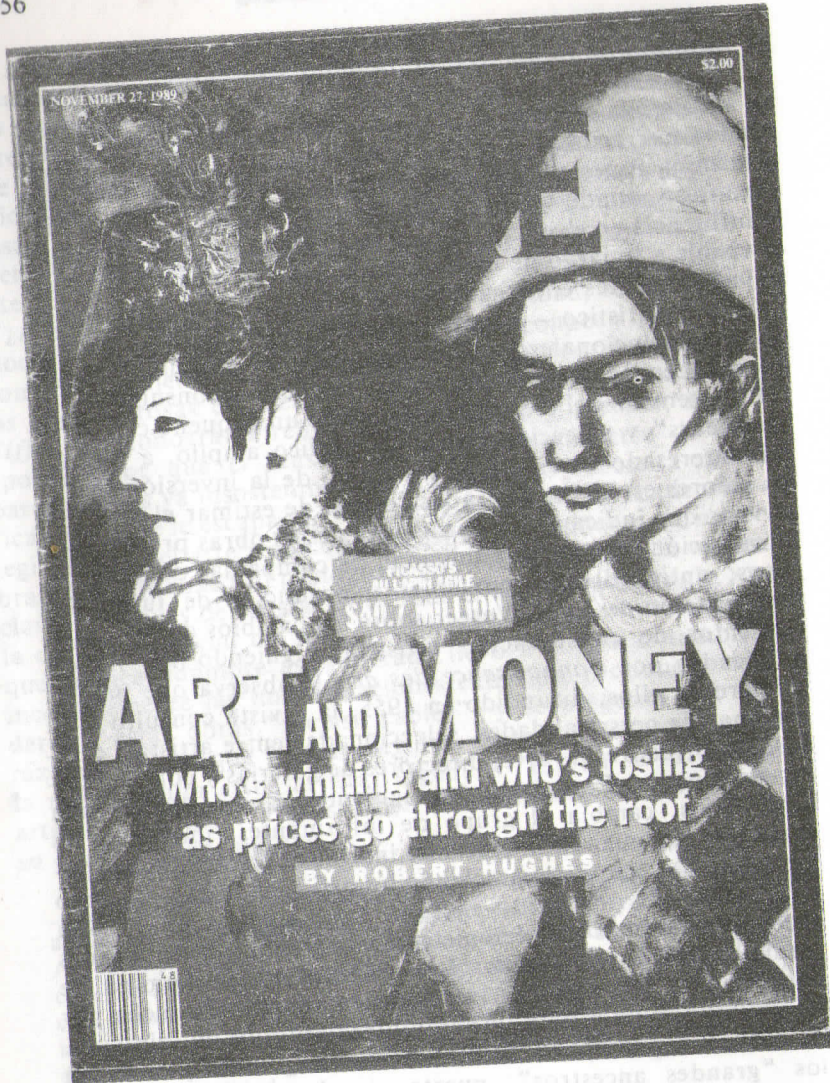
¹⁸ Michael Ragon, "L'art en pluriel", *Les singuliers de l'art*, Museo de Arte Moderno, París, 1978.

EL ARTE CULTO YA NO ES UN COMERCIO MINORISTA

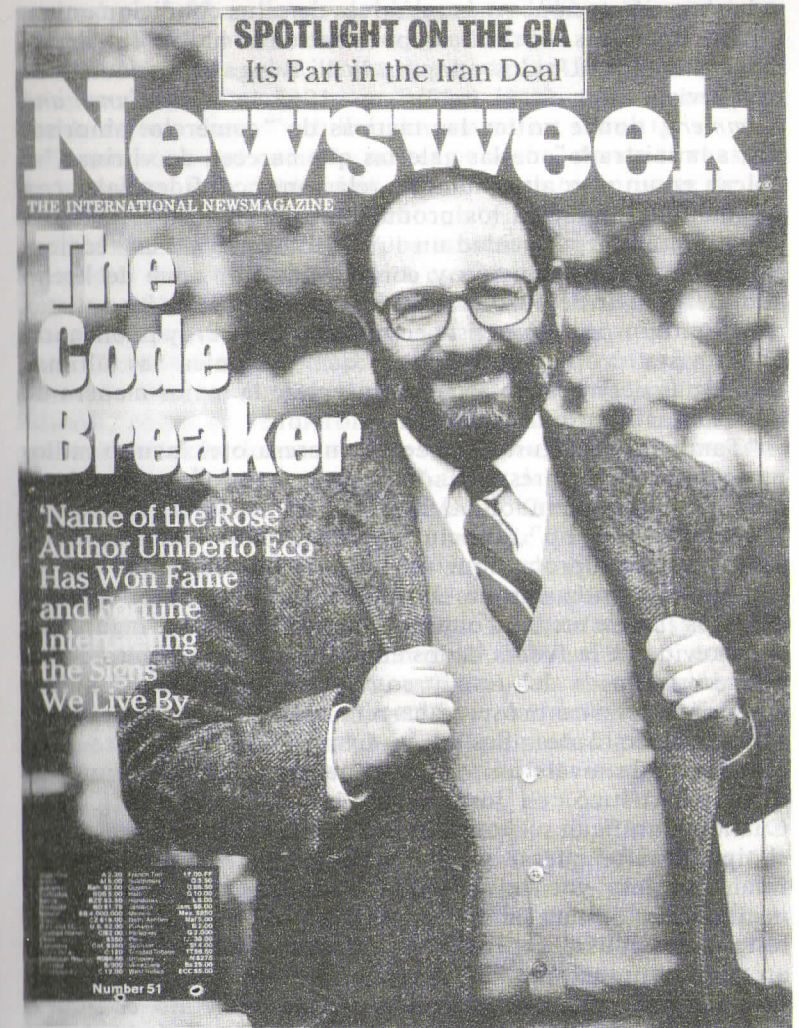
La autonomía del campo artístico, basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos, es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales. Si bien la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible a lo largo de la modernidad, desde mediados de este siglo los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico —museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales— se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo.

La extensión del mercado artístico de un pequeño círculo de "amateurs" y coleccionistas a un público amplio, a menudo más interesado en el valor económico de la inversión que en los valores estéticos, altera las formas de estimar el arte. Las revistas que indican las cotizaciones de las obras presentan su información junto a la publicidad de compañías de aviación, autos, antigüedades, inmuebles y productos de lujo. Una investigación de Annie Verger sobre los cambios de los procedimientos de consagración artística, siguiendo los índices publicados por *Connaissance des arts*,¹⁹ observa que para el primero de ellos, difundido en 1955, la revista consultó a un centenar de personalidades, seleccionadas entre artistas, críticos, historiadores de arte, directores de galerías y conservadores de museos. Para las listas siguientes, que se hacen cada cinco años, cambia el grupo de informantes: incluye a no franceses (asumiendo la creciente internacionalización del juicio estético) y van desapareciendo los artistas (de 25 por ciento en 1955 a 9.25 por ciento en 1961, y ninguno en 1971). Son incorporados más coleccionistas, conservadores de museos tradicionales y *marchands*. Los cambios en la nómina de consultados, que expresan las modificaciones en la lucha por la consagración artística, generan otros criterios de selección. Se reduce el porcentaje de artistas de vanguardia y resurgen los "grandes ancestros", puesto que la modernidad y la innovación dejan de ser los valores supremos.

¹⁹ Annie Verger, "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 66/67, marzo de 1987, pp. 105-121.



¿Fin de la separación entre lo culto y lo masivo? Picasso y Umberto Eco, temas de portadas en semanarios internacionales. El artista que lleva a rebasar una y otra vez



los récords en las subastas de arte, y el scholar que logra vender más de cinco millones de ejemplares de su novela "semiótica" en 25 lenguas. ¿Destrucción de los códigos del saber culto o estetización del mercado?

Las manifestaciones más agresivas de estos condicionamientos extraestéticos sobre el campo artístico se hallan en Alemania, los Estados Unidos y Japón. Willi Bongard, periodista de una revista financiera, publicó en 1967 la obra *Kunst and Kommerz*, donde critica las tácticas de "comercio minorista mal administrado" de las galerías que carecen de vitrinas, se ubican en un piso alto y buscan relaciones confidenciales con su clientela, muestran los productos sólo dos o tres semanas y consideran la publicidad un lujo. Él aconseja usar técnicas avanzadas de distribución y comercialización, que de hecho adoptó a partir de 1970 estableciendo nóminas de los artistas más prestigiosos en la revista económica *Kapital*, y publicando una revista propia, *Art aktuel*, que comunica las últimas tendencias del mercado artístico y sugiere la mejor manera de administrar la propia colección.

"Tanto [por el] gusto", dice la empresa o el inculco millonario ansioso de prestigio. "El gusto es mío", responde el crítico o el conservador del museo. ¿Es así la conversación? "Decididamente no", concluye el historiador Juan Antonio Ramírez al comprobar que los precios más elevados que se pagan en las subastas no corresponden a las obras que los expertos juzgan mejores o más significativas.²⁰ En ningún país es tan evidente la fuerza de los empresarios, y por tanto de los "administradores del arte", como en los Estados Unidos, donde ésta es una próspera carrera que puede estudiarse en varias universidades. Sus egresados, instruidos en arte y en estrategias de inversión, ocupan puestos especiales, junto al director artístico, en los grandes museos norteamericanos. Cuando planifican su programación anual, hacen presente que el tipo de arte que se promueve influye en las políticas de financiamiento y en el número de empleos, no sólo de las instituciones culturales sino en el comercio, los hoteles y los restaurantes. Esta repercusión múltiple de las exposiciones atrae a corporaciones, interesadas en financiar las muestras prestigiosas y usarlas como publicidad. Sometido el campo artístico a estos juegos entre el comercio, la publicidad y el turismo, ¿a dónde fue a parar su autonomía, la renovación intrínseca de las búsquedas estéticas, la comunicación "espiritual" con el público? Si el autorretrato *Yo, Picasso*, como le ocurrió a Wendell Cherry, presidente de Humana Inc., que lo

²⁰ Juan Antonio Ramírez, "Una relación impúdica", *Lápiz*, núm. 57, Madrid, marzo de 1989.

compró en 5.83 millones de dólares en 1981 y lo vendió en 1989 en 47.85, puede dar una ganancia de 19.6 por ciento anual, el arte se vuelve, antes que nada, un área privilegiada de inversiones. O como dice Robert Hughes, en el artículo donde da este dato, "a full-management art industry".²¹

En una sociedad como la norteamericana, donde la evasión de impuestos y la publicidad se eufemizan como parte de las tradiciones nacionales de filantropía y caridad, sigue siendo posible que las donaciones a los museos "preserven" la espiritualidad del arte.²² Pero hasta esos simulacros comienzan a caer: en 1986 el gobierno de Reagan modificó la legislación que permitía deducir impuestos con donaciones, recurso clave para el crecimiento espectacular de los museos de ese país. Si obras de Picasso y Van Gogh llegan a 40 o 50 millones de dólares, como se vendieron en Sotheby a fines de 1989, los museos norteamericanos —cuyos presupuestos más altos oscilan entre dos y cinco millones anuales— deben ceder las piezas más cotizadas a coleccionistas privados. Como este disparo de los precios eleva los seguros, al punto de que una exposición de Van Gogh, planeada por el Metropolitan Museum en 1981, costaría ahora 5 billones de dólares, sólo para asegurar las obras, ni ese Museo puede lograr que los cuadros pasen de las colecciones íntimas al conocimiento público. Unas cuantas utopías de la modernidad, que estuvieron en el fundamento de estas instituciones —expandir y democratizar las grandes creaciones culturales, valoradas como propiedad común de la humanidad— pasan a ser, en el sentido más maligno, piezas de museo.

Si ésta es la situación en las metrópolis, ¿qué queda del arte y sus utopías modernas en América Latina? Mari-Carmen Ramírez, curadora de arte latinoamericano de la Galería Huntington, en la Universidad de Texas, me explica lo difícil que es para los museos estadounidenses ampliar sus colecciones incorporando obras clásicas y nuevas tendencias de América Latina²³ cuando los cuadros de Tarsila, Botero y Tamayo valen

²¹ Robert Hughes, "Art and money", *Time*, 27 de noviembre de 1989, pp. 60-68.

²² Es comprensible que los 80 billones de dólares anuales "donados" por los estadounidenses a actividades religiosas (47.2%), educativas (13.8%), artes y humanidades (6.4%) ayuden a creer que el desinterés y la gratuidad siguen siendo núcleos ideológicos orientadores del arte (cf. el excelente número 116 de *Daedalus*, dedicado a "Philanthropy, patronage, politics", especialmente los textos de Stephen R. Graubard y Alan Pifer, que ofrecen estos datos).

²³ Entrevista realizada en Austin en noviembre de 1989.

entre 300 000 y 750 000 dólares.²⁴ Mucho más lejano, obviamente, es cualquier programa de actualización en los museos de los países latinoamericanos desamparados por presupuestos oficiales "austeros" y burguesías poco habituadas a las donaciones artísticas. La consecuencia es que en los próximos años lo mejor, o al menos lo más cotizado del arte latinoamericano, no se verá en nuestros países; los museos se volverán más pobres y rutinarios, porque no tendrán con qué pagar ni el seguro para que los coleccionistas privados les presten las obras de los mayores artistas del propio país.

Annie Verger habla de una reorganización del campo artístico y de los patrones de legitimación y consagración, debido al avance de nuevos agentes en la competencia por el monopolio de la estimación estética. A nuestro modo de ver, estamos también ante un nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y valoración del mundo comercial y financiero. La evidencia más rotunda es el modo en que en los ochenta perdieron importancia los museos, los críticos, las bienales y aun las ferias internacionales de arte como gestores universales de las innovaciones artísticas para convertirse en seguidores de las galerías líderes de Estados Unidos, Alemania, Japón y Francia, unificadas en una red comercial "que presenta, en el conjunto de los países occidentales y en el mismo orden de aparición, los mismos movimientos artísticos", usando a la vez los recursos de legitimación simbólica de esas instituciones culturales y las técnicas de *marketing* y publicidad masiva.²⁵ La internacionalización del mercado artístico está cada vez más asociada a la transnacionalización y concentración general del capital. La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos.

Al centrar nuestro análisis en la cultura visual, especialmente en las artes plásticas, estamos queriendo demostrar la pérdida de autonomía simbólica de las élites en un campo que, junto con la literatura, constituye el núcleo más resistente a las transformaciones contemporáneas. Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo, buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como

²⁴ Para más datos, véase el artículo de Helen-Louise Seggerman, "Latin American Art", *Art and Auction*, septiembre de 1989, pp. 164-165.

²⁵ Raymonde Moulin, "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines", *Revue Française de Sociologie*, xxvii, 1985, p. 315.

la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por "ser culto" en la modernidad.

En el cine, los discos, la radio, la televisión y el video las relaciones entre artistas, intermediarios y público implican una estética lejana de la que sostuvo a las bellas artes: los artistas no conocen al público, ni pueden recibir directamente sus juicios sobre las obras; los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (crítico, historiador del arte) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado; la información para tomar estas decisiones se obtiene cada vez menos a través de relaciones personalizadas (del tipo del galerista con sus clientes) y más por los procedimientos electrónicos de sondeo de mercado y contabilización del *rating*; la "estandarización" de los formatos y los cambios permitidos se hacen de acuerdo con la dinámica mercantil del sistema, con lo que a éste le resulta manejable o redituable y no por elecciones independientes de los artistas.

Uno puede preguntarse qué harían hoy dentro de este sistema Leonardo, Mozart o Baudelaire. La respuesta es la que daba un crítico: "Nada, a menos que se hubieran adaptado a las reglas."²⁶

LA ESTÉTICA MODERNA COMO IDEOLOGÍA PARA CONSUMIDORES

Como estos cambios todavía son poco conocidos o asumidos por los públicos mayoritarios, la ideología de lo culto moderno —autonomía y desinterés práctico del arte, creatividad singular y atormentada de individuos aislados— subsiste más en las

²⁶ C. Ratcliff, "Could Leonardo da Vinci make it in New York today? Not, unless he played by the rules", *New York Magazine*, noviembre de 1978.

audiencias masivas que en las élites que originaron estas creencias.

Paradójica situación: en el momento en que los artistas y los espectadores "cultos" abandonan la estética de las bellas artes y de las vanguardias porque saben que la realidad funciona de otro modo, las industrias culturales, las mismas que clausuraron esas ilusiones en la producción artística, las rehabilitan en un sistema paralelo de publicidad y difusión. A través de entrevistas biográficas a artistas, invenciones sobre su vida personal o sobre el "angustioso" trabajo de preparación de una película o una obra teatral, mantienen vigentes los argumentos románticos del artista solo e incomprendido, de la obra que exalta los valores del espíritu en oposición al materialismo generalizado. De manera que el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a "garantizar" la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.

El recorrido hecho en este capítulo muestra otro desencuentro paradójico, el que se da entre la sociología de la cultura moderna y las prácticas artísticas de los últimos veinte años. Mientras filósofos y sociólogos como Habermas, Bourdieu y Becker ven en el desarrollo autónomo de los campos artísticos y científicos la clave explicativa de su estructura contemporánea, e influyen en la investigación con esta pista metodológica, los practicantes del arte basan la reflexión sobre su trabajo en el descentramiento de los campos, en las dependencias inescindibles del mercado y las industrias culturales. Así aparece no sólo en las obras, sino en el trabajo de museógrafos, organizadores de exposiciones internacionales y bienales, directores de revistas, que hallan en las interacciones de lo artístico con lo extra-artístico un núcleo fundamental de lo que hay que pensar y exhibir.

¿A qué se debe esta discrepancia? Además de las obvias diferencias de enfoque entre una disciplina y otra, vemos una clave en la disminución de la creatividad y la fuerza innovadora del arte de fin de siglo. Que las obras plásticas, teatrales y cinematográficas sean cada vez más collages de citas de obras pasadas no se explica sólo por ciertos principios posmodernos. Si los directores de museos hacen de las retrospectivas un recurso frecuente para armar exposiciones, si los museos buscan seducir al público a través de la renovación arquitectónica y los artificios escenográficos, es —también— porque

las artes contemporáneas ya no generan tendencias, grandes figuras ni sorpresas estilísticas como en la primera mitad del siglo. No queremos dejar esta observación con el simple sabor crítico que así tiene. Pensamos que el impulso innovador y expansivo de la modernidad está tocando su techo, pero tal vez esto permite pensar en otros modos de innovación que no sean la evolución incesante hacia lo desconocido. Coincidimos con Huyssen cuando afirma que la cultura que viene desde los setenta es "más amorfa y difusa, más rica en diversidad y variedad que la de los 60, en la que las tendencias y los movimientos evolucionaron con una secuencia más o menos ordenada".²⁷

Por último, debemos decir que las cuatro aperturas del campo artístico culto descritas muestran cómo relativizan su autonomía, su confianza en el evolucionismo cultural, los agentes de la modernidad. Pero hay que distinguir entre las formas en que las artes modernas interactúan con lo ajeno en los dos primeros casos y en los dos últimos.

Respecto del arte antiguo o primitivo, y respecto del arte ingenuo o popular, cuando el historiador o el museo se apoderan de ellos, el sujeto de la enunciación y la apropiación es un sujeto culto y moderno. William Rubin, director de la exhibición sobre El primitivismo en el arte del siglo XX, dice en su extensa introducción a la muestra que no le preocupa entender la función y el significado originarios de cada uno de los objetos tribales o étnicos, sino "en términos del contexto occidental en el cual los artistas 'modernos' los descubrieron".²⁸ Vimos en la muestra *Les singuliers de l'art* la misma dificultad de historiadores y críticos para dejar de hablar en forma elitista de la cultura moderna cuando topan con la diferencia de lo ingenuo o lo popular.

En cambio, el arte de Occidente, confrontado con las fuerzas del mercado y de la industria cultural, no logra sostener su independencia. Lo otro del mismo sistema es más poderoso que la otredad de culturas lejanas, ya sometidas económica y políticamente, y también más fuerte que la diferencia de los subalternos o marginales en la propia sociedad.

²⁷ Andreas Huyssen, "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, p. 154.

²⁸ William Rubin (ed.), "Primitivism" in 20th. Century Art, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1984, vol. 1, pp. 1-79