

Lo que el Arte debe a la Cultura

Alberto López Bargados

Resumen

La cultura es reivindicada en la actualidad desde diferentes campos disciplinares y esferas de actuación social. El autor precisa la problemática de una apropiación indiscriminada de esta noción multiforme, sitúa su marco desde la antropología y plantea las dificultades de considerar a las manifestaciones artísticas como productos culturales.

Descriptor: Estudios Culturales, Arte y Cultura, Significados Culturales.

What art has borrow from culture

Abstract

Culture is a notion claimed by different disciplinary fields and social agents. The author, an anthropologist, reviews the appropriation of this multiform notion, fixing its anthropological frame and claims about the conceptual difficulties to consider artistic products as cultural objects.

Key words: Cultural Studies, Art and Culture, Cultural Meanings.

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad.

E. B. Tylor, *La Ciencia de la Cultura* (1871).

Por otra parte, el conocimiento siempre procede mediante comparaciones, de suerte que todos los objetos conocidos están ligados unos a otros por relaciones de interdependencia. Para dos de ellos, cualesquiera que sean, resulta imposible determinar cuál se designa mediante el nombre que le es propio y que no es la metáfora del otro, y viceversa.

Michel Leiris, *Huellas* (1966).

La cultura vuelve a casa

Avezados en esa extraña actividad que consiste en capturar instantes ya perdidos para siempre en el pasado del hombre, momentos de los que dejamos testimonio escrito, los antropólogos deberíamos aceptar con esperanza esa nueva conciencia cultural que parece haberse apropiado del ideario, progresista o no, de Occidente a finales del siglo XX. Después de clamar en el desierto de la ciencia social esa tenaz reivindicación de lo cultural durante más de un siglo, descubrimos, a caballo entre la simple sorpresa y la satisfacción del deber cumplido, que la noción misma ocupa ahora un lugar privilegiado en el imaginario de los políticos más activos, de los ecologistas menos recalcitrantes y hasta de ciertos industriales todavía embargados por una aspiración humanista.

A modo de paradoja, una vez finalizamos nuestra inmersión etnográfica en territorio exótico, volvemos a casa y nos vemos envueltos al instante por aquello mismo que fuimos a buscar tan lejos: culturas de emigración, culturas musicales, culturas políticas, culturas urbanas, subculturas y demás rarezas de ese género al parecer inagotable que un día proporcionó el objeto de estudio de nuestra disciplina y que pronto nos fue arrebatado para asumir vida propia. Así, más allá de un cierto sentimiento de usurpación que podamos tener (y que espero resulte comprensible, aunque en ningún lugar se dice que la antropología patentara ese difuso objeto que es la cultura), los antropólogos saludamos, por lo común desde un prudente segundo plano, esta definitiva consagración de la noción de cultura, el reencuentro con otros mundos que están en éste, y emprendemos, esta vez en colaboración con las restantes ciencias sociales, la tarea de dejar constancia de esos modos específicos, de esas

singularidades. Al fin y al cabo, pensamos, no era otra cosa lo que Tylor, suerte de ancestro fundador de la disciplina e inventor de la acepción moderna del término «cultura», quiso hacer: frente a los propósitos universalistas de una categoría como la de «civilización» (Elias, 1989: 58-59), la «cultura» fue concebida para dar cuenta de lo particular, y si bien el evolucionismo de que hicieron gala Tylor y sus discípulos retrasó el advenimiento de un concepto de cultura marcadamente relativista, puede decirse que ese aspecto quedó definitivamente establecido a partir de la obra, también pionera, de Franz Boas (Cardín, 1988: 232).

La obra artística como producto cultural

En ese orden de cosas, no puede extrañar que una parte significativa de los diversos estudios sobre el arte haya asumido desde hace algunas décadas la empresa de afianzar los fundamentos de la actividad creadora (y de su recepción por parte de los espectadores) en el mar de fondo de la cultura. En efecto, contra el discurso a veces demasiado erudito y autosuficiente del historiador del arte, o frente a las encerronas metodológicas de una estética formalista que ha prorrogado la autorreferencialidad del arte hasta un punto de difícil retorno, a lo largo del presente siglo, la corriente de aquellos investigadores que, por matizada que fuera, han tratado de recuperar una concepción de la mimesis en el arte que posibilitara un diálogo entre la expresión artística y las circunstancias del creador y su público, ha sido cada vez más incontenible.

No cabe duda de que una de las principales motivaciones de esa estrategia ha sido devolver al arte una dimensión humana reconocible, reflexionar sobre su condición de producto y permitir con ello una comprensión verdaderamente social del arte, y que ciertamente esa tendencia ha afectado decisivamente a todo programa de educación artística. En realidad, parece que las cosas no podían ser de otro modo: si se pretendía superar la mera captación intuitiva de esa sustancia inefable llamada Belleza, o el aprendizaje puramente técnico de los procedimientos artísticos, era preciso reconocer que la obra de arte habla de algo que es externo a ella, y que ese algo se sitúa de un modo más o menos confuso en el mundo. Advertidos ante la deriva manierista de una Tradición Artística aislada y excluyente, numerosos investigadores de los asuntos estéticos se propusieron indagar sobre los mecanismos de referencialidad del arte, y fue ese objetivo el que les hizo topar con las virtudes de la noción de cultura. En efecto, a diferencia del concepto de «superestructura» del materialismo histórico, que concebía la producción artística como una representación poco menos que mecánica de una ideología de clase (Marx y Engels, 1975: 34,59), el concepto de

cultura parece proporcionar una referencialidad menos determinada por las circunstancias económicas de una sociedad, aunque como aquélla, abole el aislamiento tradicional del discurso estético, a la vez que se desmarca de las diversas «categorías generales del espíritu», sean éstas históricas, psicológicas o biológicas.

Vistas así las cosas, era razonable que muchos investigadores se aprestasen, gozosos, a explorar las intimidades de la cultura, en la medida en que encontraban en ella esa fiel compañera de viaje que confirmaba la determinación social del arte al tiempo que daba cuenta de sus inercias específicas. Si los antropólogos habían reformulado el concepto de cultura al componer un extraño rompecabezas hecho de inercias y de cambios, los investigadores del arte reclamaban ese instrumento pródigo en matices para replantear los términos de la relación entre arte y sociedad. Y en muchos casos, la conclusión que se alcanzó pudo ser enteramente satisfactoria para el buen gusto de *connoisseurs* y demás habitantes del mundo del arte: juntos, pero no revueltos. El arte bebía de las fuentes de la cultura, aunque el primero era en cierto modo irreductible a la segunda.

Ciertamente, no es nuestra intención aquí negar el hecho de que la obra de arte pueda ser un producto más o menos ejemplar de una cultura determinada. Aunque la misma idea de ejemplaridad sea en ocasiones problemática cuando nos referimos a los hechos culturales, mal haría el antropólogo si arrojase piedras sobre su propio tejado. Entendida la cultura como horizonte, como el dominio que condiciona la actividad creadora –y no sólo al sutil nivel de las temáticas o símbolos elegidos por el artista para llevar a cabo su obra, sino también por medio de la inevitable selección de equipamientos, de soportes expresivos accesibles al artista, de grados de formación técnica que éste pueda alcanzar, en fin, de instalaciones adecuadas en que exhibir su producción, todo lo que H. S. Becker, siguiendo en esto a A. Danto, llamaba un «mundo del arte» (Becker, 1988: 161)–, nada puede objetar la antropología a una propuesta semejante. Allí donde escudriñemos en el proceso creativo, la imagen de una cultura-límite impondrá probablemente su sólida presencia. Sin embargo, la discusión que aquí se quiere plantear no se centra tanto en la constatación de esa presencia (por otra parte, y a estas alturas, bastante explícita), sino en la pertinencia de un método de análisis que consistiría en desvelar los arcanos de la obra de arte por la sola confrontación con la cultura, entendida esta vez como lo «ideacional», esto es, como el conjunto de símbolos significativos (G. H. Mead) que una sociedad dada emplea como resultado de la herencia que recibe, símbolos que parecen conjurarse para hacer de la cultura un subsistema que cristaliza con ocasión de la creación de una obra de arte, de la recitación de un mito o de la ejecución de un ritual.

Lo que arroja sombras sobre la aplicación del concepto de cultura al estudio del arte no es en modo alguno la amenaza de que la categoría de arte acabe por disolverse

en esa otra más informe aún que es la de cultura; si aceptamos que, sea cual fuere la singularidad semántica y formal del arte, éste sólo adquiere pleno sentido social en la contextualización a que le somete la cultura, no debemos temer eludir la vieja pregunta por el ser del arte para transferirla a la nueva pregunta por el ser de la cultura (Bateson, 1973: 157). Lo que verdaderamente arroja sombras sobre esa estrategia es la definición, alcance y límite del concepto de cultura que empleemos.

Y por importante que pueda ser, no es tampoco mi intención auspiciar una vez más el debate sobre la referencialidad del arte; en ese sentido, no se tratará aquí de que escojamos, como quería Robert Goldwater, entre los documentos primarios y secundarios de una cultura, donde los primeros encarnarían las ideas y sentimientos de ésta de un modo irreductible a otras formas de expresión, y donde los segundos serían simples ilustraciones de mensajes transmisibles en otros soportes (Goldwater, 1973: 9-10). En realidad, el problema de la traducibilidad o no del arte no es sino consecuencia del estatuto que concedamos a aquello que traduce. Al menos en primera instancia, no nos interesa el cómo se traduce, sino el qué se traduce.

Por tanto, y aceptado ese desplazamiento provisional de nuestra interrogación al terreno de la cultura, es preciso puntualizar que esa concepción «ideacional» del término que con frecuencia se esgrime como fundamento de la actividad artística no es la única posible, y que la propia antropología ha ofrecido alternativas (cuando menos tan sugerentes como la anterior) para describir «lo que el arte debe a la cultura». En síntesis, y como lo expuso acertadamente James A. Boon, podemos optar por una definición de cultura que se entienda como «uno de los diversos elementos en un conjunto de constructos analíticos», o bien por otra que se plantee escuetamente, a modo de simple noción heurística, como «lo opuesto totalmente a la no-cultura» (Boon, 1973: 5-6). En el primer caso, aceptaremos probablemente que eso que podríamos llamar la vida social del ser humano se compone de distintas esferas autónomas (suerte de mónadas leibnizianas), y que nuestra es la tarea de permitir su mutua legibilidad; en cambio, en el segundo, renunciaremos a esa concepción ciertamente atomizada de la vida social en provecho de una plena intercambiabilidad de los elementos que la componen; por un lado, se tratará de que los diferentes textos de una sociedad humana colaboren en lo posible al esclarecimiento de ese texto especial que es la cultura; por el otro, no hará falta traducir textos que en definitiva son independientes, sino poner de manifiesto aquellas equivalencias que se localicen en el único texto posible, el de la sociedad humana en su conjunto.

Por lo que se refiere a esa distinción fundamental que opera en la antropología actual, cabe señalar que ha acabado por adoptar un tono decididamente regional, y que esa regionalización es hasta cierto punto responsable de ciertas aplicaciones del concepto de cultura a los estudios sobre el arte. Mientras la antropología europea

adoptó formulaciones ante todo sintéticas de la cultura, ya fuera a través de la omnipresencia de la «estructura social» del funcionalismo empirista inglés, o de la tradición sociologista inaugurada en Francia por Durkheim y sus «representaciones colectivas», y prorrogada por el estructuralismo hasta convertir a la cultura en poco menos que una metáfora de lo humano (que se oponía, como una especie de acto fundacional, a la naturaleza (Lévi-Strauss, 1991: 35-44), la antropología norteamericana derivó hacia una perspectiva analítica cuyo propósito era el estudio de la «acción» humana, suerte de compuesto del que podían abstraerse –así como estudiarse aisladamente– cosas tales como la «biología», la «psicología» o la «cultura», y donde ésta última se concebía como «el conjunto de valores compartidos por una sociedad dada». Fue precisamente esa escuela, heredera de las enseñanzas de Talcott Parsons, la que adoptó, de manera privilegiada, la acepción puramente «ideacional» de la cultura, entendiendo con ello que se trataba de un subsistema social irreductible a otros, y que se expresaba a través de los aspectos más «ideacionales» de la vida social del hombre, tales como sus creencias, su ideología, sus mecanismos de construcción del *self* o, claro está, su arte.

De este modo, la antropología británica mantuvo durante mucho tiempo un revelador silencio sobre la producción artística exótica, resultado probablemente de las dificultades que hallaba para introducir dicho fenómeno en el marco de las estructuras sociales centradas en el debate en torno al parentesco, y desde las cuales el arte no podía concebirse sino como un mero reflejo de constricciones sociales (Coote y Shelton, 1992: 3). La vocación intelectualista de la escuela francesa, en cambio, descubrió en el arte un modo de conocimiento específico (sensible, diría Lévi-Strauss), o bien emprendió la búsqueda de las determinaciones sociales del arte una vez se hubo desembarazado del historicismo del materialismo dialéctico (Bourdieu). Mientras tanto, la antropología norteamericana, en la certeza de hallarse frente a un «sistema de valores» autónomo, encaró el arte desarrollando una teoría comparatista en la que se incluían únicamente aquellos aspectos de la sociedad que no resultasen contradictorios con su concepción atomizada de la sociedad. Obsérvese, si no, el deslumbrante artículo que Clifford Geertz le dedicó al asunto, que bien puede tomarse como ejemplo de una propensión casi disciplinar en el ámbito de la antropología y sociología estadounidenses (Geertz, 1994: 117-146).

En dicho artículo, Geertz no alberga dudas sobre la necesidad de un «conocimiento comparativo» del arte (Geertz, 1994: 121). Tras reconocer la existencia poco menos que universal de términos técnicos (*craft terms*) mediante los que cada sociedad formularía su sentido particular de la belleza, avanza paradójicamente que su intención es rechazar toda interpretación «intraestética» del arte, tratando por tanto de hablar del arte «desde el punto de vista del nativo», reconstruyendo sus dominios

a partir de formas de expresión siempre locales que se encarnan en lo que, siguiendo a Baxandall, define como una «sensibilidad»: «... *estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva, y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la misma existencia social...*» (Ibid.: 122). En otras palabras, Geertz concibe el análisis cultural del arte como una tarea diseñada para bucear en esa sensibilidad colectiva, en ese «ojo epocal» del que hablara Baxandall, y cuya coherencia interna sólo puede residir en la constatación de que es precisamente esa sensibilidad la que, de forma aproximada, constituye la cultura. En ese caso, para Geertz, la cultura será esencialmente una sensibilidad colectiva compuesta de signos, formación que condiciona tanto la habilidad creadora como las aptitudes para responder adecuadamente ante esa habilidad: «*El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller*» (Ibid.: 144). Por recalcarlo una vez más, esa fragua que forja destrezas y aptitudes no es otra que la de la cultura.

Podemos alabar el esfuerzo por conectar las distintas manifestaciones de esa sensibilidad de que hace gala Geertz: las escarificaciones rituales de los yoruba como una suerte de metáfora de su propia concepción de lo civilizado; las justas poéticas magrebíes como la forma ejemplar en que se dirime el concepto de honor entre los varones de dicha sociedad; la composición pictórica renacentista como una representación fija de los movimientos de la *bassa danza* medieval (Baxandall, 1978: 102 y ss.). Sin embargo, en todas esas reflexiones constataremos que «... *la variedad de expresiones artísticas proviene de la variedad de concepciones que los hombres tienen del modo en que son las cosas, pues se trata en efecto de una misma variedad*» (Ibid.: 146) O aún más adelante que «... *deberemos tratar con ideas, y no con síntomas*» (Ibid.). Ciertamente, Geertz aboga por una inteligibilidad mutua de los distintos constructos culturales: «*A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, que no es de hecho sino una sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma*» (Ibid.: 133).

Sin embargo, casi se diría que esa propuesta, por razonable que sea, es consecuencia de la concepción de cultura que Geertz parece defender y sobre la cual, como si se tratase de un archipiélago de islas frondosas y bien pobladas, situadas a gran distancia unas de otras, es preciso tender puentes de comunicación. A partir de esa definición, uno puede plantear la necesidad de traducir las diversas «sustancias» (el término es suyo) de un ámbito a otro, pero ni siquiera vislumbra la mera posibilidad de pensar en la cultura como una realidad menos parcelada. Además, esa estrategia, a fuerza de depurcada una de las esferas que componen la cultura de contaminaciones exter-

nas, a fuerza de explorar la sensibilidad local de un conocimiento inevitablemente local, no hace sino devolvernos al lugar del que justamente se quería escapar: al reconocimiento de la universalidad del fenómeno artístico, condición *sine qua non* para sus infinitas versiones, moduladas cada una de ellas por ese «sistema de símbolos significativos» que se comparte. En efecto, para Geertz, los hombres se componen una imagen de cosas tales como el arte, la religión o el Estado, y es esa imagen la que cristaliza, la que se significa, en cada una de las múltiples interpretaciones que los hombres hacen del mundo. Queríamos remontarnos a las fuentes de la cultura para recuperar así el carácter de producto de la obra de arte y, paradójicamente, acabamos trazando una suerte de mapa conceptual que sólo incluye interpretaciones puras. Como señaló con lucidez Talal Asad al respecto de la hermenéutica geertziana: «*La paradoja es resultado de una fenomenología ambigua (la de Geertz) en la que la realidad es a la vez la distancia que mantenemos con respecto a la perspectiva social del agente poseedor de la verdad, distancia mensurable sólo por el observador privilegiado, así como el conocimiento sustantivo de un mundo socialmente construido, disponible tanto para el agente como para el observador, aunque para el segundo sólo a través del primero*» (Asad, 1993: 52).

Vistas así las cosas, o ese «sistema de símbolos compartidos» al que continuamente se refiere Geertz supera la barrera cognitiva de la cultura entendida como ideología para integrarse en los hechos humanos, en las relaciones sociales de los hombres, o no haremos otra cosa que reificar la categoría de arte bajo el disfraz, igualmente idealista, de la cultura. Si queremos recuperar la carnalidad del arte, no lo haremos diluyendo sus esencias en lo ideacional, sino mediante la restitución de su vida social. Los seres humanos no forman sociedades para luego dedicarse a disfrutar con ese juego de acertijos que llamamos arte. Entre otras muchas cosas, forman sociedades mediante su dedicación al arte. El arte no es uno de los espejos en los que el hombre se observa a sí mismo y al mundo. El arte, como el parentesco, el alimento o la muerte, constituye su ser social.

Por supuesto, eso no significa que el arte no pueda ser testimonio de la cultura a la que pertenece. Al contrario, nuestra intención no ha sido otra que la de reforzar esos vínculos, aunque el perfil de los términos de esa relación se modifique. Arrojamus dudas sobre la validez de una concepción de cultura que se constituya como un sistema autónomo de los restantes sistemas sociales (Peterson, 1989: 160), y no sobre su utilidad como instrumento heurístico. No pretendemos negar a estas alturas que la cultura comporte una concepción del mundo, y que dicha concepción se exprese esencialmente mediante un sistema de signos; sin embargo, sí podemos preguntarnos en virtud de qué instancia invisible estos signos se expresarán primordialmente en los aspectos ideacionales de una sociedad, y no en los restantes. Una antropología del

arte, esto es, una teoría de la producción artística que tenga como horizonte analítico la noción de cultura, puede postular que ese sistema de signos no es algo dado, sino que se constituye (y se transforma) en el devenir de las sociedades, cuyo sistema de valores queda condicionado por las relaciones sociales y que por tanto no puede aislarse de unos hechos sociales que, como Mauss nos enseñó, han de ser necesariamente «totales». Esa definición sintética de la cultura no es un obstáculo para el esclarecimiento social del arte; más bien, constituye una apuesta para desembarazarse de esa fenomenología diferida que localizaría la cultura en los procesos de la mente. Como señaló en su día Lévi-Strauss con ocasión de la larga entrevista que le hiciera G. Charbonnier, «... la cultura designa el conjunto de relaciones que, en una forma de civilización dada, mantienen los hombres con el mundo, y el término de sociedad designa más particularmente las relaciones que los hombres mantienen entre sí» (Charbonnier, 1979: 34). Y en ese constante diálogo con el mundo, el hombre echa mano tanto de sus habilidades cognitivas como de sus organizaciones políticas y económicas. Si quisiéramos ser consecuentes con ese punto de vista sintético, deberíamos tal vez concebir la noción de cultura simplemente como una trasposición metodológica de «lo humano», como un concepto que apenas escapa a esa tautología que consiste en referirse a sí mismo, pero que mantiene viva la aspiración del investigador por hallar, quizás contra nuestras propias categorías, unas mismas reglas encarnadas en ámbitos a simple vista dispares.

Referencias

- Asad, T. (1993). *Genealogies of Religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Londres: The John Hopkins Univ. Press.
- Bateson, G. (1973). Style, grace, and information in primitive art. En A. Forge (Ed.) *Primitive Art & Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Becker, H. S. (1988). *Les Mondes de l'Art*. París: Flammarion.
- Boon, J.A. (1973). Further operations of 'culture' in anthropology: a synthesis of and for a debate. En L. Schneider y C. M. Bonjean (Eds.) *The Idea of Culture in the Social Sciences*. Londres: Cambridge University Press.
- Cardin, A. (1988). Coda. En *Tientos Etnológicos*. Oviedo: Júcar.
- Coote, J. y Shelton, A. (1992). Introduction». En J. Coote y A. Shelton (Eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Charbonnier, G. (1979). *Arte, Lenguaje y Etnología*.

- Elias, N. (1989). *El Proceso de Civilización*. México: F.C.E.
- Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En *Conocimiento Local*. Barcelona: Paidós.
- Goldwater, R. (1973). Art history and anthropology: some comparisons of methodology. En A. Forge (Ed.) *Primitive Art & Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi-Strauss, C. (1991). *Las Estructuras Elementales del Parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Marx, K. y Engels, F. (1975). *Cuestiones de Arte y Literatura*. Barcelona: Península.
- Peterson, R. A. (1989). La sociologie de l'art et de la culture aux Etats-Unis. En *L'Année Sociologique*, 39, 153-176.