



La multiculturalidad revisada. Práctica artística, compromiso político e integración social

Multiculturalism reviewed. Artistic practice, political commitment and social integration

NURIA PEIST

Universidad de Barcelona (España)

nuriapeist@ub.edu

Recibido: 1 de agosto de 2022

Aceptado: 12 de octubre de 2022

RESUMEN: Este artículo presenta una reflexión en torno a dos derivas analíticas comunes en nuestra época: la percepción de la homogeneidad de las prácticas culturales, en general, y del arte crítico, en particular. El objetivo es plantear la necesidad de informar sobre la exclusión cultural, promover los derechos culturales y hacer un análisis de los distintos potenciales de transformación del arte crítico. Para tal fin, se realiza una propuesta de ordenación tipológica del arte reivindicativo y se insiste en la necesidad de políticas culturales que acompañen dichas prácticas.

PALABRAS CLAVE: arte político, exclusión cultural, derechos culturales, políticas culturales.

ABSTRACT: This article introduces a reflection on two common analytical drifts in our time: the perception of the homogeneity of cultural practices, in general, and of critical art, in particular. The objective is to raise the need to inform on cultural exclusion, promote cultural rights and analyze the different potentials for transforming critical art. For that purpose, a proposal is made for a typological classification of activist art and insists on the need for cultural policies to accompany such practices.

KEYWORDS: political art, cultural exclusion, cultural rights, cultural policies.

* * * * *

1. Introducción

Hace más de una década, sobre todo a partir de la crisis global que estalló en 2008, el arte crítico prende con fuerza en nuestras sociedades occidentales. Los momentos de crisis son propicios para el desarrollo de prácticas artísticas comprometidas con la realidad social. Si históricamente el campo del arte se organizó en torno a un grado alto de autonomía respecto a los valores y las prácticas mundanas (Bourdieu, 1995), las coyunturas de depresión propiciaron conexiones entre

lo artístico y lo político. El estallido de la primera guerra mundial es un buen ejemplo. El expresionismo alemán, tan cercano en sus primeros momentos a experimentaciones formales, sobre todo con el uso del color, se tornó crudo, crítico y pesimista. La comparativa de las experiencias plásticas de los grupos *El jinete azul* y la *Nueva Objetividad* dan buena cuenta de ello. (Micheli, 2000, 104). La exposición de la Tate Modern *The World Goes Pop* en 2016 también nos advierte que el movimiento lustroso y superficial de la Norteamérica consumista de la década de 1960 deja paso a un arte pop crítico con diversas realidades sociales cuando se importa a los cinco continentes a espacios con una mayor conflictividad social (Frigeri, 2015). Existen numerosos análisis de las prácticas artísticas denominadas “políticas”, incluso publicaciones que desde una perspectiva histórica analizan las relaciones entre la “izquierda” y el arte (Egbert, 1981).

No obstante, no intentaremos aquí hacer un compendio de estas aportaciones tan variadas. Una de las cuestiones que vertebra este escrito es la pregunta por la homogeneidad de la práctica artística reivindicativa, en un sentido específico, y de las prácticas culturales, en un sentido amplio. Se trata de dos cuestiones que se pueden analizar por separado, pero que tienen espacios de contacto que colaboran a evaluar la potencia transformadora de lo cultural. La acción artística reivindicativa, que muchas veces se denomina arte político, se entiende, por ejemplo, según Chantal Mouffe, como aquellas prácticas destinadas a dar voz a los oprimidos (2007, 67). Se trata de una observación aguda sobre la que volveremos más adelante. No obstante, detengámonos ahora en la tendencia a encontrar una definición en torno al arte político. Por un lado, y también según Mouffe, no hay diferencia entre arte político y no político, ya que siempre se contribuye o bien a reproducir o bien a criticar un orden hegemónico (2007, 26). Y esa acción siempre es política. Por otro lado, existe una tendencia a unificar toda práctica artística reivindicativa bajo un concepto -dar voz a los oprimidos, por ejemplo-, para luego elaborar una serie de diferenciaciones ordenadas en categorías que suelen tener que ver con el tipo de obra que se realiza. Esta tendencia a homogenizar para luego dividir según las características de las obras comporta un inconveniente. Se descuidan algunas cuestiones fundamentales del arte crítico, sobre todo las distintas maneras en que se enfrenta un orden dado y el efectivo alcance que pueda tener.

Respecto a la segunda cuestión que estamos tratando, la homogeneidad de las prácticas culturales en general, también existe, hace algunas décadas, una tendencia a encajar prácticas diversas en un mismo saco. Incluso, se acuñaron términos que obtuvieron un éxito considerable, como multiculturalidad o hibridación. (p. ej. García Canclini, 2001). Aunque hubo diversas revisiones al respecto, siguen siendo pocos los estudios que analizan y sistematizan prácticas y conceptos que sirvan para la observación del proceso contrario, a saber, los compartimentos y jerarquías culturales que siguen operando en la actualidad. Vemos, como dijimos, que se trata de dos temas que tienen problemáticas y soluciones propias, pero cuya relación puede arrojar una mirada distinta sobre el tema. La falta de conciencia de la desigualdad en el acceso a la cultura colabora a su perpetuación. La falta de conciencia de la efectiva capacidad de transformación del arte crítico dificulta que se ponga al servicio de la corrección de la mencionada exclusión cultural.

2. El acceso desigual a la cultura

Las herramientas conceptuales de Pierre Bourdieu permiten comprender la acumulación cultural. Así como poseemos bienes materiales de muchas maneras, susceptibles de pensarse como capital económico, la cultura también toma la forma de capital. El capital cultural se traduce como cultura dominante, es decir, aquella que se junta, se intercambia y aporta prestigio y distinción a quienes

la poseen. Se presenta en tres estados: incorporado – ideas, valores, conocimientos adquiridos en una trayectoria, hechos cuerpo (habitus)-, objetivado -bienes culturales- e institucionalizado - títulos escolares (Bourdieu, 1979). El reconocimiento de este tipo de cultura no implica que no se considere la amplia diversidad cultural que existe en el complejo ruedo social de nuestros días. El concepto de capital cultural colabora a pensar las jerarquías existentes en su seno y los ejercicios de violencia simbólica que provocan. Estas ideas han motivado amplios debates que no serán tratados en este texto. Uno de sus nudos es la existencia o no de sistemas siempre activos de dominación en la cultura, es decir, si hay posibilidad de pensar espacios culturales que se escapen del orden de dominación (Peist, 2022).

Sin entrar en el debate, solo advertiremos algunos de los riesgos del desconocimiento de los sistemas de dominación en el ámbito cultural. Como mencionamos, el auge de conceptos de la crítica cultural como multiculturalidad o hibridación tiene la ventaja de arrojar luz sobre la complejidad y diversidad social y cultural de nuestros días y, en particular, sobre los espacios de entrecruzamiento de espacios plurales de producción y consumo. Los procesos de globalización económico, cultural y tecnológico, junto al auge de la cultura juvenil a partir de la segunda mitad del siglo XX provocaron conexiones inéditas y nuevas maneras de acceso a la cultura menos restrictivas y más colaborativas. No obstante, seguimos viviendo en sociedades con altísimos grados de desigualdad social. Lo que proponemos aquí es que esta desigualdad social está estrechamente ligada -aunque no de manera automática- a procesos de desigualdad cultural. El consumo de la cultura no solo es desigual y está jerarquizado, sino que colabora a la vez que rebela procesos de dominación que suelen estar invisibilizados.

Y aquí está la clave. La invisibilidad provoca que la posesión de un tipo de cultura más valorada se viva como natural sin consciencia de las condiciones que se necesitan para su acumulación y reproduciendo esa desigualdad. Una de las acciones políticas más radicales en este sentido es el conocimiento y posterior difusión de este tipo de exclusión poco visible en nuestra sociedad. Volveremos sobre el tema. Existen diversos estudios, sobre todo desde la sociología francesa, que plantean la desigual distribución del acceso a la cultura. Raymonde Moulin -centrada en el arte contemporáneo y a partir de diversos trabajos de campo al respecto- advierte que no hay tanto una democratización del arte sino una ampliación de la demanda interna e intermediaria del propio mundo del arte, espacio por antonomasia de la alta cultura:

Si se juzga por la tasa de frecuentación de los centros de arte (...), las relaciones entre los públicos y las obras no ha evolucionado sensiblemente. Los esfuerzos de centros de arte, como de centros de investigación musical, han conseguido fabricar una demanda intermediaria (...), la de los mediadores de la cultura, más que expandir, social y geográficamente, los públicos del arte contemporáneo (1997, 123).¹

Jean-Claude Passeron advierte de un proceso similar, a partir de las encuestas centradas en las prácticas culturales de los franceses de 1973, 1981, 1989 y 1997:

A pesar de todos los cambios que forman parte de una historia, muchas veces acelerada, de “géneros” y preferencias, *a pesar* de las rupturas que han sacudido la reproducción de las transmisiones escolares o familiares y renovado las representaciones del arte, el ocio y el placer que consumimos, *a pesar* de un aumento regular de la renta media de los hogares, o

¹ La traducción es mía.

del tiempo libre de los colectivos que más lo carecían (...), apenas ha habido democratización de la cultura (2003, 379-80).²

Es decir, a pesar de los cambios importantes que se han producido en el orden social y cultural, no ha habido casi cambios en la jerarquización del acceso a la cultura dominante, en particular en todos los espacios que percibimos y nombramos como artísticos. Cabe preguntarse si estas afirmaciones derivadas de encuestas de las décadas de 1970, 1980 y 1990 en Francia son aplicables a nuestra realidad actual, en donde la tecnología y la cultura juvenil han provocado numerosos cambios en la producción y consumo cultural. Si tomamos en cuenta que la cultura juvenil siempre fue un espacio de consumo diferenciado que conjunta posiciones sociales de manera temporal, que el consumo de la cultura no se define por el objeto que se consume sino por la manera diversa de apropiárselo y que el sistema del arte no ha modificado a grandes rasgos su estructura ordenada en base a los valores de lo extraordinario y lo original, podemos argumentar que la situación no ha experimentado grandes cambios.

No obstante, constatar que el consumo cultural de los individuos está estrechamente ligado a su posición social implica también tomar en cuenta la diversidad de factores sociales que componen dicha posición. La franja de edad, el estado civil, la profesión, el lugar de residencia... son datos relevantes que los especialistas, como Oliver Donnat, aconsejan considerar para no caer en simplificaciones en las relaciones entre consumo cultural y posición social (2003, 16). Asimismo, es preciso considerar que hoy en día hay más oportunidades de acceder a espacios que no son propios de la situación de origen de las personas:

Sin caer en las facilidades de los discursos que anuncian la vuelta del individuo libre de todas las determinaciones sociales, donde es tentador admitir que el campo de los posibles es hoy en día más amplio que hace algunos decenios y de seguir las perspectivas ofertadas por los autores que buscan asumir el desafío de lo singular. Los itinerarios profesionales y familiares son más ricos que ayer de oportunidades que pueden desviar a un individuo de su trayectoria social más probable o favorecer comportamientos atípicos con relación a su grupo de pertenencia en el dominio de lo cultural (2003, 17)³.

Las encuestas del siglo XXI revelan nuevas tendencias en el consumo de las prácticas culturales de los franceses: aumento considerable de prácticas digitales (música, videojuegos...), aumento de salidas culturales, sobre todo a partir de los 40 años (museos, cine, lugares patrimoniales) y reducción de determinadas brechas territoriales y, en determinados casos, sociales. No obstante, se advierte lo siguiente: “(...) a pesar de esta importante reducción, las brechas aún se mantienen en 2018: las categorías socioprofesionales más calificadas y más altas continúan utilizando con mayor frecuencia estas instalaciones” (Lombardo, 2022, 3). Reconocer entonces que los factores sociales que colaboran a comprender la apropiación cultural son diversos, que existen hoy en día distintas maneras de movilidad social y los cambios que implicó la irrupción de lo digital y lo audiovisual, no implica obviar la necesidad de análisis que contribuyan a combatir la exclusión social y promuevan el desarrollo de derechos culturales. Veremos a continuación si el denominado arte crítico puede estar al servicio de tales objetivos.

² La traducción es mía. Subrayado en el original.

³ La traducción es mía.

3. Arte contemporáneo crítico

A menudo se defiende que el arte no tiene que estar al servicio de ningún objetivo más que el de la libre expresión del artista. Lo anunciaba ya José Ortega y Gasset en su famoso ensayo *La deshumanización del arte* de 1925, observando con lucidez que los asuntos mundanos quedaban lejos de los intereses propiamente artísticos ya definidos por corrientes como el arte por el arte y desarrollado en los juegos formalistas de las vanguardias. También se argumenta que el arte o artistas llamados políticos terminan alcanzando un, podríamos llamarlo, grado alto de manierismo debido a un rol que los obliga a repetir consignas muchas veces vacías de significados porque es lo que se usa o vende. “Mediante la hiperespecialización en lo político – afirma Joaquín Ivars-, el trabajador del arte, aunque muy satisfecho y aplaudido a causa de su aparente y reconfortante ‘rol social’, queda enajenado, alienado (apretando el tornillo que le corresponde en sus labores fabriles)” (2019).

Las dos afirmaciones anteriores son reales porque, a pesar de su normatividad, describen un estado de cosas propio del arte moderno y contemporáneo hasta nuestros días: el alejamiento de las cuestiones mundanas y la moda del arte comprometido. Esta aparente contradicción constitutiva del arte de nuestros tiempos -Antoine Compagnon hablaba de “las paradojas del arte moderno” (2010)- es sintomática. Las dosis altas de autonomía que alcanza el campo del arte (y otros campos, como el intelectual o el político) provoca el desarrollo de especificidades sociales y representativas. Cuando lo artístico conecta con la “realidad” desde una perspectiva reivindicativa, muchas veces reproduce ese alejamiento al no preguntarse si la reivindicación llevada a cabo tiene efectos y de qué tipo. Se vaticinan entonces numerosos tipos de giros -relacional, social, etc.- que anuncian cambios que se manifiestan en lo formal como si de una parte de la sucesión histórica de estilos se tratase. Alberto Santamaría lo sintetiza de manera precisa en el título y en el contenido de su libro: *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (2019).

Sin embargo, es preciso advertir que si bien muchas manifestaciones artísticas críticas sirven para desactivar aquello que denuncian -al integrar en el sistema de manera cómoda y digerible cualquier tipo de rebelión- también hay que considerar la potencia que conlleva hacer visible determinadas injusticias. En otras palabras, hay que advertir de los peligros que puede acarrear la crítica al arte crítico, es decir, la crítica a la crítica, muy común en nuestros días. Pero también es lícito el pedido que enunciábamos más arriba. Las prácticas críticas tienen el poder no solo de denunciar injusticias fuera del ruedo cultural sino también de manifestar sus incongruencias y maneras de perpetuar las desigualdades. Un artista que denuncia un estado de cosas y a la vez colabora a perpetuar otro estado de cosas injusto, puede incurrir en una contradicción que es preciso considerar. Pongamos dos ejemplos. Hans Haacke, el famoso artista crítico, no solo denuncia, por ejemplo, las brutalidades ejercidas contra los trabajadores de empresas sudafricanas en su obra *Les must de Reembrandt* de 1986, sino también cómo esas mismas empresas son las que sostienen buena parte del mercado del arte internacional. Otro tipo de obras críticas, como, por ejemplo, las langostas pop que el artista Philip Colbert usa para denunciar el cambio climático, no solo están inmersas en el sistema del arte, al igual que Hans Haacke, sino que no reflexionan sobre las dinámicas perversas de discriminación, exclusión e injusticias que el propio mundo del arte perpetúa en su seno.

En el apéndice “Algunas cuestiones sobre el movimiento de gays y lesbianas” de *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu reflexiona sobre la capacidad que tiene un movimiento de este tipo -

al igual que el feminismo, en donde suelen participar individuos con una posesión alta de capital cultural- de ponerse al servicio de luchas universales, es decir, “al servicio del movimiento social en su conjunto” (2000, 149). ¿Cómo trasladar esta lógica al ámbito de las prácticas artísticas? Siendo conscientes de la potencia que el campo del arte mismo posee por su posición de privilegio de reflexionar no solo sobre mecanismos de dominación particulares, sino de preguntarse por la manera de colaborar con un cambio efectivo y por un factor que se silencia en los análisis pero es un reclamo de muchas instituciones artísticas y de muchas políticas culturales: la exclusión de amplios sectores de la población respecto a la posibilidad de acceder a productos culturales de calidad y el reconocimiento de prácticas culturales que no pertenecen a la cultura dominante o hegemónica. Tomando la idea de Bourdieu, se trataría de pensar problemáticas sociales desde una perspectiva amplia, tomando en cuenta “el movimiento social en su conjunto”.

4. Tipologías de arte crítico

Para el *II Seminario de Filosofía Social: Las utopías reales de Erik Olin Wright*, que se celebró en julio de 2022 en Alcalá de Henares, hice una comparativa entre las propuestas que el mencionado autor plantea en dos de sus libros, *Construyendo utopías reales* (2014) y *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI* (2020), y la posibilidad de ordenar el arte crítico en distintas tipologías flexibles no tanto según el tipo de obra sino según la manera que tiene de enfrentarse con un orden de cosas dado. Olin Wright denomina a ese orden de cosas “capitalista”. Seguiremos su propuesta sin especificar en qué sentido el autor habla de capitalismo. Remitimos al lector a sus obras. En *Construyendo utopías reales*, se propone que hay tres estrategias fundamentales: la rupturista, la intersticial y la simbiótica. La primera intenta cambiar un estado de cosas a través de una ruptura más o menos radical y revolucionaria. La segunda utiliza prácticas que no están directamente controladas por las relaciones y principios del poder. La tercera busca una asociación entre el poder de la sociedad civil, de las políticas estatales y, en ocasiones, de los intereses materiales de los capitalistas. Es decir, combatir, alejarse o buscar alianzas, respectivamente.

En *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*, Olin Wright profundizará en estas estrategias de transformación social y propondrá una ordenación distinta pero relacionada: dismantlar el capitalismo, aplastar el capitalismo, resistirse al capitalismo, huir del capitalismo y domesticar al capitalismo. Dismantlar el capitalismo es una estrategia que pretende alcanzar una transición al capitalismo democrático a partir de reformas graduales dirigidas desde el Estado. Aplastar el capitalismo es una estrategia más subversiva y revolucionaria. Resistirse al capitalismo es la estrategia propia del activismo anticapitalista y de cierto tipo de sindicalismo. No se trata de alcanzar el poder estatal sino de dar guerra. Huir del capitalismo se concibe como una estrategia de cierto aislamiento de los efectos perjudiciales del capitalismo, tanto en la familia como en comunidades, prácticas y estilos de vida no consumistas, por ejemplo. Por último, la estrategia de domesticar el capitalismo promueve la creación de instituciones de contrapeso que neutralicen los daños de la economía capitalista. Para ello, se necesitan políticas estatales bien diseñadas que permitan reglamentar el capitalismo y redistribuir recursos.

Inspirada en las propuestas de Olin Wright, propongo cuatro tipos de estrategias del arte crítico que funcionan como tipos flexibles, en permanente contacto y que tienen el objetivo de analizar estas prácticas a partir de la relación con las lógicas que reivindica y con las que critica. Vemos las tipologías, sus características y algunos ejemplos en el cuadro siguiente:

Tipologías	RUPTURISTA	INTERSTICIAL		SIMBIÓTICA	
	<i>Aplastar el capitalismo</i>	<i>Resistirse al capitalismo</i>	<i>Huir del capitalismo</i>		<i>Domesticar el capitalismo</i>
Características	Provocación y agresión	Protesta en los márgenes	Aislamiento y valores alternativos		Instituciones dentro del capitalismo que neutralizan daños
			En el mundo del arte	Insertados en la comunidad	
Ejemplos	Piotr Pavlenski Maurizio Cattelan	Santiago Serra Barbara Kruger	Ai Weiwei	Vik Muniz	Hans Haacke Andrea Fraser

Tabla 1. Tipologías del arte crítico

Observemos algunos ejemplos que ilustran esta propuesta, recordando que deben pensarse con flexibilidad y no como categorías estancas y que no agotan de ninguna manera las obras críticas en su totalidad. El objetivo, reiteramos, es relacionar práctica con manera de vincularse con lo hegemónico y el alcance que pueda tener. En la estrategia rupturista de aplastar el capitalismo, la práctica artística busca la agresión frontal al sistema. Son manifestaciones que suelen estar fuera de la legalidad desde una perspectiva también artística. Es decir, la penalización de la práctica se integra en la obra misma. No obstante, hay distintos grados de provocación. Veamos dos ejemplos. Piotr Pavlenski es un artista ruso cuyas obras son una crítica frontal al sistema. Utiliza prácticas ilegales como la automutilación -*Segregación*, corte del lóbulo de la oreja como denuncia de abusos psiquiátricos sufridos por disidentes políticos rusos (figura 1)-, el daño a edificios públicos -*Amenaza*, quema de la puerta principal de la Sede Federal de Moscú- o la divulgación de material comprometido - *Pornopolítica*, publicación de videos de contenido sexual de políticos.

Figura 1. *Segregación*, Piotr Pavlensky, 2014

(De Missoksana - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38728811>)

El siguiente ejemplo es el artista italiano Maurizio Cattelan. Sus obras son provocativas pero no buscan de manera frontal romper con el marco legal. Dos de sus obras más conocidas son *La Nona Ora* y *Comediante* (figura 2). En la primera, la figura de Juan Pablo II es aplastada por un

meteorito, siendo una provocación frontal a la religión católica. En la segunda, se presenta un plátano pegado con cinta adhesiva, provocando, en este caso, las fronteras mismas de lo que es considerado arte. Nathalie Heincih explica de manera muy precisa que la provocación es una de las características del arte contemporáneo (1999). En este caso, la provocación toma la forma de crítica con valores dominantes, de manera directa, ofensiva, pero sin motivar una ruptura con el marco de la legalidad, como en el caso del artista anterior. Vemos que, dentro de cada tipología, se pueden plantear ejemplos diversos, que muchas veces se diferencian más por una cuestión de grado que de naturaleza.



Figura 2. *Comediante*, Maurizio Cattelan, 2019
Creative Commons Dedicación de Dominio Público CC0 1.0 Universal

La estrategia intersticial tiene dos derivas que tienen como característica común encontrarse en los márgenes del sistema, pero mientras que *resistirse al capitalismo* se suele plantear, como en el caso anterior, a través de la protesta, *huir del capitalismo* se manifiesta de manera relativamente más aislada y pacífica. En el primer caso, suelen ser manifestaciones de protesta que se sitúan en el espacio público, no sólo para dar visibilidad al problema que se plantea sino también para intentar que las acciones más perversas del capitalismo se encuentren con alguna dificultad y tengan que pagar algún tipo de precio. Determinadas obras concretas de artistas sirven como ejemplo. En su obra *Muro de 137.400 litros de agua del mar Mediterráneo* (Figura 3), Santiago Sierra evidencia el drama de los migrantes que intentan acceder a Europa. Lo hace en una plaza pública de la localidad de Artà, en Mallorca. O Bárbara Kruger, que en *Empatía* (Figura 4), ubicada en el metro Bellas Artes de la ciudad de México, usa los colores de la bandera mejicana para con su conocida tipografía incitar a la población a ponerse en el lugar del otro y “vender” de esta manera consciencia social.



Figura 3. *Muro de 137.400 litros de agua del mar Mediterráneo*, Santiago Serra
Festival Cool Days. Ajuntament d'Artà, Artà, Mallorca, España. Mayo de 2022
Comisariado de Fernando Gómez de la Cuesta
Fotografías de Agustí Torres



Figura 4. *Empatía*, Bárbara Kruger, 2016
(De Koffermeija - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=54592948>)

En el segundo caso de estrategia intersticial, *huir del capitalismo*, encontramos a su vez dos maneras de actuar la obra sobre la realidad: la huida hacia dentro del mundo del arte y la huida hacia afuera en torno a una cierta comunidad. En la huida hacia adentro, encontramos obras como las del controvertido Ai Weiwei. En *Safe Sex* (Figura 5), por ejemplo, un impermeable del que cuelga un preservativo, hay una reflexión y denuncia sobre la crisis del sida. Dicha obra, se exhibe en museos o galerías y suele tener un público especializado, o al menos de por sí interesado en el arte contemporáneo. En la huida hacia afuera, las obras suelen tener como objetivo la acción directa en una comunidad concreta y suele recibir la etiqueta de “arte comunitario”. Los casos son diversos y muy numerosos, desde prácticas insertadas en la comunidad -como la formación por parte del artista argentino Rubén Borré de un centro comunitario en el que los niños de un barrio

relativamente marginal de Buenos Aires pueden practicar arte-, hasta aquellas manifestaciones que, sin perder su estatuto de obra de arte, inciden directamente en lo social – como *El retrato de Irma*, de Vik Muniz (Figura 6), parte de los retratos de trabajadores del mayor vertedero de basura del mundo, que tienen el objetivo de que vean una nueva identidad de sí mismos y su comunidad, y donde el dinero de la venta se destina a mejorar su calidad de vida. La película *Westland* refleja todo el proceso. (Citado en Márquez Ibáñez, 2018, 103)



Figura 5. *Safe Sex*, Ai Weiwei, 1986
(De Fabebk - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33695014>)



Figura 6. *El retrato de Irma*, “Portraits of Garbage”, Vik Muniz, 2010
Vik Muniz Studio

La última de las estrategias en la que nos inspiramos es la de *domesticar el capitalismo*. Aquí, las prácticas y las ideas tienen la voluntad de interactuar con lo institucional artístico -museos, galerías, políticas culturales...- y de incidir directamente en la posibilidad de una transformación real. Hans Haacke, ya mencionado con anterioridad, hace en sus obras una crítica aguda a la relación entre el arte y el poder económico, denunciando sus abusos y haciéndolo dentro de la institución misma. Vemos que una de las características de este tipo de estrategia es la de visibilizar cuestiones que suelen incomodar a los agentes de la alta cultura. En otras palabras, se habla de lo que nunca se habla. La artista Andrea Fraser, conocida representante de la crítica institucional, plantea en muchas de sus obras -a partir de las ideas de dominación y legitimidad cultural de Pierre Bourdieu- las jerarquías culturales presentes en el campo del arte. Una cuestión de la que tampoco se suele hablar. Una de sus obras más claras al respecto es *May I Help You?* (Figura 7). En una galería de arte contemporáneo hay un conjunto de obras muy parecidas entre ellas. Allí un actor o, en una ocasión, la artista misma, habla a los visitantes cambiando constantemente de discurso y evidenciando la exclusión y frustración que sufren los visitantes, el elitismo que envuelve el mundo del arte en general y la imposibilidad de valores universales para la aprehensión de la obra.



Figura 7. *May I Help You*, Andrea Fraser, 1991

En <https://artiris.wordpress.com/2014/07/20/andrea-fraser-may-i-help-you-1991/>

5. Corolario: la necesidad de políticas culturales

Vemos que en la variedad de estrategias políticas, económicas y sociales que nos aporta Erik Ollin Wright podemos encontrar una reflexión respecto a cómo el arte denominado político puede acercarse o alejarse de promover algún tipo de función social. La estrategia rupturista busca una confrontación con el orden dado, que puede o no ser efectiva, pero que no busca alianzas y tiene una carga utópica muy fuerte al pretender en parte aplastar el orden dominante. Las estrategias intersticiales suelen elaborarse siempre en los márgenes y no buscan romper -como la estrategia rupturista- pero tampoco insertarse en el corazón del sistema para cambiarlo desde dentro -como la estrategia simbiótica. Al estar en los márgenes, suelen actuar dentro del mundo del arte -con un acceso restringido a su público habitual- o en comunidades específicas -muchas veces minoritarias y aisladas de la vida cotidiana de la mayoría de las personas. La estrategia simbiótica

tiene la ventaja de actuar dentro del sistema, criticándolo, buscando alianzas, hablando de lo que no se habla, haciendo visible, sobre todo, la exclusión cultural.

En esta presentación la estrategia intersticial se percibe como la mejor dotada para cumplir funciones sociales concretas y relativamente efectivas: búsqueda de alianzas y crítica desde dentro del sistema mismo, incomodidad en la cultura dominante, visibilización de lo oculto. Todo esto colabora a la lucha contra uno de los efectos más perversos del terreno de la cultura, a saber, la exclusión cultural invisibilizada. No obstante, todas las estrategias mencionadas son susceptibles de cumplir funciones sociales a corto o mediano plazo. Pero para tal fin, necesitan el apoyo de políticas gubernamentales que potencien los efectos transformadores de lo cultural. La estrategia simbiótica es tal vez la más propicia para estas alianzas entre la sociedad civil y el poder estatal, pero creemos que la diversidad de representaciones de protesta tiene que ser una de las condiciones de partida para que dicha alianza pueda existir.

Proponemos dos líneas fundamentales en las que las políticas culturales deben actuar en conjunto con las prácticas artísticas. Por un lado, la ya mencionada exclusión cultural. Esta primera apreciación nos lleva al comienzo de este artículo. Es preciso tener conciencia de la diversidad de prácticas que existen en el arte crítico y cuáles son las más idóneas para incidir en lo social. También es preciso ser consciente del alto grado de discriminación cultural que se sufre en nuestros días. La mayoría de las personas no consume cultura hegemónica y sus prácticas son denostadas como faltas de calidad o como “incultas”, un vocablo incorrecto incluso desde un punto de vista antropológico. Es decir, tomar conciencia de la no homogeneidad ni del arte político ni del consumo cultural. Para ello, es preciso que las políticas culturales motiven a las prácticas artísticas a informar de esta situación. Elaborar estrategias de comunicación respecto a lo desigual del campo de nuestra cultura actual. A su vez, las prácticas artísticas podrían estimular a las instituciones culturales a responsabilizarse del desarrollo de los derechos culturales en un sentido amplio.

Por otro lado, es preciso advertir de las situaciones de explotación que el mundo del arte reproduce dentro y fuera de sus fronteras. Fuera de sus fronteras, tal y como nos advierte Hans Haacke, con la participación de empresas de mecenazgo que colaboran a situaciones de explotación laboral y discriminación social en todo el globo. Dentro de sus fronteras, con las condiciones laborales de explotación a las que están sometidos los trabajadores de la cultura en general. El informe de 2019 de la UNESCO advierte de la necesidad de formalizar códigos de trabajo presentes en casi todas las demás categorías profesionales: prestaciones sociales, protección frente a determinados riesgos, derecho a la salud, etc. Además, observa que los artistas están llamativamente ausentes en los programas o políticas culturales, que la mayoría de las trabajadoras de la cultura son mujeres y que los países del hemisferio sur están más expuestos a estos sistemas informales. Es preciso que la misma práctica artística se haga eco de esta situación y que las políticas culturales no estén destinadas tan solo a llevar el arte a un sitio u otro sino a generar mecanismos de seguridad laboral estables y fiables para este colectivo.

El sistema del arte en general puede ser consciente de la preocupante reproducción de las condiciones de injusticia social que colabora a perpetuar. Cuando las prácticas llamadas reivindicativas contribuyen a desactivar protestas integrándolas, cuando se reproduce la histórica distancia del arte moderno de lo social y de lo humano al no revisar el arte crítico su efectiva capacidad de cambio, cuando las políticas culturales no sirven a los menos privilegiados, trabajadores y trabajadoras de la cultura y una gran cantidad de público que queda fuera de las

lógicas hegemónicas, porque, sobre todo, esa exclusión se vive como un proceso natural. Tal vez la mejor manera de pensar la práctica artística aliada al compromiso político y la integración social, como reza el nombre de esta presentación, sea pensando el movimiento social en su conjunto. Todos sus agentes, espacios, injusticias, explotaciones y discriminaciones. El arte es una práctica más humana si honra lo humano insertado en lo social.

Bibliografía

Bourdieu, P. “Les trois états du capital culturel” (1979). *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, 3-6.

Bourdieu, P. [1995 (ed. or. 1992)]. *Las reglas del arte*. Anagrama.

Bourdieu, P. [2000 (ed. or. 1998)]. *La dominación masculina*. Anagrama.

Compagnon, A. [2010 (1990)]. *Las cinco caras de la modernidad*. Siglo XXI.

Cultura y condiciones laborales de los artistas (2019). Informe UNESCO.

- Donnat, O. (2003). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. La Documentation Française.
- Frigeri, F. y Morgan, J. (2015). *The World Goes Pop*. Catálogo de exposición. Tate Publishing.
- García Canclini, N. [2001 (1989)]. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Heinich, N. (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. L'Echoppe.
- Ivars, J. "Arte político I. El riesgo de la hiperespecialización artística en lo político" [en línea] *El Salto Diario*, 10/9/2019. [Fecha de consulta 29/9/2022]. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/arte-politico-i-o-el-riesgo-de-la-hiperespecializacion-artistica-en-lo-politico>
- Micheli, M. de. [2000 (1966)]. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Egbert, D. D. [1981(1970)]. *El arte y la izquierda en Europa*. GG.
- Lombardo, Ph. y Wolff, L (2022). *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*. Ministère de la Culture.
- Moulin, R. [1997 (1992)]. *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Mouffe, Ch. (2017). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. MACBA y Universitat Autònoma de Barcelona.
- Olin Wright, E. [2014 (2010)] *Construyendo utopías reales*. Akal.
- Olin Wright, E. [2020 (2019)]. *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*. Akal.
- Ortega y Gasset, J. [1991 (1925)]. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza.
- Passeron, J-C. (2003). "Consumption et reception de la culture: La démocratisation des publics", en Donnat, O. y Tolila, P (eds.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Presses de Sciences Po, 361-390.
- Peist, N. (2022) "Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural". *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), 649-665.
- Santamaría, A. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Akal.