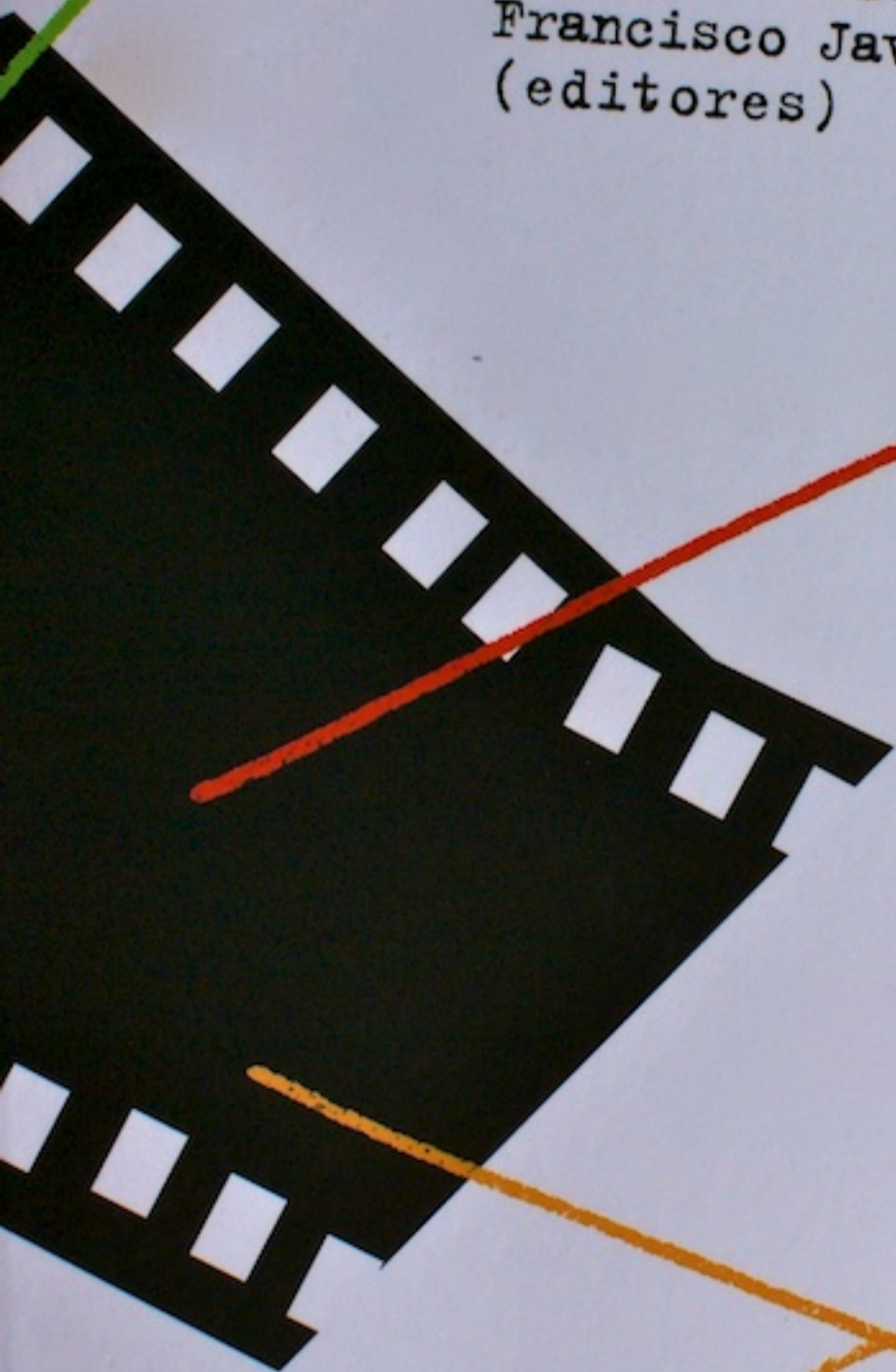


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Producciones de “entre medio”

Rían Lozano de la Pola
Universitat de València



El contenido y elaboración de este artículo, tiene sentido exclusivamente en el contexto de mis actuales investigaciones centradas en el análisis de una categoría estética, quizá des-estética (De Lauretis, 1993: 245-271), que hemos dado en calificar como “a-normal”.

Por lo tanto, las “producciones de entre medio” de las que a continuación hablaremos entrarán dentro de esta definición de “arte a-normal” con la que llevo meses trabajando y que trataré aquí muy brevemente de describir. Pero antes me gustaría puntualizar que, si bien es cierto que con el término “producción” me estoy refiriendo, como no podía ser de otro modo dentro de un congreso de análisis fílmico, a aquellos trabajos audiovisuales que, de una u otra manera estén relacionados con la actividad cinematográfica, también me gustaría aclarar, como punto de partida, que no concibo hoy en día una separación tajante entre los tradicionales géneros artísticos. Lo que trato de decir es que considero viable, dadas las actuales condiciones de producción artística y teórica, poder hablar de otro tipo de producciones audiovisuales, no estrictamente cinematográficas, dentro de un congreso cuya propuesta central gira en torno al análisis fílmico. En este sentido, veremos como los estudios pretendidamente puristas y normativos serán sustituidos por un acercamiento mucho más ecléctico y contaminado.

Además, siguiendo con esta aclaración introductoria, también me gustaría advertir que, debido especialmente a la brevedad de esta propuesta, he decidido acotar mi análisis dentro de la llamada “teoría del arte”, de la “teoría del cine” o, más exactamente, de la teoría de las producciones audiovisuales, por lo que cuando mencionemos casos concretos lo haremos exclusivamente como apoyo ejemplar, sin entrar a realizar un análisis exhaustivo de ellos.

PRODUCCIONES A-NORMALES

Como he sugerido en la presentación, desde hace ya algún tiempo mis investigaciones se han centrado en torno al análisis de ciertas prácticas teórico-artísticas que, desde luego, no son de interés mayoritario dentro de los análisis de la estética y de la historia del arte más académica y para las que, no sé si como consecuencia o a causa de este desinterés institucional, no existe un corpus metodológico válido de estudio.

Así fue como me fui planteando la posibilidad de hablar de un tipo de teoría y práctica artística que he denominado “a-normal” única y exclusivamente en relación a aquella otra teoría y práctica “normativa”: la *Norma Estética* que, como hemos dicho, no sólo “marginaliza” (deja al margen) sino que además resulta inoperativa para el análisis de las producciones que nos interesan.

Como se podrá adivinar, hemos tomado prestado el término a-normal directamente de los estudios de Michel Foucault; en especial de aquella obra (Foucault, 1999) en la que el autor habla de la aparición de “sujetos anormales” desde la implantación, en el siglo XVIII, de un proceso general de “normalización” social, política y técnica, desempeñado por toda una serie de tecnologías de control.

Por ello, y aunque evidentemente nuestro análisis se centra en un dominio diferente, hemos querido ver en la existencia de esa Norma y en la actuación del “poder de normalización”, un punto de partida común entre las investigaciones en torno a la sexualidad desarrolladas por Michel Foucault y nuestra consideración de la Estética y la Teoría del Arte como disciplinas *normales*, conformadoras de un saber normativo.

Pero, en cualquier caso, también creo necesario puntualizar que no pretendo de ningún modo proponer este término como una nueva categoría estética estable, ni siquiera definible de una manera exacta. Al contrario, las prácticas artísticas a-normales, dentro de las cuales, como veremos a continuación, englobaremos las “producciones de entre medio”, constituyen una multiplicidad de ejercicios “disidentes”, un gran magma heterogéneo de creaciones unidas únicamente por un interés compartido: un componente activista y comprometido que hace que el desarrollo al margen de la Norma se presente como una acción de exclusión voluntaria que contribuya a crear una brecha en el seno del pensamiento (artístico y social) hegemónico. Resumiendo mucho, podemos decir que el hecho de utilizar un término que en el lenguaje ordinario resulta peyorativo responde a una forma de reapropiación del insulto como estrategia política de visibilización; una estrategia que, partiendo de las revisiones que el feminismo de los noventa realizó en torno a la teoría de la performatividad lingüística, ha desarrollado en las últimas décadas algunos movimientos sociopolíticos como, por citar dos casos, la teoría *queer* o el movimiento chicano¹.

En relación con esto, y a pesar de que en nuestro ámbito específico de estudio no haya existido un término preciso que marque las prácticas artísticas no normativas, el hecho de que éstas hayan sido y sean todavía en muchos casos mantenidas fuera del discurso teórico-estético (en este caso cinematográfico) dominante, ha ido generando todo un sistema de exclusión que nos lleva a hablar de un tipo de *actividad audiovisual a-normal* en la que, como también veremos a continuación, las categorías tradicionales de autoría, representación, y público quedan desajustadas. Aunque será el siguiente punto el que concentre nuestra atención sobre este aspecto, creo que es interesante adelantar aquí que dicha invisibilización es consecuencia, entre otras cosas, de su aparición como actividades artísticas que, por un lado desafían la propia especificidad del medio cinematográfico y, lo que es si cabe más inquietante, ponen en cuestión el propio concepto de Arte por su carácter híbrido y crítico.



PRODUCCIONES DE ENTRE MEDIO

Las imágenes arriba reproducidas han sido extraídas de la *Pochonovela. A chicano Soap Opera*, producida en 1995 por Coco Fusco. Como explica la autora “Pochonovela” se presenta como un híbrido México-americano, bilingüe y bicultural, donde queda reflejado el “humor y la locura de la vida en *East Los Angeles*”. Una investigación cargada de ironía donde se trata de presentar la vida de los chicanos que residen en Estados Unidos de una manera esperpéntica y en clave de culebrón (el formato más popular y más exportado desde la producción televisiva latinoamericana)

POCHONOVELA is the story of Doña Roña and her two sons, Ernesto, a hapless student activist, and Juan, a yuppie business student. Forewarned of imminent danger by her tele-astrologer Dionne D’Love, Doña Roña discovers that her son Juan is dating the wrong kind of girl, and decides to call on her neighbor the witch, Doña Antonia, for help. (<http://www.thing.net/~cocofusco/pochonovela.html>)

La *Pochonovela* de Coco Fusco, se presenta por lo tanto como ejemplo paradigmático de esa indefinición genérica que venimos anunciando. ¿Nos encontramos ante un falso documental paródico, una pieza de videoarte, una *performance* registrada, una videoperformance, o quizá sea simplemente una telenovela...? La falta de consenso al respecto resulta más que evidente si echamos un rápido vistazo a través de las programaciones y eventos en las que esta pieza ha sido y sigue siendo exhibida en todo el mundo.

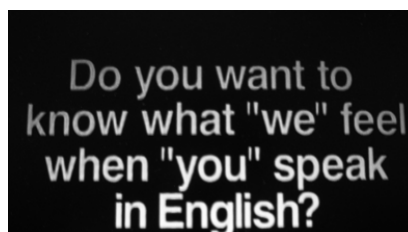
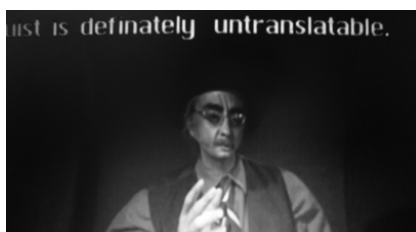
En cualquier caso, esta obra nos sirve para demostrar que, en la actualidad, los estudiosos y analistas fílmicos se encuentran irremediablemente sorprendidos por nuevos productos híbridos para los que el análisis y la teoría del arte tradicional dejan de ser operativos. Pero, antes de continuar, me gustaría puntualizar que al hablar de una nueva hibridación artística no me estoy refiriendo a la eclosión de una nueva fusión de géneros²; al contrario, lejos de buscar un rebrote del sueño romántico del “arte total” —que en cierta medida legitimaría la creencia de que existen diferentes géneros bien definidos, como esencias dadas, que cada creador puede mezclar a su gusto— lo que aquí nos interesa es demostrar cómo justamente esa noción previa de “género puro” es y continuará siendo —especialmente en el campo de las artes audiovisuales— un imposible histórico.

Por lo tanto nuestra atención estará puesta de manera especial en el análisis de la propia noción de “producción cinematográfica”, entendiéndola como el objeto central de los análisis fílmicos dentro de los cuales no renunciamos a enmarcar estas “producciones de entre medio”.

En este sentido, la argumentación de Rick Altman en torno a la cuestión de los géneros cinematográficos se vuelve interesante para nuestra reflexión al apuntar que dicha "voluntad de pureza" y definición exacta vendría motivada tanto por los intereses de la industria cinematográfica (en el caso específico de los tradicionales géneros fílmicos) como por los programas teóricos desarrollados por los críticos de los géneros a partir de "una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas" (Altman, 2000). Es entonces en este punto de inflexión, allí donde se logre subvertir esa defensa de la creación artística como una práctica universal y normativa, donde se logre cuestionar el tradicional "Sistema de las Bellas Artes"³, en el que me gustaría inscribir aquellas prácticas audiovisuales que hemos denominado "de entre medio"; unas prácticas que seguramente podrían incluirse dentro de esos "híbridos, mutaciones y anomalías" que, según Altman, rechazarían en sus análisis la mayoría de críticos de los géneros, empeñados en seguir perpetuando sus categorías transhistóricas y esencialistas⁴.

Pero debe quedar claro que los ejemplos que nos interesan no serán aquellos que exclusivamente desafíen el "modo de hacer" tradicional cinematográfico (esto es, aquellos que no encajen, por el soporte o formato utilizados, en los parámetros dictados por el discurso de la teoría y análisis cinematográfico) sino que será fundamental que su modo de representación y su producción de sentido estén comprometidas con esta voluntad contrahegemónica.

Estas ideas nos llevarían por lo tanto a considerar ejemplos paradigmáticos de esta producción audiovisual crítica, obras tan diferentes entre sí como por ejemplo el film de Yvonne Rainer *The man who envied women* a la que Patricia Mellencamp adjudicó la valentía de desafiar las premisas definitivas de la cultura moderna: la centralidad del autor/genio masculino común, la homogeneidad delpreciado objeto de Arte y la distinción sagrada, atrincherada entre éste y la cultura de masas o popular" o cualquiera de los *Videograffitis* de la Guillermo Gómez-Peña y Pocha Nostra. Veamos como ejemplo de ello algunas imágenes de la pieza *El psico lingüist*.



Hemos elegido esta pieza por concentrar muchos de los aspectos claves que podrían ayudarnos a (in)definir esta categoría abierta y pluriforme (las *producciones de entre medio*) que venimos presentando.

En primer lugar, es necesario decir que las piezas audiovisuales de la compañía son en realidad producto de la filmación de performances realizadas por lo general sin público. Esto significa que, por supuesto, no se trata de una creación cinematográfica tal y como se ha entendido tradicionalmente dentro de los más ortodoxos estudios fílmicos, pero a su vez tampoco debe ser analizado como un simple registro de una acción artística previa.

La *performance*, que en sí constituye desde principios de los años sesenta el “género híbrido” por excelencia, presentándose como un campo más que apropiado para la experimentación al margen del discurso artístico tradicional⁵, aparece además, en este tipo de piezas, enlatada y grabada con un objetivo claro: hacer que aquel acontecimiento solitario sea transportado al público como una nueva obra audiovisual, un nuevo videograma artístico que sobrepase las intenciones puramente testimoniales.

Nos encontramos por lo tanto ante una producción sin lugar a duda transdisciplinaria y móvil, un trabajo de fronteras diluidas, un terreno intermedio, un “híbrido” enfrentado a la hegemonía *estético-estética* del pensamiento teórico artístico normativo y, por supuesto, una ruptura irreconciliable con las ideas esencialistas y ampliamente extendidas de la “especificidad del medio” (Stam, 2001: 25, 143-147).

Por otro lado también resulta muy significativo el modelo de producción y distribución de estas obras audiovisuales. Y es que, a pesar de que las actuaciones en directo –las *performance* propiamente dichas– de Gómez-Peña y La Pocha Nostra tienen lugar, generalmente, en espacios destinados a fines artísticos (galerías, espacios culturales, museos, etc.) por su parte, estos *Videografittis* fueron realizados, según palabras de sus creadores, con la “voluntad de crear un DVD bilingüe, donde la *performance* y el videoarte son usadas como una forma activista de pedagogía experimental”. Por este motivo, el volumen editado es distribuido de manera gratuita en librerías, museos, universidades o a investigadores particulares con fines no lucrativos: “a new way of presenting and distributing contemporary art”.

Pero todavía nos sigue quedando otro aspecto fundamental en la formulación de este tipo de creaciones de entre medio: aquel que tiene que ver con la elaboración de una nueva producción de sentido capaz de esquivar las “tram(p)as ideológicas”⁶ del discurso normativo; capaz de resistir ante ese entramado tramposo que ha hecho del cine, y en general de todas las manifestaciones artísticas, una fuente de creación de sentido único⁷ fundada sobre los pilares del colonialismo cultural euroanglosajón.

Si volvemos de nuevo la mirada hacia esta pieza en concreto vemos cómo recurriendo a un formato que parodia un *show* cómico televisivo del México de los '70, Gómez-Peña y su compañía artística logran representar, hacer visible, la realidad (en este caso poniendo el acento sobre el aspecto lingüístico⁸) de una comunidad minorizada (la chicano-latina) en el seno de la cultura anglófona.

Por último, desde el punto de vista del tratamiento formal podremos seguir añadiendo algunas ideas más pero antes me gustaría que se comprendiese que inevitablemente, en este tipo de análisis aparecerán siempre múltiples y muy diversos niveles de lectura que además estarán necesariamente imbricados. Por ello hablar de forma y contenido como dos aspectos de análisis independientes dejará de ser operativo tanto en el estudio de las piezas que aquí hemos presentado como en el resto de producciones que podamos considerar *de entre medio*.

En cualquier caso, tratando de resumir mucho, creo que las ideas desarrolladas por Espinosa en torno a la cuestión de la producción de un *cine imperfecto* (tanto en su tratamiento formal como de contenido) nos pueden servir para explicar cómo las diferentes estrategias empleadas por los creadores de este tipo de “cine”, pasan, en muchas ocasiones por “revitalizar las formas inferiores de la cultura popular”, logrando así deshacerse de los “ideales estéticos europeos” (García Espinosa cit. en Stam, 2001: 119) y encontrando por ejemplo, en el caso de la pieza de Gómez

Peña, una nueva vía de expresión crítica a través de la parodia y el uso de la memoria popular⁹. En relación con esta misma idea, la producción de los nuevos objetos fílmicos a partir de la tecnología digital ha abierto un amplio camino de exploración que, tal y como señalan los organizadores del Festival Internacional de Cine Pobre de Gibara, “rechazará las rígidas posiciones ético-estéticas”¹⁰ del cine hegemónico y, teniendo en cuenta el notable abaratamiento de costes, “repercutirá en una gradual democratización de la profesión”.

Tratando entonces de recapitular, espero que haya quedado claro que hablar de un tipo de producciones de entre medio, conectadas con esa idea de arte a-normal que he tratado muy brevemente de presentar, no significa, en ningún caso hablar de un nuevo género cinematográfico ni artístico.

Este tipo heterogéneo de creación toma su nombre directamente de los escritos de Homi Bhabha quien, en su conocida obra *El lugar de la Cultura*, hablaba de la necesidad de reubicar la cultura del Occidente moderno en el campo del “más allá”, una revisión que necesariamente será llevada a cabo a la luz del pensamiento subalterno y que no constituye ni un nuevo horizonte ni un pasado olvidado. Ese *más allá* que constituirá una innovación en todos los campos de la cultura (incluyendo por lo tanto la producción artística) será en definitiva un “espacio de entre-medio” donde se negocien los nuevos “híbridos culturales”.

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los límites epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes (Bhabha, 2002: 21).

En este sentido, recogiendo las ideas elaboradas por las llamadas “teorías de la frontera”¹¹, y en general por el desarrollo de todos aquellos estudios que podríamos englobar bajo el nombre de estudios culturales (y no me refiero aquí exactamente a la disciplina académica como tal), podemos concluir diciendo que el tipo de producción audiovisual que a nosotros nos interesa analizar responde a esa voluntad de creación activista en los límites (límites disciplinarios, límites estéticos, límites formales, representacionales, límites geográficos, temáticos, etc.)

Un límite no es aquello en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su presentarse (Heidegger, cit. en Bhabha, 2002: 17)

Se entenderá además que ese activismo y militancia política que defendemos como parte constituyente del conjunto heterogéneo que conforman las prácticas a-normales no es sino una herencia directamente asumida de algunos de los manifiestos generados, ya en la década de los sesenta, por los llamados “cines periféricos”: nuestras producciones de “entre medio” deberán actuar como ese tipo de creación “antropófaga”, animada por Glauber Rocha (Stam, 2001: 118), capaz de desalienar el gusto capitaneado por la *Norma Estética*.

Todo esto, como hemos sugerido, necesita de nuevas estrategias metodológicas que trataremos de perfilar a continuación.

NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO: PINCELADAS METODOLÓGICAS

Debido a la brevedad de este escrito y a lo paradójico que puede llegar a ser hablar de una metodología de estudio en relación a un tipo de producción artística fuera de toda norma, me gustaría simplemente apuntar que el rechazo de cualquier intento de pureza intelectual nos lleva a posicionarnos, tal y como sugiere Alejandro Lugo (2003), en un nuevo terreno “antidisciplinario”. Para evitar confusiones, aclaremos que dicha “antidisciplina” debe ser entendida justamente

como aquel acercamiento *transdisciplinar* que nos haga salir de los tradicionales análisis cinematográficos, para acercarnos a los conocidos como Estudios Culturales y Estudios Visuales: un heterogéneo campo de investigación y reflexión capaz de abarcar las diferentes prácticas culturales y donde los estudios fílmicos dejan de verse sometidos a la tajante reducción nominativa que los ha venido acompañando.

Además, esta transdisciplinariedad de análisis vendrá acompañada de nuevas cuestiones que, necesariamente, deberán ser tenidas en cuenta en el actual desarrollo de los estudios de las producciones audiovisuales. Me refiero especialmente a dos cuestiones básicas, o mejor, a un tándem conformado por dos conceptos inseparables (exhibición y audiencia) que tan sólo apuntaremos y con los que me gustaría acabar este breve escrito.

Hemos hablado de las nuevas formas de distribución, a partir de los *Videograffitis* realizados por la Pocha Nostra pero también, volviendo la mirada hacia otros ejemplos específicos, podríamos hablar de la aparición de nuevos modos de exhibición relacionados con este concepto anómalo de espacios y creaciones "intermedias", donde un nuevo término, el "nomadismo", aparecerá como protagonista.

Aunque por cuestión de espacio no podemos entrar en un análisis exhaustivo del mismo, sí me gustaría aclarar que, de nuevo, nos encontramos ante un concepto de imposible definición única. Así, mientras Deleuze hablaba de la aparición de un nuevo cine "nómada" gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías digitales, Abdelaziz Taleb y Abdellatif Benfaïdoul, directores de Videokaravaan, describen su proyecto como un trabajo inspirado en el nomadismo hacia "el otro". Con esta intención, estos dos jóvenes artistas marroquíes instalados en Europa, decidieron crear una plataforma de difusión de trabajos audiovisuales árabes en el "occidente europeo" con el que, por un lado, tratar de contrarrestar el rechazo hacia *el otro* inducido por los *mass media* en los países "blancos, ricos y colonizadores" y, por otro lado, poner en marcha un fórum de discusión desde donde ampliar la perspectiva de la producción de vídeo actual.

Como conceptos relacionales y reactivos que son, la modificación de todos estos sistemas de representación, producción, distribución y exhibición, irremediablemente conlleva y a su vez queda condicionado por una serie de cambios producidos en el proceso de recepción de la obra y en el papel del propio espectador.

Podemos decir que, dentro de este tipo de producciones también la barrera que separa y delimita el papel del espectador (con respecto al artista y con respecto a la propia obra) queda diluida.

En relación con este último punto me parece útil recordar la concepción de la obra de arte contemporánea como lugar de "*rencontre*" desarrollada por Nicolas Bourriaud. Según el autor francés, para hablar del papel del espectador en la conformación de la producción artística contemporánea, es necesario hacer referencia al concepto de "*esthétique relationnelle*" que él mismo desarrolla. Bourriaud define la posibilidad de existencia de un "arte relacional" (un arte que, tal y como él mismo apunta, toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, dejando en un segundo plano la afirmación de un espacio simbólico "autónomo y privado") como el "testimonio mismo de la desestabilización radical de los objetos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno" (Bourriaud, 2001: 14-15).

Una desestabilización en definitiva de los pilares socio-estéticos "normales" y hegemónicos, producida, tal y como hemos venido sugiriendo desde el comienzo de estas páginas, desde los huecos socavados por las *producciones de entre medio*.

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- BHABHA, H. (2002): *EL lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- BOURRIAUD, N. (2001): *Esthétique relationnelle*, París, Les presses du réel.
- BUTLER, J. (2002): "Críticamente subversiva" en Mérida, R. M.: *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria.
- CHENG, M. (2002): *In other Los Angeles. Multicentric Performance Art*, California, University of California Press.
- COLAIZZI, J. (1995): *Feminismo y Teoría Fílmica*, Valencia, Episteme.
- DE LA CALLE, R. (2003): "Las fronteras lábiles de la estética: estética y crítica de arte" en Guasch, A.M. (coord.): *La crítica de arte. Historia, Teoría y Praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- DE LAURETIS, T. (1993) "Estética y Teoría Feminista: reconsiderando el cine feminista" en Villaespesa, M. (1993): *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- FOUCAULT, M. (1999): *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard.
- FUSCO, C. (ed) (2000): *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, Londres/Nueva York, Routledge.
- LUGO, A. (2003): "Reflexiones sobre la teoría de la frontera" en Michaelsen, S. y D. Johnson (2003: 63-86).
- MICHAELSEN, S. y D. JOHNSON (ed.) (2003): *Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- MUYOLEMA, A. (2001): "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje" en Rodríguez, I.(ed.) (2001): *Convergencia de Tiempos. Estudios Subalternos/ Contextos latinoamericanos/ Estado, Cultura, Subalternidad*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- PRIETO, A. (1996): "Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al postmodernismo" en *Cuadernos Americanos* 55, año X, vol.1, enero-febrero; México, UNAM.
- RUSH, M. (2001): *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- STAM, R.: *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Notas

- ¹ El término “chicano”, empleado en su origen como un apelativo despectivo por parte de la población norteamericana para referirse a la población México-americana (ocupantes del territorio rebautizado como Aztlán), fue retomado en los años setenta por éstos bajo un impulso activista, convirtiéndolo en un emblema de “identidad y orgullo” (ver Prieto, 1996: 234-235). Por su parte, la teoría *queer* (surgida en el contexto de la comunidad lesbiana y gay de los Estados Unidos durante la década de los noventa) decide “subvertir” esa molestia que, tal y como explica Butler, “ha operado como una práctica lingüística cuyo propósito ha sido la degradación del sujeto al que se refiere” (Butler, 2002: 57-63). En ambos casos, el hecho de utilizar estos apelativos degradantes generó nuevas posibilidades de existencia asumidas voluntariamente como ilegítimas. En el mismo sentido, en el caso de la práctica y teoría artística a-normal, esta operación va a posibilitar su desarrollo al margen del discurso estético, de la historiografía y de la teoría y crítica de arte tradicional.
- ² Idea desarrollada en cierta medida por Rick Altman en su texto (Altman, 2000).
- ³ Para un estudio específico de la conformación de este “Sistema de las Bellas Artes” y de la constitución de la “Cultura Estética” como disciplina moderna véase De la Calle, 2003: 245-266.
- ⁴ En cualquier caso, creo justo señalar que algunos en de los últimos estudios e historias del cine se empiezan a añadir, poco a poco, nuevas clasificaciones que amplían el concepto tradicional de texto fílmico con las aportaciones videográficas y multimedia.
- ⁵ Véase la introducción que Coco Fusco realiza a la compilación coordinada por ella misma (Fusco, 2000). En el mismo sentido, Mailing Cheng señala que el arte de la performance “funciona principalmente como una fuente alternativa de producción estética”, una estética que permite “la aparición de una/otra ecología cultural para resistir, esquivar o reducir” ortodoxias normativas (Cheng, 2002: xxiv).
- ⁶ Tomamos aquí prestada la expresión utilizada por Armando Muyolema (2001: 330).
- ⁷ En el mismo sentido, ya Aimé Césaire denunció en su *Discurso sobre el Colonialismo* la universalización de las normas eurocéntricas y el hecho de que desde esta perspectiva pudiera detentarse el monopolio, entre otras cosas, de la belleza. Véase al respecto Stam, 2001:309.
- ⁸ La pieza, de algo más de dos minutos de duración, sólo puede ser comprendida de forma completa por un espectador bilingüe; de esta manera el artista demuestra cómo el uso del lenguaje (el *spanglish* en este caso) puede llegar a ser, además de un marca identitaria, un arma de lucha política en contextos como estas zonas transfronterizas plurilingües.
- ⁹ Aspectos que, en el caso concreto del arte “latino/americano”, enlazan directamente con la consideración de la llamada estética *rasquache*, definida por Ybarra-Frausto como “todo aquello que escapa a los cánones estéticos de la alta cultura” logrando despertar los recuerdos de una memoria colectiva (Véase Prieto, 1996).
- ¹⁰ Véase: <http://www.cubacine.cu/cinepobre/memo/artic2.html>
- ¹¹ La aparición de estos “estudios de frontera” ha venido respaldada por la publicación de obras tan destacables como: Anzaldúa, G. (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, García Canclini, H. (1990): *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, o la compilación realizada por Calderón y Saldívar: *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, publicada en 1992 por la Duke University Press.