

JUAN ACHA
ADOLFO COLOMBRES
TICIO ESCOBAR

HACIA UNA TEORIA AMERICANA DEL ARTE

Prólogo de Adolfo Colombres



Serie Antropológica
EDICIONES DEL SOL

Acha, Juan

Hacia una teoría americana del arte / Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. - 1ª. ed. 1º reimp. - Buenos Aires : Del Sol, 2004.

272 p. ; 20x11 cm. - (Serie antropológica)

ISBN 950-9413-40-2

1. Filosofía de las artes. Teoría de las bellas artes. I. Adolfo Colombres. II. Ticio Escobar. III. Título.

CDD 701

Colección dirigida por Adolfo Colombres

Diseño y diagramación: Ricardo Deambrosi

Ilustración de tapa: Indígena chamacoco preparándose para la ceremonia de los Anabsoro (foto de Ticio Escobar)



1ª edición / 1ª reimpresión

© Ediciones del Sol S.R.L.

Av. Callao 737

(C1023AAA) Buenos Aires - Argentina

Distribución exclusiva: Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125

(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

ecolihue@colihue.com.ar

www.colihue.com.ar

I.S.B.N. 950-9413-40-2

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA



Prólogo

Este libro nace de la conciencia de que lo que podríamos llamar ciencias del arte (teoría y crítica) sufren en América un gran retraso con relación a la misma práctica artística. En efecto, abundan aquí obras que no vacilamos en incluir entre lo más representativo de nuestro ser en el mundo, pero falta un pensamiento capaz de contextualizarlas debidamente, con toda la autonomía conceptual que demanda su especificidad, porque para destacar su valor no se posee de hecho más parámetros que los proporcionados por los países centrales, al parecer los únicos indicados para teorizar al respecto. La función de esas ciencias del arte a cuyo desarrollo queremos contribuir será entonces la de situar al artista y su producción en un proceso histórico determinado, vincularlo a los valores (cambiantes, no estables) que vertebran a su comunidad. Ningún arte verdadero se da al margen de todo grupo social, de un contexto cultural que le confiera sentido. Cegados por un falso universalismo, muchos de nuestros artistas crearon aquí como si fueran europeos o norteamericanos, como si no pertenecieran a un mundo dominado sino a las metrópolis que regulan las modas, y eso empobreció su obra, segregándola de la auténtica universalidad. Lo más triste es que muchos de ellos extraviaron el rumbo no por una irresistible fascinación frente a esos modelos importados, sino por falta de un pensamiento visual independiente del hegemónico y definido con la misma altura y claridad. Antes de aventurarse por un mar

tenebroso que parecía no conducir más que al folklorismo y al populismo estético, se sometieron sin reservas a la conceptualidad metropolitana, que ciertas vanguardias acrílicas se encargan siempre de exaltar como una cumbre del espíritu válida en todas partes, y no sólo en un determinado medio. Porque aquí todo se imitó, menos la originalidad, como advertía ya en el siglo pasado Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar. La actual declinación del vanguardismo bajo los embates de la llamada posmodernidad, abre una amplia brecha que no se puede desperdiciar: antes de que nos abrumen nuevos ismos debemos avanzar en la formulación de nuestra propia estética.

De hecho, como se señaló, nuestra práctica artística ha dado pasos significativos, pero no se puede pedir a los artistas que hagan todo el trabajo: los críticos y teóricos del arte deben acudir en su apoyo, elaborando categorías de análisis a partir de esa misma práctica, y no de las ajenas. El buen arte de aquí expresa y testimonia lo que somos, pero el pensamiento simbólico precisa ser complementado con el analítico, como una forma de ahondar la conciencia del fenómeno y enriquecer así tanto la perspectiva del creador como lo que se ha dado en llamar la "estética de la recepción". Juan Acha destaca que durante muchos años los cambios se centraron en lo visual, y que ahora hacen falta cambios en lo conceptual, o sea, una teoría que elabore tales hallazgos, en la certeza de que eso contribuirá a nutrir y renovar las artes visuales. Paul Klee decía que la percepción visual es pensamiento visual, lo que implica que este último condiciona a aquélla. En consecuencia, la teoría del arte que logremos articular modificará no sólo las obras, sino también la percepción de las mismas.

Este pensamiento visual carecerá de sentido si no persigue desde un principio su autonomía, si no despeja el camino hacia una autodeterminación estética. Tal autodeterminación ha de darse dentro de un pensamiento nacional y americano, lejos de ese falso universalismo con el que se nos coloniza, pero sin caer tampoco en el nacionalismo como exaltación acrítica de lo nacional. Lo propio, lo que nos identifica, no es una esencia metafísica inmutable, como pretende cierto sustancialismo ahistórico que glorifica el "alma nacional", sino un producto histórico y dialéctico, es decir, mutable. Y buscar lo propio, los rasgos singulares de nuestra creación y su relación con el inframundo del símbolo, no implica de por sí erigir esos rasgos en valores

supremos. La valorización (o no) de los mismos viene después de su identificación. O sea, hay un problema gnoseológico previo al axiológico, pero ambos procesos son necesarios para la definición y consolidación de nuestra modernidad, es decir, de una forma actual (no pasada ni cerrada al futuro) y propia de ser en el mundo. Dicha autodeterminación estética no implica separatismo cultural, y tampoco aislamiento, extremo que el desarrollo de los medios de comunicación vuelve cada vez más ilusorio. Suele acusarse de ello a los indígenas embarcados en procesos de autogestión, sin ver que se trata sólo de crear las condiciones para un auténtico diálogo, que siempre requiere la existencia de dos entidades independientes. Es preciso desterrar la idea de que todo intento de afirmación de lo propio implica aislamiento o regresión histórica, porque la misma responde a un ecumenismo colonialista contrario al pluralismo democrático.

Aun más, ese pensamiento visual propio no podrá jamás realizarse con total prescindencia de los cánones generados a lo largo de la historia del arte occidental. Adoptará muchos de sus principios y postulados, pero el conjunto será diferente, por tratarse de una teoría situada en otro espacio y al servicio de otros grupos sociales, que tienen una historia y cultura distintas. O sea, esos elementos occidentales serán seleccionados y adoptados en calidad de préstamos culturales, y tras una seria reflexión y adaptación, en las que probablemente serán resemantizados y refuncionalizados. Porque también es preciso acabar con esa pereza mental de importar aparatos conceptuales completos para no tomarnos el trabajo de imaginar la realidad desde aquí, de captar las categorías que la misma nos propone. Siempre es más fácil ilustrar con ejemplos locales las teorías ajenas y creer que basta eso para configurar a un pensamiento como propio.

Uno sabe que está pisando el terreno del arte cuando una teoría artística se lo indica, porque es justamente la teoría lo que nos ayuda a separar al arte de los fenómenos que no lo son. En consecuencia, y aunque parezca una enormidad, es la teoría lo que hace posible el arte. Por eso el crecimiento de las artes plásticas, nos dice Acha, no puede ser ajeno a la existencia de un pensamiento plástico, y si éste no es independiente de la teoría estética occidental, por más que se apoye en muchos de sus principios, no habrá en América un arte independiente.

El problema es nuevo, porque recién en los años '50 se empieza a hablar recurrentemente en nuestro medio de la identidad

como un modo colectivo de ser, y de la identidad (latino) americana como una realidad o un devenir. Hay quienes cifraron dicha identidad en un cuerpo de valores estables, transhistóricos o casi, mientras otros lo vieron como algo dinámico, en continuo proceso de conformación, por lo que más que de identidad habría que hablar, desde este punto de mira, de procesos de identificación de los conjuntos sociales que funcionan como unidad. En este proceso de identificación, los distintos sujetos colectivos empezaron a disputarse el derecho a simbolizar el país, con lo que la exclusión de los sectores subalternos fue disfrazada de síntesis, mientras su cultura era librada a la degradación del folklorismo, banalizada en una alquimia que convierte a lo específico en típico, lo que no es más que una forma de oscurecer la dependencia y desactivar sus resortes transformadores, como advierte Ticio Escobar.

Así, las distintas definiciones de nuestra identidad que realizaron los sectores dominantes, subordinando nuestras búsquedas a la vigencia de principios que se presentan como universales e indiscutibles (y que en realidad son históricos, culturales y clasiales), vinieron a confirmarnos que estamos parados en una historia que no nos pertenece, y que sólo situándonos en nuestra propia historia, en el complejo cuadro de nuestras culturas, y priorizando a nuestras creaciones, se podrá elaborar una teoría americana del arte. Teoría que apuntará a la liberación de las formas, y, por medio de ella, a una liberación social, ya que el arte es también un modo de conocer el mundo y cambiarlo. Porque como bien señala Ticio Escobar, el problema del arte es el de la estructuración simbólica de una comunidad, tarea en la que no se puede soslayar el tema de la dependencia, o sea, la acción de otros grupos sociales dirigida a estructurarnos sobre símbolos ajenos. Subraya Escobar, coincidiendo con algo que ya se dijo, que cuestionar la dependencia no es demonizar lo ajeno, sino interceptarlo y seleccionar lo que sirve a nuestros propios proyectos. Liberar el arte —conviene aclararlo desde ahora para evitar confusiones— no es sólo independizarlo de las formas dominantes o hegemónicas, sino abrir campos a la posibilidad expresiva, disminuyendo la sujeción técnica mediante la incorporación de técnicas nuevas, las que tanto pueden ser propias como ajenas.

Discrepo con Juan Acha en cuanto atribuye un origen occidental al deseo de cambio que hoy anima al Tercer Mundo, pues

el cambio es un atributo de toda cultura, ya que en toda cultura, junto a los aspectos conservadores, hay aspectos contestatarios, y especialmente en la de las sociedades dominadas. El deseo de cambio del Tercer Mundo no es más que una respuesta actual a una opresión colonial y neocolonial de antigua data realizada por las metrópolis, la que también mereció en el pasado enérgicas respuestas. El cambio cultural intenta así prefigurar el cambio social, proporcionándole un fundamento, o reforzándolo. Se trata, por lo tanto, de un impulso genuino del Tercer Mundo.

El concepto de arte, se sabe, es occidental. Surgió en la Europa del Renacimiento, reclamando la autonomía de lo humano frente a lo sagrado; es decir, como una desacralización de la expresión artística. Privilegió a lo individual frente a lo social, exaltó la libertad creativa del artista y apostó al "genio", al ser excepcional, a lo original entendido como innovación y ruptura y no como fidelidad al origen. La historia del arte fue concebida así, según destaca Juan Acha, como una sucesión de objetos deslumbrantes y exclusivos, depositarios de la estructura artística, lo que implicaba desentenderse de su base social, de los complejos procesos que rigen su producción, circulación y consumo. Todo esto, que comienza con el Renacimiento (que es también cuando la belleza se convierte en categoría fundamental), alcanza su máxima expresión al promediar el siglo XIX en un esteticismo de base idealista que consagra el arte por el arte, el que conforma ya un sólido instrumento de dominación cultural en manos de una minoría culta metropolitana, la que será emulada sin distancia crítica por las burguesías periféricas.

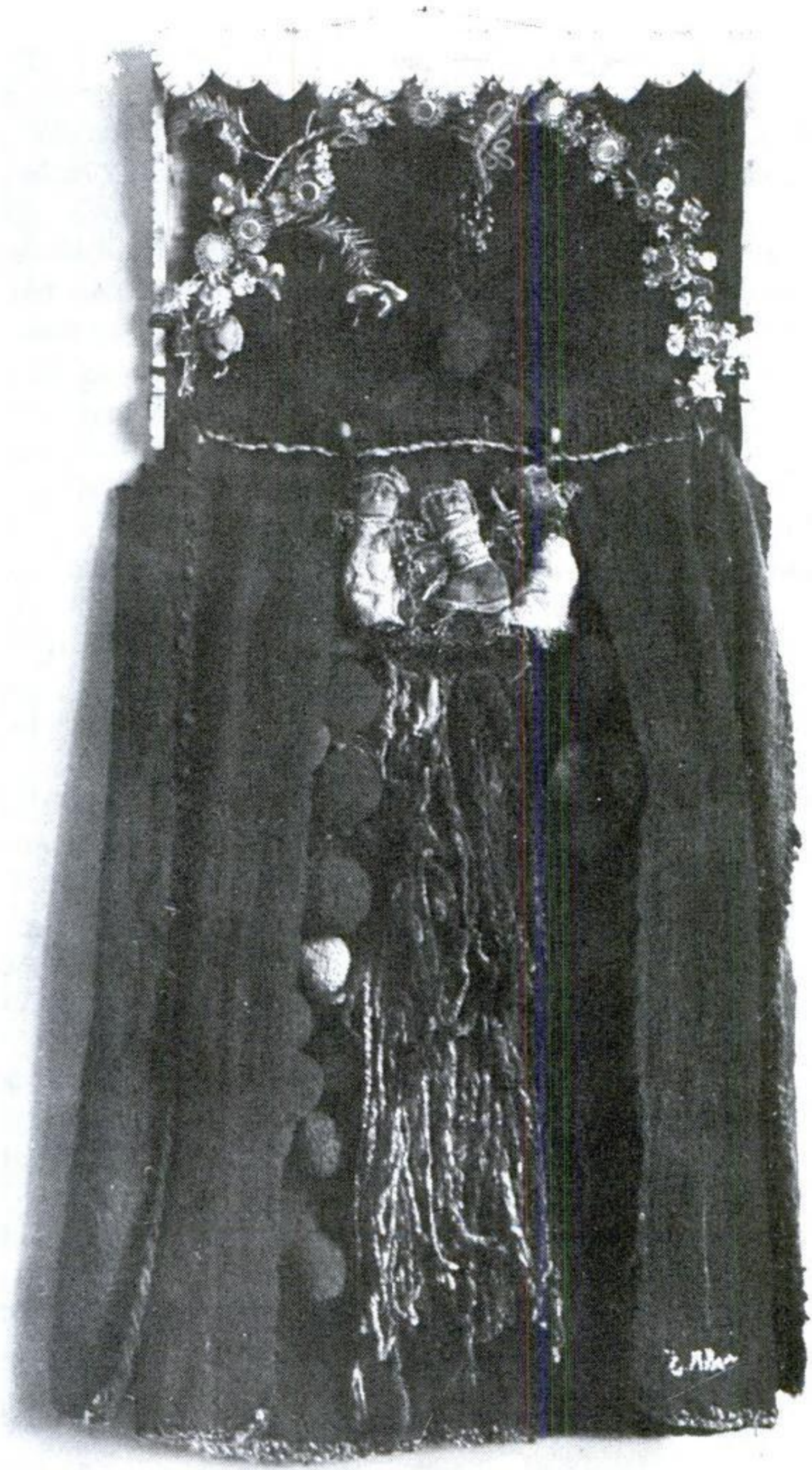
Tal estética se funda en la belleza idealizada, en el inasible sentido de lo bello, y no en una reflexión profunda sobre la naturaleza misma del arte, el que no siempre gira en torno a lo bello y lo sublime, como que hay miles de obras de un valor incuestionable que simbolizan otras cosas. Así, por ejemplo, la estética teocrática de los aztecas expresaba la crueldad de los dioses y el terror humano frente a la misma, que eran los dos ejes de su orden ritual. Al igual que en otros campos, Europa convirtió aquí a los azares de su historia en reglas de validez universal, sin indagar antes las prácticas de otras culturas.

Hacia 1750, las consideraciones sobre la belleza formaban ya un cuerpo especial dentro de la filosofía, al que A. Baumgarten bautizó como Estética en el título de un libro. Con el abandono del concepto de belleza como contenido necesario del

arte, realizado por las vanguardias occidentales (y no tanto por nosotros, como debió ocurrir), la Estética fue siendo relegada al desván, y para no aventurarnos en una resemantización innecesaria, preferimos hablar en este libro de teoría del arte, disciplina que la comprende y supera.

Lo estético cobra hoy un especial relieve en la llamada función estética, la que al exigir exclusividad desaloja de los espacios privilegiados de la producción simbólica a la mayoría de las obras del arte popular americano, que constituye justamente la base de la que partimos para la formulación de una teoría propia. El arte popular suele estar ligado a lo sagrado, al orden del ritual, y determinar que para ingresar al espacio de las formas prestigiadas las obras deben consumir el paso de lo sagrado a lo profano, es algo tan arbitrario como etnocéntrico. Por su vínculo con el universo religioso, debemos concluir que muy pocas veces el sentido del arte popular es exclusiva o predominantemente estético. Con todo, la función estética siempre existe, o coexiste con otras, por la sencilla razón de que si no hay belleza, logro formal, falta eficacia, como señala Ticio Escobar. Se podría afirmar entonces desde esta posición no sólo que lo utilitario resulta el sustrato necesario de lo estético, sino también que lo estético perfecciona el cumplimiento de las otras funciones. O sea que, como luego veremos en detalle, las asociaciones utilitarias no pueden ser vistas como un yugo dentro de una teoría americana del arte, al igual que las religiosas, mágicas, políticas y otras que Occidente considera extraartísticas. Debemos ir hacia sus manifestaciones con una actitud permeable y receptiva, para dejarnos impregnar por las vivencias y lenguajes que expresan antes de ponernos a elaborar una teoría que las afirme, no que las invalide o menoscabe.

Esta concesión a lo nuestro no debe escandalizarnos, pues el mundo de los objetos y el de los sentidos son como dos esferas independientes que siempre se tocan, pero en puntos mudables. Por ejemplo, para los mayas actuales, las ruinas de su antigua civilización, que habían perdido casi todo sentido al ser abolida su historia, vuelven a cobrar un sentido, ya no sagrado y ceremonial, y ni siquiera estético (a pesar de que los extranjeros no se cansan de admirarlas en tanto arte arquitectónico), sino como signo de una continuidad histórica recuperada, como vínculo con una cultura milenaria que dota a su lucha étnica de un contenido más concreto. Junto al valor belleza, operan en la



“El secreto de la casa de los antepasados”, tapiz de Tatiana Alamos, que incorpora elementos de diversas tradiciones plásticas populares a una obra de arte que las integra sin diluirlas.

mente del maya otros valores, como la libertad y una compleja gama de emociones que no pueden ser desterradas de ese privilegiado espacio de las formas simbólicas que delimita el arte.

La misma teoría occidental está abriendo brechas en lo que hace a la función estética exclusiva o predominante, pues si anteriormente lo bello se cifraba en el equilibrio de las formas y el ornamento, ahora parece transar con la funcionalidad utilitaria, a través de la teoría de los diseños y el arte industrial. La arquitectura, que también es un arte, tiene hace mucho establecido que su raíz es doble: expresión y función, como lo sería para el arte popular americano. Cuando Wright afirma que en arquitectura la forma depende de la función, de hecho está demoliendo la concepción occidental del arte, donde no hay sitio para otra función que la estética, y que aun cuando admitiera alguna otra función como subsidiaria, no podría aceptar nunca, sin contradecirse, que la forma dependa de la función. "Así como es la vida, así es la forma", escribía Wright, frase que se podría erigir como fórmula para la descolonización del arte, porque la vida no es igual en todas partes. Es que en el caso de la arquitectura no podría ser de distinta manera, pues se diferencia de las otras artes en algo esencial: los hombres viven en ella. En consecuencia, lo contemplativo no puede ser más que un aspecto de la misma, vinculado a lo psicológico. La funcionalidad resulta así fundamental para ella; hasta el punto de que se la ha definido como la búsqueda del objeto perfecto y perfectamente adecuado a la función.

Ticio Escobar, tras remarcar que para la estética occidental el arte popular queda asimilado a las artes decorativas por la no supremacía de la función estética, nos aclara que en dicho arte no se puede aislar a ésta de la compleja trama de significados sociales en la que aparece imbricada. Forzar dicha separación es desnaturalizar al arte popular, occidentalizar su práctica, desde que, a título de referencia, las lenguas indígenas hasta carecen de vocablos para designar al fenómeno que llamamos arte. Por eso, reiteramos, insistir en este criterio, cuyo prestigio se vio renovado en los últimos tiempos por los estudios semiológicos, es desterrar a la producción simbólica popular de América del reino de las formas privilegiadas en base a esquemas etnocéntricos, no universales. Si Occidente no duda en muchos casos de aplicar el concepto de arte a obras creadas antes de que surgiera el mismo (es decir, pre-renacentistas), y que cum-

plían entonces funciones eminentemente religiosas o utilitarias, ¿por qué se lo negará a una producción que nunca estuvo regida por sus patrones, y que aún se resiste a renunciar a lo sagrado? La misma semiótica puso ya de manifiesto el carácter arbitrario de toda lectura artística, desde que lo artístico no es una cualidad intrínseca del objeto, sino que depende de una selección y ensamblaje que hace el hombre en determinadas situaciones y contextos. De ahí que Escobar no vacile en acusar a dicha estética de dogmática, desde que por su estrechez se muestra incapaz de dar respuesta a las prácticas del mundo periférico, e incluso a una serie de fenómenos que se inscriben dentro de la misma cultura occidental, ante los que prefiere hacer la vista gorda y alimentarlos en la cocina: todo lo atípico deviene así sospechoso desde su rigidez reaccionaria. Su herencia idealista la lleva a eludir aspectos básicos de una sociología del arte, como por ejemplo la consideración, nada secundaria, de que el observador-participante del arte popular lo valora con un criterio diferente al del outsider, que cuando el artista popular produce objetos que resultan luego adquiridos o valorados por extraños a su cultura, los códigos de la producción no se homologan con los del disfrute. Para el artista popular, lo importante es expresar y sintetizar su cultura, no su "personalidad", si por tal se entiende lo que lo diferencia de sus semejantes.

La unicidad de la obra, tan cara a la concepción occidental, no reviste para el artista popular valor alguno, desde que no admite que la producción en serie determine de por sí una pérdida el valor formal o comunicacional. Así lo entendieron también el Modern Style, el Art Nouveau, y la Bauhaus, con Walter Gropius a la cabeza. El standard—elemento propio de la producción en masa—no era visto como una degradación de lo artístico, sino como el común denominador formal de un estilo y una época, razón por la que toda sociedad culta y ordenada lo posee. Aunque puede desembocar en la mediocridad y la corrupción de un estilo, no cabe dar este hecho de antemano por sentado. No por otra cosa afirma Acha que la aparición de los diseños y la industria cultural prefigura una nueva estética que podría marcar el fin de la actual concepción del arte.

Las diferencias siguen. Mientras el arte occidental estuvo desde los griegos hasta fines del siglo XIX determinado por las formas naturales, y el realismo, aunque con altibajos, mantuvo

su vigencia a lo largo de este siglo, el arte no occidental mostró siempre una gran independencia frente a las formas naturales, al pronunciarse marcadamente por lo simbólico, que lleva a sobredimensionar una función en detrimento de otras. En el México Central, el naturalismo del Preclásico se quiebra en la cultura teotihuacana, que hacia el siglo VI de nuestra era, y acaso antes, produjo obras con una clara tendencia a la abstracción geométrica, y esto para no hablar de los olmecas del Golfo de México, que emprendieron este camino algunos siglos antes de la era cristiana. El arte occidental precisó llegar al siglo XX para que un Le Corbusier viera en la geometría un paradigma de perfección: lo simple no será ya lo pobre, sino el resultado de una elección, de otra concepción de las formas.

La utilización de materiales efímeros, en la que con harta frecuencia incurre el arte americano, es otro punto de ruptura con la teoría occidental del arte. Para ésta el arte debe realizarse sobre materiales nobles, capaces de resistir la acción del tiempo, en concordancia con su aspiración a la inmortalidad. La creatividad volcada en lo efímero es vista así como un puro desperdicio de energía que no puede tener consecuencia alguna, lo que resulta también arbitrario y etnocéntrico al menos por dos motivos. En primer lugar, porque cada cultura jerarquiza de un modo diferente los materiales. Para un yoruba, por ejemplo, el ébano será más noble que el alabastro, y para un nahua de Guerrero, el papel amate más valioso que una excelente tela importada. En segundo término, porque si bien es bueno que el arte procure expresar lo fugaz de la condición humana utilizando materiales duraderos, no se le puede impedir que trate de hacerlo mediante expresiones igualmente fugaces, que cifren su poesía en lo transitorio, como esas flores que agotan en un día todo su esplendor. ¿Por qué la pintura que un caduveo se realiza en la piel no es arte, pese a la notable belleza de sus formas, llenas de complejidad y significados, y lo son en cambio los sencillos rectángulos de Piet Mondrian?

Como se dijo, el arte popular es el punto de partida más apropiado para una teoría americana del arte, y no sólo por el mayor grado de originalidad frente a Occidente que alcanza, por ejemplo, el arte indígena, sino también por la condición subalterna que lo signa. El primer aspecto permite visualizar mejor la falta o la pobreza de conceptos para fundar y dignificar muchas de nuestras prácticas. El segundo, los perfiles y

mecanismos de la dependencia, que se pueden observar aquí con gran claridad, obteniendo resultados también válidos para el análisis de nuestro arte "culto", por la posición asimétrica que éste mantiene a su vez con las corrientes metropolitanas. Y hasta diría que sólo por el atajo del arte popular se accederá a un pensamiento crítico capaz de integrar en un sistema orgánico los distintos procesos. Apartarse de este camino implica ratificar la vieja creencia de que se puede hacer una legítima historia de nuestro arte enhebrando las versiones por lo general tardías y adulteradas de los movimientos europeos, citando a sus epígonos locales y realzando obras que a menudo, más que recreaciones libres que den cuenta de una verdadera apropiación cultural a partir de un modo diferente de ser en el mundo, constituyen meros remedos que, por una graciosa paradoja, la crítica mejor orientada de los países centrales suele descalificar por su falta de originalidad, mientras la local los elogia por el "talento" con el que cabalgan una tendencia dominante.

Dentro de lo popular, el arte indígena suele conformar un paradigma superior al que propone el arte producido por los mestizos rurales y las clases bajas urbanas, por su alto grado de integración consigo mismo, es decir, por su mayor coherencia simbólica, que favorece el análisis comparativo y la búsqueda de la especificidad. Las culturas mestizas, como señala Escobar, se construyen sobre un terreno fracturado y abierto, erosionado por la cultura dominante, por lo que sus expresiones rara vez llegan a integrar un sistema orgánico. La apelación al arte indígena por su valor de paradigma no debe ser de ningún modo interpretada como un reduccionismo indigenista, pues el objeto de este libro es la producción artística de los diversos pueblos de América, así como de las minorías especializadas que trabajan de un modo u otro sobre sus símbolos. Se quiere decir simplemente que las observaciones realizadas en el terreno del arte indígena pueden ser en buena medida trasladadas a otras realidades más complejas, accediendo por esa vía a la generalidad. En el arte indígena, por lo pronto, y como consecuencia de esa integración a la que nos referimos, resulta difícil separar lo estético de lo artístico. Y por otro lado, como nos recuerda Escobar citando a Giménez, la misma alteridad de la cultura popular (la que se acentúa en la vertiente indígena) constituye una forma de impugnación implícita a la pretensión universalista de la cultura dominante. Esto, que es muy claro, por ejemplo, en la actual cultura guaraní, se

desdibuja en la producción de las minorías especializadas, más penetradas por la concepción occidental. Dicho punto reviste especial importancia, porque no se puede arrancar sin una impugnación que separe los caminos.

Establecida esta base popular como referencia, el arte erudito o "culto" podrá ser analizado por su posición frente a la misma. Así, en la medida en que sintetice y proyecte estos valores y concepciones formales, más se legitimará como cultura nacional. Y por lo contrario, si se desarrolla con total prescindencia de dicha tradición simbólica, promoviendo valores opuestos a la misma y extraños al eje de su historia, más sospechoso se hará de servir a la dependencia cultural, lo que se tornará evidente cuando la creación responda, sin un intento serio de apropiación y resemantización, a los patrones estéticos de la cultura hegemónica. Esto de la apropiación no debe ser pasado por alto, pues como bien señala Escobar, la cultura hegemónica occidental puede aportar propuestas renovadoras, porque siempre hay en las metrópolis un remanente contestatario no absorbido por el sistema. Toda verdadera apropiación termina desactivando lo que fue instrumentado como un mecanismo de dominio, para utilizarlo contra los mismos que lo crearon, en lo que configura un importante capítulo de la llamada "guerrilla semiótica". El pueblo hace lo mismo con muchos mensajes de la cultura de masas. Este proceso es a menudo consciente, voluntario, pero también se da en forma espontánea, como resultado del choque de dos sistemas de valores, y como autodefensa "instintiva" contra los intentos de cretinización cultural y desvirtuación de una imagen. Por ejemplo, cuando elementos del pueblo repudian a la chabacanería y la estridencia como supuestos atributos de su cultura, usándolas para ridiculizar a la cultura de masas y sus falsas virtudes.

En Europa y Estados Unidos hablar de cultura popular es acaso referirse a lo masivo o al museo folklórico. Entre nosotros, por lo contrario, implica un serio esfuerzo por separarla de la cultura de masas (lo que se realiza en este libro) e independizarla de los museos, para verla como el espacio genuino del conflicto cultural más profundo, en el que se desarrolla una dinámica creativa de gran vigor, pese a las condiciones adversas que la signan. Porque si hay una batalla por la identidad, por la desasimilación simbólica, se libra principalmente allí. Sólo la miopía intelectual puede conducir a homologar lo popular con lo infantil, lo ingenuo, lo que es cultural y políticamente inmaduro. Claro

que al valorar lo popular hay que tomar en cuenta que la cultura hegemónica le ha negado siempre la posibilidad de ser un espacio productor de cultura, y que a pesar de ello, de sus escasos medios técnicos y las persecuciones, lo hizo como pudo, en defensa de su cosmovisión. Pero recordarlo no debe llevar a la piedad retórica, a parcializar los juicios críticos e idealizar lo popular, convirtiéndolo en el templo impoluto de la solidaridad, la reciprocidad y los mejores valores comunitarios, porque no siempre es así, o no lo es en igual medida.

Una teoría americana del arte no sólo ha de tomar en cuenta al símbolo, sino que arrancará de él, ignorando el desdén con que lo miró siempre la modernidad occidental. Jung contribuyó a quebrantar la distinción arbitraria entre el hombre primitivo, cuya mentalidad estaría regida por los símbolos, y el hombre moderno, para quien no tendrían mayor importancia, por manejarse con una conciencia racional, analítica. La palabra "símbolo" viene del griego, y significa poner una cosa junto a otra, unir. Lo que se une es un objeto del mundo conocido a otro que se quiere conocer, iluminar, expresar. La conciencia simbólica es una conciencia sintética, que recompone los trozos dispersos de la realidad, devolviendo cohesión al mundo, o garantizándosela. Y es justamente en el arte, en la filosofía y en la religión donde esta forma de conciencia alcanza sus mayores niveles. Cuando la lógica racional extravía el rumbo, sólo la referencia del símbolo puede devolvérselo, en la medida en que permite aprehender lo inteligible por medio de lo sensible. A menudo los esquemas conceptuales no pueden decirnos adónde queremos ir ni qué haremos allí, pero al mirar en el fondo de nosotros mismos encontramos la guía del símbolo, revelándose con una fuerza fecundante. Porque no se debe ver a nuestro imaginario individual o social como un simple archivo de datos, ya que hay en él potencias creativas que se pueden poner en marcha mediante distintas combinaciones. El símbolo puede ser visto así como una manera de trascender la oposición entre lo sensible y lo inteligible (ya que expresa, como se dijo, lo inteligible por medio de lo sensible, imprimiendo a la psique un dinamismo y un eje de orientación que le permite objetivar), o como una rica complementación del pensamiento analítico, capaz de reunificar y revitalizar lo que el mismo fragmenta y apaga. Tanto en éste como en otros aspectos de nuestra teoría del arte funcionaría el principio de la complementariedad, de la interacción recíproca, como alternativa a las

oposiciones estériles y a menudo irreductibles por la vía dialéctica del pensamiento occidental. La lógica racional y la simbólica no pueden operar simultáneamente, pero sí en forma alternada, por lo que estimamos que este sistema de la doble lectura permanente es el mejor camino hacia nuestra verdad.

Hoy la discusión sobre el arte no gira en torno a la belleza, pues se lo estudia en forma creciente como un proceso social y comunicacional, desmantelando con la lingüística, el psicoanálisis y la semiología la antigua soberbia del subjetivismo. En esta búsqueda de la base social del arte, se debe privilegiar en América la apelación a los mitos, que configuran entre nosotros los símbolos de mayor intensidad. Los mitos constituyen los pilares de la cultura, y diría que también el sustrato necesario de toda gran obra, razón por la cual alguien llamó al arte el paraíso de los arquetipos. Y esto no involucra sólo, como veremos, a la cultura popular, pues también la cultura de masas y hasta la erudita se nutren de ellos. Cuando el hombre moderno transfiere a los objetos lo que antes pedía a los seres sobrenaturales (prosperidad, belleza, poder político o de seducción, salud, juventud, felicidad), lo único que hace es reemplazar a los viejos mitos por otros, lo que nos impulsa a una comparación para determinar si con ello su universo simbólico se empobreció o enriqueció. El mito no debe ser asumido como una verdad eterna y terrible, sino como algo dinámico (aunque de menor dinamismo que el mundo fenoménico), y por lo tanto temporal, histórico y humano, que refuerza los principales valores de la cultura y abre una brecha a la libertad de modificarlos cuando dejan de expresar el sentimiento colectivo. No es lo opuesto a la historia, sino el fundamento y el motor de la historia, y también su complemento, en la medida en que permite unir el tiempo sin memoria al tiempo de la memoria, o la tradición oral al documento fehaciente. Así, se sabe que Manco Cápac y Mama Ocllo fueron los creadores del Incario, pero es preciso llegar al noveno Inca, Pachacuti, para dejar atrás la fase legendaria e ingresar en la historia. Si no complementamos ambos registros, tendremos que decir que la verdadera historia del Incario comienza con Pachacuti, lo que no es cierto.

Mythos, en griego, significa palabra, discurso, razón, dicho, relato, mensaje, leyenda, fábula, cuento, historia. Al nombrar al mito nos referimos a la palabra fundadora, a la leyenda que informa una cultura, a los mojones de una historia, a lo más

específico y significativo de un acervo simbólico, y también a los sueños colectivos, que son el aspecto privilegiado por la definición de Otto Rank. La función simbólica sigue en todos los hombres leyes similares, pero sus productos son diferentes. Dentro de cada complejo simbólico, el mito, como se dijo, constituye la zona de mayor especificidad, lo que es la causa—no la consecuencia— de su mayor proximidad con lo sagrado. Porque partiendo de la idea de que son los hombres los que crean a sus dioses, cabe inferir que los valores esenciales de toda cultura son proyectados a una zona sagrada para preservarlos de los desgastes del tiempo y de la historia. Es un modo de afirmar plenamente la realidad, de realzar su significación, y no de negarla por medio de la metafísica, del brillo de absolutos que operan cual despóticos paradigmas, como se podría decir del idealismo platónico y también del cristiano, que determinaron la concepción occidental. En este sentido, al decir zona sagrada hablamos de un espacio de alta significación, para oponerlo al orden cotidiano, sometido a un permanente deterioro y expuesto a la banalización. El mito no niega la libertad, porque en la medida en que refuerza el sentido de lo real baña con los resplandores de lo sagrado toda conducta inspirada en la acción arquetípica, enriqueciendo así la vida. Cuando el mito comienza a ser un coercitivo empobrecimiento de la conducta, se genera una presión para modificarlo o sustituirlo por otro. En esta concepción se debe desvincular al mito de la religión, pues hay también mitos profanos, como podrían ser entre nosotros los de Martín Fierro, Juan Moreira o Carlos Gardel. Señala Escobar que la recurrencia a lo mítico es en América más el fruto de una tradición cultural que una reacción contra un racionalismo exagerado, que nunca padecemos, por lo que no se debe ver en ello la sombra de una moda intelectual.

Otra base para una teoría americana del arte sería el rito, al que Ticio Escobar ve como la máxima intensificación de la experiencia comunitaria, la culminación y el corolario del arte indígena y popular, porque en él convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas. Si hay un arte total, éste pasa por el rito. Para algunos autores, como Freud y los helenistas de Cambridge, primero estaría la acción, el rito, y el pensamiento mítico vendría después, a proporcionarle un fundamento.

Junto a una resignificación del mito y el rito, propongo en mi ensayo una teoría del fetiche a fin de explicar la dinámica de la

cultura, cuyas rápidas mutaciones han llevado muchas veces a callejones sin salida a la concepción occidental. Para ello tomo la idea de mana, aunque sin limitarla al universo mágico y religioso. De lo que se trata es de subrayar su función simbólica, en la medida en que proporciona nombre y sentido a cada cosa. La fuerza que reside en la cosa se traslada al símbolo, y la del símbolo a la cosa, lo que definiría el viaje de ida y vuelta de la energía cultural, o sea, de lo que los hombres proyectan a nivel consciente o inconsciente sobre los seres animados o inanimados que pueblan su universo. El término "fetichismo" ha sido a menudo utilizado para designar fenómenos que congelan la dinámica de la cultura, y podría mantenerse en muchos casos tal sentido. El fetichismo sería la veneración exagerada de un objeto, el que al recibir una sobrecarga de sentido es sobredimensionado con relación a otros. Se altera así el equilibrio cultural, pero por lo común no con el propósito de cambiar el orden de valores establecido, sino de valerse de esa energía adicional para cambiar, en la medida en que ella pueda ser liberada de su soporte mágico, el curso normal de las cosas. La palabra "fetiche" se usó mucho dentro de concepciones racistas de la religión y el arte del mundo periférico, por lo que el mismo precisa ser desmistificado y resemantizado. Las impredecibles concentraciones y migraciones del mana que fortalecen y debilitan los fetiches de una cultura determinada, nos permiten introducir la dialéctica en el reino de unas formas que se suponen estables, y donde la estética que las define y promueve desemboca de hecho, o por fuerza, en la museificación de la cultura.

Vimos ya que el título de arte es un privilegio que se auto-otorga la cultura dominante, mientras desplaza a la periferia a las formas subalternas. Esto no configura un acto de poder basado en el puro arbitrio, desde que pretende convalidarse con una teoría que, si bien logra dar respuestas más o menos aceptables a las prácticas de Occidente, condena a las nuestras o las sume en el desconcierto. De ahí la necesidad de gestar una teoría del arte que proporcione el debido sustento a nuestra producción simbólica, rescatándola de la marginalidad para situarla en ese espacio que llamamos privilegiado, aunque no es más, en definitiva, que el espacio del respeto, de la consideración social, de la incorporación a la historia de las formas. No se trata de buscar esencias inmutables, porque todo cambia, y sobre todo la cultura. Es dado, sí, rastrear lo específico de nuestra identidad en un

*image
not
available*

*image
not
available*

de la cultura popular. Es por ello que Juan Acha llama a abandonar la idea objetualista de arte, que entiende a la historia del mismo como una sucesión de objetos geniales y exclusivos.

Una teoría americana del arte mantendrá una distancia crítica ante la exigencia de que la función estética sea exclusiva o predominante, defendiendo la polifuncionalidad de las obras, especialmente en el campo popular. El contenido estético podrá ser así exclusivo, agregado a lo utilitario (como el diseño industrial, por ejemplo) o subordinado a otra función (religiosa, mágica, política, etcétera).

Una teoría americana del arte no podrá fundarse en el concepto de belleza ni limitar el tipo de materiales, excluyendo a los de escasa duración y baja calidad. Lo efímero, como se dijo, puede ser expresado por obras durables, pero no resulta menos poético hacerlo con materiales igualmente efímeros. Las instalaciones populares no sobreviven a las fiestas para las que son realizadas, pero en toda fiesta estarán presentes, porque se privilegia la habilidad de hacerlas sobre el producto de esa acción.

Si lo que este libro se propone es abrir o ahondar vías para que el arte americano pueda alcanzar plenamente su propia modernidad, resulta preciso detenerse en el problema de la crisis de la modernidad occidental, que ha dado origen a una fuerte corriente que se presenta como posmoderna, posvanguardista y posindustrial. Si bien, como se adelantó, dicha crisis no nos afecta en forma directa, porque raras veces nos entregamos a delirios vanguardistas verdaderamente propios (es decir, preocupados por América y no en añadir un capítulo a la historia del arte occidental) y aún no terminamos de definir nuestra modernidad como para plantearnos seriamente un más allá de la misma, cabe destacar que siempre fuimos víctimas de ese proyecto de modernidad hoy cuestionado por sus promotores. Una modernidad que no se articuló con la periferia como una honesta transferencia científica y tecnológica, unida a algunos préstamos culturales capaces de alimentar nuestro propio proceso evolutivo, sino como una imposición indiscriminada y en bloque, como una agresión imperialista a nuestra visión del mundo, que hacía de su superioridad científica y tecnológica la prueba incontestable de su superioridad cultural. Ya la misma Conquista, a pesar de sus rémoras feudales, representa la emergencia de lo moderno, frente a lo cual el "bárbaro" (o sea, el otro) debía someterse incondicionalmente o sucumbir. La tenaz resistencia desplegada a lo

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

emergente, y no cual un mero apéndice de la civilización occidental, como quiere el proyecto dominante. Alguien podrá entender esta determinación como una utopía, pero América, nos dice Darcy Ribeiro, existió siempre bajo el signo de la utopía.

Faltaría aclarar que cuando hablo de América me estoy refiriendo a lo que comúnmente llamamos América Latina, y que para ser más consecuentes con nuestra historia llamaríamos América del Sur (es decir, del sur del río Bravo) si los centroamericanos y caribeños no albergaran resquemores al respecto. Ya Américo Vespucio aplicó este nombre a las tierras del sur del continente, y los españoles lo usaron para designar a Hispanoamérica. Aunque al parecer a partir de 1569 se habría empezado a usar asimismo para referirse a todo el continente, lo cierto es que durante tres siglos el uso dominante aludía a la América no sajona. Cuando los Estados Unidos, a falta de uno propio, intentaron apoderarse de este nombre y convertirse en los americanos por excelencia (privilegio que podría corresponderles en todo caso a los mexicanos y peruanos y no a un pueblo trasplantado), su significado se tornó ambiguo. La negativa de los indígenas a reconocerse como latinos, unida a la circunstancia de que en rigor de verdad no lo son (como tampoco lo son los negros, los judíos, los chinos de Perú, los japoneses de Brasil y los hindúes de las Antillas, para no citar a la inmigración alemana o eslava, que nos imprimieron insoslayables huellas culturales), lleva a reivindicar este nombre que históricamente nos pertenece, y a no hacernos más cargo en consecuencia de la falta de imaginación de nuestros vecinos del Norte.

Los ensayos de Juan Acha que abren el libro plantean desde diversos ángulos la necesidad de América de contar con un pensamiento visual independiente, no sólo del hegemónico, sino también de la influencia de las otras artes, para culminar en un análisis de la cultura industrial y los desafíos que supone para cualquier estética. Ello obliga ciertamente a redefinir la actual concepción para orientar mejor la praxis, pues ya vimos que no puede haber arte sin una teoría que lo caracterice y sitúe. Los tres textos aquí incluidos fueron seleccionados de su libro Ensayos y ponencias latinoamericanistas, publicado en Caracas, en 1984, por Ediciones Gan.

El ensayo de Ticio Escobar es una versión adaptada al contexto general de América de un libro de igual nombre que el Museo del Barro y R. Peroni Ediciones publicaron en Asunción

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

catemos de la necesidad de un pensamiento visual independiente: Primero, que por inercia o la ley del mínimo esfuerzo, reducimos la cultura a una mera elección de elementos nacionales susceptibles de diferenciarnos de los demás (peculiarismo). O sea, estamos muy lejos de tomarla por un largo proceso en el que, a la vez, precisamos instituir y constituir, inventar y descubrir, extrapolar e interpolar, expresar lo que somos y revelar lo que queremos ser o lo que imaginamos el hombre debe ser. Nos limitamos a institucionalizar la cultura a fuerza de imperativos nacionalistas.

El nacionalismo va contra el universalismo, pero como competidor, e igualmente termina avasallando la cultura; con la diferencia de que en lugar de persuasiones jerárquicas de progreso utiliza coerciones sentimentales. Así, las pugnas de intereses, monopolios y consignas domésticas, absorben energías y tiempo a nuestros esfuerzos independentistas; y si tal o cual actividad cultural logra escapar al imperialismo internacional, luego se ve asediada por autoritarismos nacionalistas, los más difíciles de orillar por no haber tomado conciencia todavía de sus correcciones emotivas.

Segundo, que nuestro equivocado finalismo y el consiguiente menosprecio hacia los medios y la infraestructura, nos obligan a tomar por cultura la simple reunión de obras y autores, vedettes (aquí la importancia local es determinada por la fama internacional: otra paradoja). Consecuentemente, pasamos por alto lo obvio: que la cultura hállese integrada por actividades especiales (literatura, teatro, danza, cine, música, artes visuales, etc., además de las científicas y tecnológicas).

El arte como fenómeno socio-cultural

Cada una de estas actividades constituye un fenómeno socio-cultural, cuya descripción ha sido hecha acertadamente por Octavio Paz al señalar su ausencia en la crítica literaria y tomarlo como “un cuerpo de doctrina o doctrinas”; “como un sistema de relaciones y oposiciones”; como “ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un espacio intelectual: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice” (sobre la crítica en *Corriente alterna*, México, 1971).

El “espacio intelectual” de cada una de las actividades, se encuentra conformado por creadores y productores, consumidores (público) e intermediarios (teóricos, historiadores, críticos y, en el

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

los otros pensamientos, o bien lo omitirá porque no le interesa la política como toma de poder (a favor de la cual nada puede hacer prácticamente) y tiene una idea más profunda de la política y del arte. El arte no existe sin recurrir a las ideas de afuera: fue religioso en la Edad Media y científico en el Renacimiento, así como hoy es sociológico y lingüístico.

La legitimidad de la independencia del pensamiento visual adquiere actualmente sus más nítidos perfiles en el terreno de la lingüística, a la que no en vano nuestro tiempo le confiere tanta importancia. En este terreno, es donde fácilmente comprendemos por qué el escritor prefiere enfrentarse al problema del idioma de su colectividad con intención de corregir e innovar sus hábitos idiomáticos (y con ellos los mentales y sensitivos). Lo mismo, por consiguiente, con el artista plástico en relación con los lenguajes visuales, que es por donde hoy más se cuelan las represiones e imperialismos culturales.

Y si el escritor y el artista plástico prefieren hacer frente a los problemas lingüísticos, en lugar de poner su lenguaje al servicio de la política, con la remota esperanza de contribuir en los cambios socio-económicos, o bien en lugar de utilizarlo para competir con la literatura, es porque hoy resulta indispensable cambiar la mentalidad y sensibilidad del hombre. Y para nuestro tiempo, estos cambios no sólo han de operar a nivel de la conciencia (ideas), sino del inconsciente (patrones mentales y la sensibilidad), que también es producto y apoyo de la sociedad que queremos transformar.

Pensamiento visual y política

El problema del pensamiento visual con respecto a la política muestra en la práctica dos aspectos muy en boga y conocidos en la actualidad: la politización del arte y la popularización del mismo. En el primero, salta a la vista el error de creer que la politización entraña la única o la mejor salida del arte de nuestros días. En realidad, constituye una solución personal, en la medida que utiliza el arte como mera expresión del individuo —legítima en sí— y no como actividad cultural encaminada a corregir y renovar los hábitos visuales de la colectividad (cambiar el mundo). Al fin y al cabo, hay mucho trecho entre producir obras aplicando conocimientos artísticos y crearlas para generar nuevos conocimientos artísticos.

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

embargo, nos lleva a denominar literaria a toda obra o crítica de arte visual que se limita a narrar, que recurre a las imágenes del idioma y no a las auténticamente literarias.

Estamos, pues, obligados a señalar la buena imitación que el artista o el crítico hace de la literatura y la poesía, ya sea por afinidad estética, admiración o expresos deseos lingüísticos de traducción. El artista vierte sus vivencias literarias en el espectáculo pictórico, convirtiendo los colores y las formas en metáforas o transustanciando las imágenes literarias en estructuraciones artístico-visuales. El crítico se sirve de metáforas y experiencias literarias para penetrar mejor en el mundo de las formas y colores. Porque en lo poético, muchas veces, se confunden estéticamente las artes visuales y su hermana la literatura (piénsese, por otro lado, en la importancia de la palabra en el arte cartelístico). El crítico y el teórico, por lo demás, están obligados a cargar con el problema de someter el hecho visual al raciocinio para trasegarlo en las palabras que combinen la visibilidad plástica con la inteligibilidad verbal.

Otra es la situación cuando se imita o —mejor— se transcribe lo superficial y vulgar de la literatura: las imágenes idiomáticas de tipo narrativo y sentimental que tanto atraen al lego. Entonces, el artista está a la caza de la anécdota, a la que representa sin contribuir con un modo artístico de narrarla o representarla. El crítico y el teórico, mientras tanto, se explayan en consideraciones de lo narrado o representado, sin poner atención en el modo artístico si lo hubiera. Porque la crítica literaria hace esto hasta con las obras artístico-visuales de primera magnitud. Y es que para ello lo narrable constituye uno de los valores estéticos de la pintura.

Esta crítica tiene por máxima aspiración el buen escribir, y preocupada por la metáfora deja sin tocar el espectáculo pictórico, así como evita enfrentar las ideas capaces de servir de levadura al pensamiento visual independiente. Y estas malas imitaciones de la literatura (más otras extra-artísticas similares: de la historia, la realidad visual cotidiana, la simbología establecida, las normas de belleza antropomórfica y naturalista), todavía son frecuentes en América Latina a causa de la falta de un pensamiento visual independiente. Y sólo sintiendo la necesidad de independencia en toda práctica manual e intelectual de las artes visuales es que podemos romper el círculo vicioso y promover la aparición de un pensamiento específicamente visual.

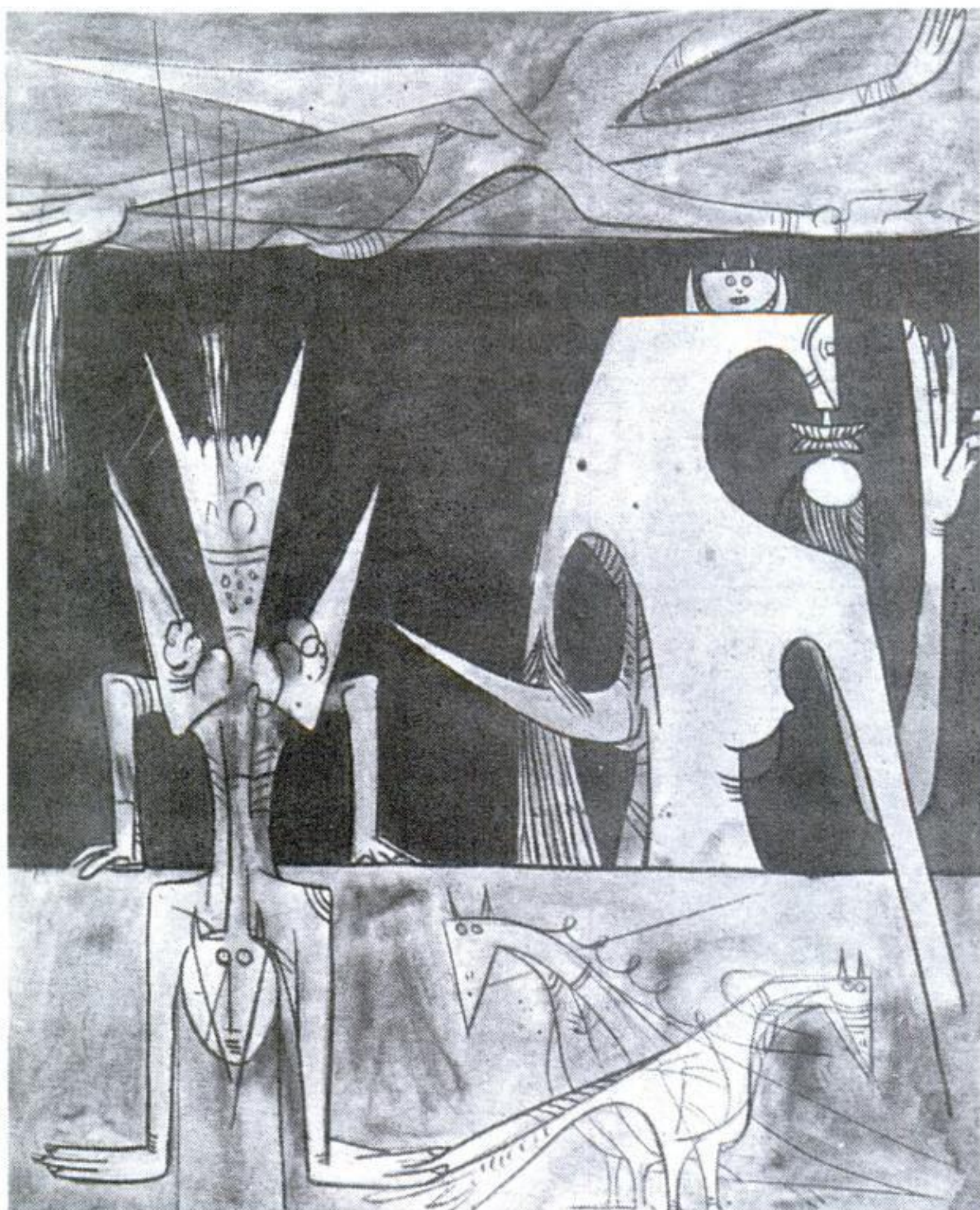
El principal problema de las presiones literarias sobre el pensa-

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

Pero ¿con qué finalidad tomar una actitud ecoestética? ¿Para llevar el arte denominado culto al gusto popular o al revés? He aquí la interrogante que tiene por delante nuestro pensamiento visual. Como ya dijimos al comienzo, lo cualitativo nos incumbe en estas notas sólo a manera de complemento de nuestro tema principal: la necesidad de independencia de nuestro pensamiento visual.



La obra de Wilfredo Lam parte de un sustrato afroamericano y se esfuerza en la búsqueda de un derrotero estético propio, que trasciende la temática para alcanzar la concepción misma de la forma.

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

los esfuerzos homeostáticos (adaptación a los cambios ambientales).

Esto sucede cuando persistimos en conceptos viejos con la vana ilusión de limpiar las artes visuales y devolverles el brillo y la consiguiente estabilidad que tuvieron en los mejores momentos de la sociedad burguesa. O bien cuando pretendemos restituirles los alcances espirituales y demográficos que tuvieron como las únicas fuentes de información icónica que fueron de la sociedad, y el artista estaba de acuerdo con lo fundamental de ésta. En un caso u otro, estaremos dando la espalda al presente y, sobre todo, escamotaremos todo cambio radical y renovación prospectiva.

Necesitamos el pasado. Nadie lo duda. Pero como un impulso hacia la compenetración con el presente. Porque el hecho, por ejemplo, de ir aguas arriba en busca de los orígenes del arte —de su idea primigenia—, tal como advertimos en una gran mayoría de tendencias artísticas de tipo renovador que hoy se alimentan en el primitivismo, no se debe a una voluntad de regreso sino a una invocación antropológica que promueve la actualización de lo primario del hombre o, lo que es lo mismo, la humanización de la actualidad. Que vicios y nostalgias se adhieran al primitivismo, es de esperarse en toda praxis humana.

Compenetrarse con el presente, también es necesario. Pero insuficiente. Necesario, cuando los cambios homeostáticos son vitales y obedecen a causas del momento histórico, tal como tomar en cuenta los medios masivos (cine, TV y derivados del rotograbado) y los productos de la misma sensibilidad popular, con el objeto de involucrarlos en una ampliación del concepto de arte visual. O bien cuando queremos revitalizar las técnicas artísticas tradicionales con las nuevas técnicas industriales. Y es insuficiente el presente, en tanto el arte tiene la misión —como toda creación cultural— de cambiar constantemente la ecología —el presente— y los lenguajes visuales de la colectividad. Es decir, los cambios conceptuales van más allá: han de proyectarse en el futuro; no en un futuro imaginado o en una trascendencia presuntuosa, sino en el futuro contenido en todo cambio del presente.

Vivimos tiempos que, con razón o sin ella, consideramos prerrevolucionarios; sentimos en carne propia el inconformismo con el presente y el imperativo de cambio nos mueve, pensando cada uno en una manera distinta de cambiar, y en esta situación es explicable que miremos al pasado con nostalgia y al futuro con esperanza. Pero el

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

muralismo mexicano, encajan, sin duda, en forma de una necesidad de independencia cultural. Que ella implique un separatismo cultural, no lo creo ni lo imagino deseable; menos aun, viable. Imposible sería ignorar lo que, gracias o a pesar del mestizaje, tenemos de occidentales; qué decir de anularlo...

Consiguientemente, podemos aseverar que detrás de nuestros deseos de independencia cultural hay un espíritu occidental que, a su manera, enfrenta la imbricación de tiempos; imbricación que en nosotros es más dinámica o, si se prefiere, inestable, a causa de nuestros diversos mestizajes y sus múltiples grados. En realidad, la mencionada independencia equivale a extirpar la mentalidad colonial y su connatural avidez de imitar superficialmente lo foráneo. porque lo malo no estriba en imitar ni importar, como sabemos, sino en el sentido colonial con que imitamos e importamos.

El imperialismo cultural del cual deseamos liberarnos, consta, en última instancia, de comportamientos culturales que nos autoimponemos a título de mandamientos; carece aquí de importancia si vía persuasión imperialista. El problema de nuestra cultura de dominación está consecuentemente en nosotros mismos y no en los que nos dominan, ni depende de un simple echar mano a lo existente, sea éste latinoamericano o extranjero, viejo o nuevo. (Exagerando lo literal de la originalidad, solemos recurrir a lo prehispánico, negando así el mestizaje e ignorando la falsedad de los dilemas: viejo o nuevo, universal o nacional.)

Si miramos bien, nuestra independencia mental y sensitiva radica, en gran parte, en saber distinguir entre la verdadera cultura occidental y la oficializada. Todo esto lo sabemos y ha sido dicho en múltiples formas por varios autores.

Si es así, resultará imposible pensar en nuestra separación tajante de la cultura occidental y en la consiguiente creación de otra distinta. Lo repito: nos toca buscar el desarrollo latinoamericanista de lo más occidental que llevamos adentro, en vista de que es la parte nuestra que mejor nos capacita para cambiar el arte y cambiarnos a nosotros mismos, hasta llegar a los extremos más inconcebibles y más autóctonos. Nuestra cultura es y será por mucho tiempo mestiza. (Es posible que el sentimiento latinoamericanista nos lleve a desear un separatismo cultural. Pero nos estrellaremos contra la realidad y no podremos evitar la imbricación de tiempos y su confrontación con lo occidental. La creación cultural no es cuestión exclusiva de los sentimientos. Al contrario: éstos la suelen estorbar.)

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

utopía, puesto que estas tres facultades son indispensables para redefinirnos con realismo y con futurología; el pasado lo llevamos a la espalda indefectiblemente de alguna manera. Y el ejercicio de tales facultades está íntimamente ligado al artista, cuya eficacia social y estética dependen del dominio de los medios artísticos, o sea, del manejo del lenguaje artístico-visual. (Con la aclaración, que no necesariamente se es artista por profesión o autodenominación.)

Adoptando una postura francasteliana, podemos decir que nuestros artistas tendrán que concretar en sus obras la colisión de nuestra realidad externa e interna (que es menester transformar) con la manera de percibirla (que es producto social, cultural) y con la imaginación que todo transustancia y que pertenece al individuo. Así la imaginación los compelerá a trazar una teleología y la realidad, una axiología. (La imaginación es la que justamente posibilita al artista llegar a instantes lúcidos, escapando de esta manera a lo negativo que, como persona, lleva consigo inculcado por la sociedad. El descreimiento en el hombre actual nos obliga a depositar toda nuestra fe en lo fugaz de la creación cultural, en este caso, artística.)

Pero todas las cuestiones y aspectos, interrogantes y respuestas que han surgido hasta acá, adquirirán su verdadero y actual cuerpo tan sólo si las situamos dentro del pluralismo aludido al comienzo de estas notas ensayísticas como una posibilidad de cambio de giro de las artes visuales y, por tanto, del compromiso de redefinirlas. Posteriormente nos será posible entrar en los aspectos conceptuales de nuestra necesidad de redefinir el arte. Querámoslo o no, nuestros artistas habrán de partir de los cambios conceptuales, si buscan redefinir el arte con actualidad y eficacia latinoamericanistas.

De la pluralidad a un posible pluralismo

Nada notablemente nuevo sucede en el panorama mundial de las artes visuales desde 1968 aproximadamente; apenas si registramos los reacomodos y combinaciones con aires de novedad de algunos neo-ismos. Después de la vertiginosa sucesión de tendencias, viene el remanso con visos de *status quo* no declarado en que hoy vivimos. Ha declinado el vanguardismo: aquella vehemencia de suponer que se tiene en la mano la verdadera solución artística de

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

mente esto, sino que existen varias artes, distintas modalidades artísticas y diversos modos humanos de ser que el arte tiene que expresar. Lo malo no está en jerarquizar, sino en hacerlo en nombre de una solución única o mejor y que los valores específicamente artísticos, culturales e históricos se extiendan a las personas y países. Es decir, tórnense en categorías humanas: se antropomorfizan. Y lo peor: que no hay tarea más fragosa que destruir jerarquizaciones abusivas o limpiar de vicios las buenas y específicas. El hombre depende tanto de tablas de valores para juzgar a sus semejantes...

¿Cómo llegar al pluralismo artístico-visual? No es cuestión, desde luego, de legitimar el actual *status quo* y caer en sus mayores peligros: el sincretismo y la inercia. Porque el pluralismo no puede prescindir de jerarquizar: de propulsar valores específicos e ideales que dan prioridad y mayor importancia a la obra de arte con mayor capacidad de ayudar a cambiar el mundo.

Como quiera que sea, aquí no importa saber cómo las artes visuales llegarán a instituir el pluralismo. Importa cómo repercute en América Latina la actual diversidad artístico-visual, con sus posibilidades de devenir pluralismo, y cómo le marca nuevas pautas a nuestra necesidad de redefinir el arte.

Latinoamérica al trasluz del principio de diversidad

El remanso artístico-visual y el ocaso del vanguardismo en favor de la diversidad de corrientes significan para nosotros la desaparición de modelos nuevos que importar e imitar. Esto obliga al arte latinoamericano a replegarse a sus cuarteles: a tomar en cuenta su realidad y a revisar su necesidad de redefinir el arte, con el propósito de abrir él mismo nuevos caminos estéticos.

Tal situación viene a acentuar aún más uno de los problemas principales de la potencialidad creadora de nuestros artistas: que de tanto haber puesto atención en los productos y en las finalidades, ha descuidado los medios y desconoce la importancia y el buen manejo conceptual y técnico de los mismos. Tanto es así, que se le dificulta enormemente la búsqueda en el interior de la estética que tiene entre manos, con el fin de agotar sus posibilidades sin necesidad de modelos.

Nuestra América siempre supo elegir e importar objetivos buenos y elevados. Lo trágico estuvo en que incurrimos en el finalis-

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

mediante el arte. No en balde, la obra de arte parte de la sensibilidad colectiva y termina en ella.

Luego, a ver o redefinir la ecología, hoy tecnológica u objetual, como un sistema de lenguajes visuales que informa y forma la sensibilidad colectiva (la programa o domestica), en el cual intervienen ideas e imágenes de arte halagadoras al gusto popular y el cual nos es indispensable contrarrestar y encauzar por medio de proposiciones artísticas. Y si la sensibilidad es producto del medio ambiente y su posible correctivo, precisaremos una ecología de los sentidos (y éstos y la sensibilidad son, etimológicamente, materias de la estética).

Esta necesidad de encauzar los efectos psicosociales de los cambios ecológicos o desarrollo y la urgencia de corregir y renovar la sensibilidad colectiva, dialogando con ella, nos libera de populismos, demagogias y paternalismos, desde el momento en que partimos del gusto popular para ver cómo la obra de arte puede cambiarlo, y no al revés: partir de la superioridad de la obra de arte, para llevarla al gran público o acomodar la obra al gusto popular.

Esta corrección nos lleva a la necesidad de restringir la idea de arte, proponiendo una diferenciación entre el valor artístico-cultural y el histórico-artístico. Con el tiempo, el valor artístico-cultural será el estético o el temático, y el histórico-artístico, el artístico. Así, les restituiremos importancia cultural a las artes visuales tradicionales, en la medida que toman conciencia de su pérdida de alcance demográfico y pasan a ser las mejores fuentes de renovación formal y corrección lingüístico-visual. En ellas el individuo puede indagar y proponer correcciones, cuyos efectos corporizan el valor artístico-cultural, que es efímero —no hay corrección eterna— y mensurable en cuanto al grado en que ayuda a cambiar los hábitos visuales y las ideas de arte. Porque lo importante para nuestros artistas ha de ser proponer cambios del mundo, y con él el latinoamericano, pues el curso de su proposición depende de la sociedad y de su grupo cultural.

Esta axiología de efectos momentáneos no excluye el valor histórico-artístico, sino que lo traslada a segundo plano o lo convierte en mera consecuencia. Es decir, tanto mejor si (después del valor artístico-cultural) la obra adquiere el histórico-artístico, que es durable y que consiste en estimular la imaginación del receptor y, en el mejor de los casos, incitar a nuevas actitudes artístico-culturales. Y sabemos: hay imaginaciones conformistas y subversivas,

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

inanición por la industria, al mismo tiempo que ésta obliga a las artes “cultas” a formar e institucionalizar el concepto de objeto bello por la pura funcionalidad práctica de sus formas. Para el efecto, produjeron el geometrismo abstracto y apelaron a la pureza artística. Después de 40.000 años el hombre cesaba de tomar por artístico todo lo que contuviese ornamentaciones. Comenzamos entonces a creer equivocadamente que los objetos bellos son capaces de saciar todas o las principales necesidades artísticas de un hombre, incluso de toda una sociedad.

6. Los artistas “cultos” empiezan a ser desalojados por los diseñadores, y muchos de ellos se ven obligados al trabajo asalariado. Antes los “cultos” habían ascendido socialmente, casi como retribución por haber desalojado y proletarizado a los artesanos. Así las artesanías artísticas devienen en nuestros países meros vehículos de nacionalismos y populismos. De tal suerte que hoy nos vemos en la necesidad de tomar las artesanías, las artes “cultas” y los diseños que van apareciendo en la cultura occidental para conceptualarlos como variantes históricas del fenómeno sociocultural que es el arte. Estos tres sistemas de producción artística —uno precapitalista y dos capitalistas— se combinan entre sí y hoy coexisten en América Latina.

A manera de resumen, cabe afirmar que durante el desarrollo del capitalismo los medios masivos intervienen en la producción artística y junto con otros procedimientos tecnológicos de transporte y almacenamiento, comercialización y publicidad se encargan de la distribución de obras, ideas e instrumentos de arte. Es más: crean el consumo masivo, de por sí espurio, y lo difunden. Como vemos, producción, distribución y consumo forman un todo de correlaciones, hoy de mayor cohesión gracias a los medios masivos. Es que en el campo de las artes, un mismo medio masivo es sucesivamente canal de distribución, medios de producción y producto.

Esta somera descripción que acabamos de hacer de las particularidades más notorias de la cultura industrial con relación a las artes y en términos mundiales, necesita explicaciones detalladas, matizaciones y verificaciones. Nadie lo duda. Para estos menesteres, precisamos recurrir, desde luego, a la realidad concreta. Pero no a la de Francia o de USA, sino a la latinoamericana. Veamos, pues, cuál es el cuadro que entre nosotros presenta la cultura industrial que hemos descrito sucintamente.

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

“cultas”, como diseñística; producción ligada indisolublemente a la distribución y consumos artísticos.

Ahora bien, ¿qué papel desempeñan y deben desempeñar las artes “cultas” en cada una de nuestras formaciones?

Los problemas y posibilidades de nuestras artes “cultas”

Después de las generalidades expuestas, que consideramos indispensables para fundamentar lo que sigue, formularemos los problemas principales de nuestras artes “cultas”. La formulación encauza, por lo menos, las posibilidades y las soluciones a estudiar en tales artes.

En primer lugar están los problemas conceptuales que nos incitan a preguntar si debemos o no dejamos arrastrar sin reparo alguno por la corriente de la definición occidental de arte, hoy difundida por el mundo. Porque son conocidas las debilidades actuales de la estética renacentista, médula de tal definición; estética que para remate encuéntrase al servicio de los intereses de nuestras clases dominantes y por ende de los medios masivos, con su consumo masivo y fetichización del objeto. Estamos, pues, obligados a redefinir el arte de acuerdo con los intereses de nuestros respectivos países, intereses que no pueden ser otros que los de las mayorías demográficas.

Redefinir así el arte significa para nosotros asumir una actitud *no-objetualista*, que consiste en abandonar toda idea de arte como sucesión de objetos geniales y exclusivos depositarios de la estructura artística. La fetichización considera las transformaciones objetuales (o los objetos nuevos y diferentes) como lo más importante del arte; mejor si la novedad objetual tiene repercusión mundial. Y para decir verdad, nuestro arte “culto” carece de transformaciones objetuales importantes, salvo el muralismo mexicano. Según esto, careceríamos de vida artística. La realidad es otra: hemos experimentado cambios radicales en la producción, la distribución y el consumo artísticos, concerniendo el consumo a la sensibilidad del hombre latinoamericano en general. De tal suerte que si queremos trazar la sociohistoria de nuestra realidad artística, no nos queda sino centrarnos en la relación tripartita producción-distribución-consumo como lo decisivo del fenómeno sociocultural que es todo arte.

Esta redefinición demandará, por cierto, elaborar un concepto

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

otro lado, cabe encerrarnos en el formalismo y autoengañarnos de que lo primordial está en los méritos de las obras latinoamericanas que se cotizan bien internacionalmente. Pero el arte, como fenómeno sociocultural, tiene que ajustarse a prioridades colectivas y revolucionarias.

Las prioridades las vemos en nuestras formaciones nacionales, las que obviamente serían las metas de nuestras artes "cultas". Por un lado, éstas han de subvertir los hábitos artísticos, políticos y culturales que vayan contra los intereses populares, y por otro lado ofrecerán elementos para encauzar y acelerar el proceso de la nacionalidad, y sobre todo la formación de la conciencia nacional como partes de nuestra autodeterminación. Así nuestros artistas "cultos" pondrían su arte al servicio de la colectividad, no del individuo-artista: la obra como catarsis personal, autobiografía o extensión de su subjetividad; manifestaciones hoy sin interés. En pocas palabras, todas nuestras proposiciones artísticas han de apuntar al proceso de identificación nacional y a la latinoamericana, en su calidad de opciones agrupativas de mutua relación. Se trata de tomar conciencia del hecho de ser diferentes y de querer ser diferentes. Las distintas formaciones nacionales conjugadas con los intereses colectivos devienen de este modo elementos de juicio artístico. Por lo demás, las artes también intervendrán en el proceso histórico o evolutivo de su país, superando dialécticamente para ello lo que nos viene de los centros mundiales del arte. Hasta aquí los problemas más importantes de los artistas y de su producción que nos toca discutir.

No todo lo malo es, sin embargo, responsabilidad de los artistas. El sistema económicosocial establecido les niega a los nuestros los mejores y más actuales medios intelectuales de su producción. Lo hace a través de la distribución de los medios y productos que controla el Estado. Y esta distribuciónes parte de la política artística oficial de cada país. Nuestro ámbito cultural mismo ni siquiera incita a los artistas a manejar ideas y adquirir conocimientos, a renovar conceptos y adoptar actitudes progresistas. Toda política artística hállase determinada, como sabemos, por el Estado y por los medios masivos, que hoy representan a las fuerzas foráneas o imperialistas. Pero también intervienen las fuerzas locales independientes, las que en las artes son incipientes en América Latina. Nos es menester, pues, formar e incrementar las progresistas y revolucionarias de éstas; tal sería nuestra tarea principal hoy por hoy.

La distribución artística no sólo consta del circuito de comer-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

nacional sin una importancia local vinculada con los intereses de sus respectivas mayorías demográficas.



Hombre extrayéndose un pique, cerámica de Margarita Corvalán, Itá, Paraguay. Arte popular de gran síntesis distanciado de su base ritual, fiel ejemplo de una modernidad propia inobjetable desde la estética occidental (Foto: José María Blanch).

EL MITO DEL ARTE
Y EL
MITO DEL PUEBLO

por *Ticio Escobar*





Introducción

Este trabajo no pretende llegar a conclusiones definitivas sino remover cuestiones, identificar algunos de los obstáculos que se interponen en el proceso de comprensión de ciertas prácticas culturales producidas en América Latina y sumarse, así, al debate que desde hace décadas se desarrolla en torno a las mismas. En cuanto se propone ubicarse en el contexto de aquel debate, debe enfrentar ciertos conceptos que, aún confusos y molestos, integran el paisaje semántico de donde inevitablemente partimos y expresan las contradicciones y ambigüedades que anegan vastas regiones de nuestra incipiente teoría. Por eso algunas de las categorías básicas que utilizamos en este texto son problemáticas y discutibles pero no pueden ser soslayadas.

El concepto de "popular", por ejemplo, es insorteable. Es teóricamente incierto e ideológicamente turbio, es fuente de problemas antes que instrumento esclarecedor; pero está ahí, prendido de tantos nombres y agazapado en el fondo de tantas historias que no puede, sin más, ser reemplazado por nuevas convenciones que ignoren su presencia inveterada. Para referirnos a ciertas prácticas tradicionalmente definidas desde esa presencia, no tenemos, pues, más remedio que cargar sus conceptos con el atributo de lo "popular", aun conscientes de la zozobra que puede producir fardo tan pesado. Por otra parte, es evidente que la oscuridad del término en cuestión no es gratuita: expresa bien esa mescolanza propia de nuestro momento cuando distintas historias y tiempos diversos se entremezclan y superponen en esa realidad escurridiza y compleja tan difícilmente asible por una

sola palabra. Por eso usamos el vocablo "popular" tratando de al arcar la mayor extensión que ocupa su curso errante: nos basamos en la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y tenemos en cuenta los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación entendidas en su sentido más amplio como el conjunto de las distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en lo político, económico, cultural, social, religioso, etc., en perjuicio de los grandes sectores mayoritarios o de las minorías excluidas de una participación social efectiva. En este sentido incluimos lo étnico poscolonial dentro de esta categoría: desde el momento en que las comunidades indígenas pasan a constituir el término subalterno de las relaciones establecidas con la conquista, ingresan en la condición que acá consideramos como definitiva de lo popular.

El uso del concepto "arte" presenta desafíos similares al de "popular": dicho concepto se presta a confusiones pero su larga y terca trayectoria vuelve más práctico contar con él que ignorarlo. Si decidimos promoverlo para referirnos a ciertos fenómenos estéticos de la cultura popular, lo hacemos más para esquivar manipulaciones ideológicas que por confiar demasiado en su fidelidad teórica, comprometida por devaneos frecuentes y derroteros dudosos.

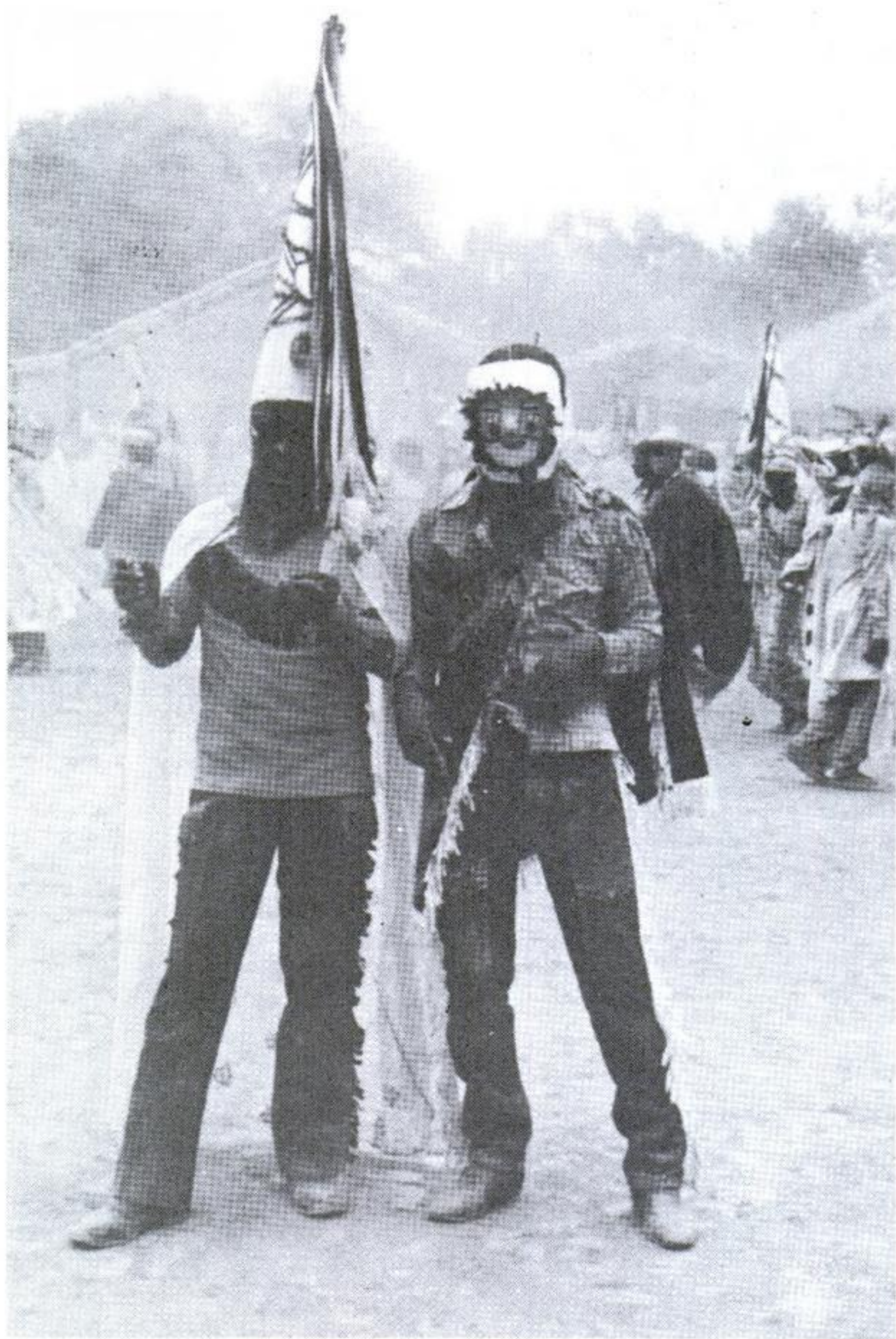
El término "mito" es también esencialmente vago. Tanto incluye a los mitos de origen como a los actuales mitos profanos; igualmente se refiere a la misteriosa tarea de imaginar el sentido, y a la falsa conciencia ideológica; tanto designa a un mecanismo tramposo que encubre la historia como al deseo ineludible de lo incondicionado; antagonista obstinado del logos, el mito es alienación o poesía, simbolización o mistificación, oscura rémora sin destino o refugio del sueño amenazado. A veces deliberadamente, otras no, partimos de las posibilidades o caemos en la trampa de sus sentidos inestables. Por eso, el contexto en el que se usa es a menudo el único responsable de cada acepción concreta.

Por otra parte, "arte popular" es un término epistemológicamente híbrido: el vocablo "arte" proviene de la jurisdicción de la estética, mientras que el "popular" es oriundo de los dominios de las ciencias sociales. Tanto la doble ciudadanía de sus componentes como el carácter apátrida que acaba adquiriendo el término son causantes de malentendidos y desencuentros que no pueden resolverse por la falta de un territorio propio en donde

converjan esos vocablos nómadas y se sometan a los mismos códigos. Si no todas, por lo menos muchas de las incongruencias metodológicas de este trabajo se originan en esa falta.

Aunque pretendemos que las cuestiones tratadas en este texto puedan ser referidas genéricamente al arte popular de América Latina, partimos de la realidad del Paraguay pues es la que mejor conocemos.

Análogas razones de mayor competencia temática nos impulsan a que cuando hablamos de "arte" nos basemos fundamentalmente en las manifestaciones visuales, sin que ese recorte implique el desconocimiento del valor estético y la importancia de otras expresiones de la cultura popular. Tanto la necesidad de incursionar en terrenos que nos son desconocidos, como la de confrontar nuestras posiciones con otras que encaran momentos diferentes de un devenir sociocultural complejo, nos llevaron a recabar consultas, pedir opiniones y recibir sugerencias y correcciones de otras disciplinas. En este sentido agradecemos la colaboración de Line Bareiro y José Carlos Rodríguez con quienes, desde el comienzo de este trabajo, discutimos largamente conceptos fundamentales para su desarrollo; así como la de Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Benjamín Arditi, Luis Carmona, Jorge Lara Castro y Adolfo Colombres, que leyeron los manuscritos y aportaron valiosas observaciones.



Participantes del *Areté Guasú*, la fiesta del Carnaval chiriguano. El actual atuendo resulta de una síntesis de distintos elementos culturales: máscaras de madera emplumada, altos bonetes de origen medieval, anteojos oscuros, blue jeans, etc. Santa Teresita, Mariscal Estigarribia, Chaco paraguayo, en febrero de 1986 (Foto: T. Escobar).



Capítulo I: La cuestión de lo artístico

Los conceptos y los mitos ajenos

A la hora de acercarnos al hecho de la creación popular latinoamericana, nos encontramos enseguida ante el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica; aunque partamos del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran con los específicos bordes de experiencias diferentes y que deben ser discutidos, readaptados o sustituidos en un proceso de continuas reformulaciones.

Este proceso se da a menudo en el plano de la práctica artística¹. Pero está todavía a medio camino en el ámbito de un pensamiento que debe producir o recrear muchos conceptos capaces de definir realidades particulares. Uno de ellos es el correspondiente al arte popular; es decir, a lo que concretamente en América Latina se entiende por lo común como arte popular: ese enrevesado conjunto de formas procedentes de culturas diversas, entre las que las indígenas y mestizas tienen una presencia marcada. Como lo relativo a esas formas tiene en las metrópolis otro sentido, nos encontramos, huérfanos de referencias, ante el desafío de tener que inventar categorías que nos permitan comprender hechos distintos.

El desafío es difícil porque no siempre está clara la posibilidad de criticar, seleccionar o impugnar las señales ajenas. Es que aquel

escollo inicial se complica (y en gran parte se explica) por los intrincados efectos de la dependencia cultural: por un lado, la cultura hegemónica internacional no sólo propone pautas y métodos sino que pretende exportar ciertas verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones; por otro, el pensamiento de los países periféricos suele aceptar, seducido y gustoso, los modelos imperiales sin preguntarse demasiado acerca de la vigencia que pueden tener en circunstancias diferentes.

El uso del concepto *arte* es especialmente ilustrativo de esa dificultad y de las ambigüedades que genera: aunque parta del supuesto de que hace miles de años la humanidad entera produce esas formas sensibles cuyo juego funda significaciones (esa práctica que la estética occidental llama *arte*), de hecho, el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Occidente en un período históricamente muy breve (siglos XVI al XX). A partir de ahí, lo que se considera en la práctica como *arte* es el conjunto de fenómenos que tengan las características básicas de *ese* arte. Es decir, por un lado la estética moderna reconoce como artística esa misteriosa operación por la cual las formas revelan verdades nuevas, pero lo que realmente admite como arte es sólo el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas del arte producido en aquel período. Fundamentalmente estas notas son: 1) La posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual; y 2) La capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción. La inutilidad (o el desinterés) y la unicidad de las formas estéticas son características del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar a modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan asumido por la historia oficial, de que la producción del arte tiene una tradición milenaria y carece de límites geográficos².

Como los conceptos no bastan para resolver esa paradoja y justificar la vigencia de ese modelo único, se recurre a los mitos. En principio, éstos, en cuanto resultan de la experiencia social cuajada durante siglos, constituyen esquemas de comprensión de lo real y resguardo contra los estragos de la contingencia: son los grandes reguladores del caudal simbólico colectivo y expresan el dramático esfuerzo del hombre por enfrentar el origen y la muerte, que rebasan todas sus formas.

El poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de

sus condicionamientos, de fundar arquetipos y sustraerlos al cambio, deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social. La oposición entre esos residuos estancados y las formas míticas movilizadoras de nuevos sentidos, anima los procesos culturales e impulsa desarrollos desiguales, distintos ritmos.

Frecuentemente la cultura dominante manipula el mito, se sirve de esa capacidad suya de proyectar ideas, imágenes y valores a un nivel extratemporal que lo fundamente; toma solamente el momento arquetipificador del mito. En estos casos, ciertos mitos ya no son producto de creación colectiva y se convierten en medios de propaganda, devienen en un repertorio de clisés traídos desde afuera. Entonces dejan de ser ficción para ser falsificación, dejan de fabular para mistificar. Sus mecanismos retóricos de escamoteo y de ocultamiento, que sirven para cubrir ciertos aspectos de lo real y descubrir ciertos sentidos, son ahora puestos al servicio de la simulación y el encubrimiento del conflicto; su capacidad de frenar el tiempo en un origen que funde el orden y los ritos fuera de la historia es usada para eternizar arbitrariamente aspectos que convengan al curso de la dominación.

Por eso, a través de mitos, la cultura oficial pretende absolutizar el arte en el que se considera representada y justificada; intenta cosificarlo y convertirlo en arquetipo absoluto, dechado ideal de toda práctica que aspire al título de arte. El resultado es el mito del arte; uno de los *grands récits* de la modernidad.

Nombrado por conceptos ajenos y enfrentado a ese modelo mítico, el arte popular aparece empobrecido y mutilado: gran parte de la subvaloración que sufren sus diferentes manifestaciones se infiere tanto del mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en los EE.UU.) constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte, como de la vieja tendencia a adoptar ciertos conceptos referidos a esas prácticas y transplantarlos mecánicamente a otros sistemas culturales sin tener en cuenta sus particularidades. Ambos factores intervienen siempre en la descalificación de estos sistemas en cuanto los mismos no encajan en los conceptos ajenos o carecen de algunas características coyunturales de la cultura hegemónica erigidas como normas suprahistóricas. Tales características derivan básicamente de la autonomía que adquiere lo estético formal en el arte occidental moderno, que se define por la capacidad de aislar las formas y de considerarlas en sí mismas, eximidas del denso bagaje de responsabilidades con que siempre le cargó la historia. Pero esa emanci-

pación es reciente y circunscrita: sólo se produce dentro de los límites de una cultura concreta y en un momento de su curso. El proceso de las culturas populares latinoamericanas desconoció, hasta ahora al menos, esa necesidad. Como originariamente la cultura indígena tenía sus propios mecanismos para sintetizar sus contradicciones internas, aparece como una unidad ajustada que disuelve en sí momentos que para la cultura occidental moderna funcionan separados. Muchos de los problemas para analizar el arte indígena surgen, precisamente, de la dificultad que tiene un pensamiento dualista para comprender esa práctica presentada como una realidad compleja pero compacta. Ciertas parejas de oposiciones conceptuales con que trabaja la teoría del arte (como útil-bello, arte-sociedad, forma-contenido, lo estético-lo artístico, etc.) no pueden aplicarse sin más a una realidad que no permite distinguir claramente los elementos que sirven de base a tales oposiciones y que, en realidad, están tan fuertemente encastrados que se confunden los unos con los otros. La ruptura de aquel mundo ajustado se produce desde afuera. Por eso, no da como resultado una ordenada diferenciación de sus diversos aspectos —como en la cultura europea que, según sus necesidades, pudo ir desgajándose en distintas regiones, subsumidas en una otra unidad— sino una fractura arbitraria cuyas partes no encajan en el casillero categorial europeo. Como los pedazos de un espejo roto que reflejan, uno a uno, el todo, muchos de esos fragmentos conservan en sí ese principio unificador y recapitulan, en sus siguientes desarrollos mestizos e indígenas, la identidad de momentos que la estética desdobra en categorías enfrentadas.

Los principales problemas para encarar la especificidad del arte popular surgen, básicamente, de la aplicación mecánica de un concepto basado en el desdoblamiento entre lo artístico y lo estético. Esta oposición, que sin duda ha resultado fecunda para comprender el mecanismo del arte occidental moderno, extrapolada al campo de lo artístico popular se muestra poco eficiente y concluye, por lo general, en el menoscabo de sus expresiones. Simplificando el extremo, en una rápida referencia, un complicado problema de la estética, podemos distinguir entre el nivel estético y el propiamente artístico o poético confrontando, por un lado, el momento estrictamente perceptivo formal y sensible del enfrentamiento con el objeto y, por otro, la expresión de sentimientos, valores e ideas que puede darse a través del mismo.

Tradicionalmente lo estético se refiere a lo bello, a la armonía

formal de los elementos y a la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico alude a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real descubriendo nuevos aspectos de la misma. Por eso, la práctica del arte supone una revelación; debe ser capaz de provocar una sensación de extrañamiento, de desarraigo y develar otros significados de la realidad que permitan un replanteamiento de la misma. No todo lo estético, pues, alcanza el nivel de arte.

Ya vimos que en el arte indígena original, y posteriormente en el arte popular, es difícil despegar la forma del contenido y, consecuentemente, lo estético de lo artístico. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de lo expresivo popular, al que se retacea el estatuto de *arte* acusándolo ya de formalista, ya de contenidista.

Es que, por un lado, la marcada tendencia a la abstracción de muchos signos parece sugerir la mera intención ornamental de formas graciosas exentas de reponsabilidades simbólicas; mientras que, por otro, el peso abrumador de ciertos contenidos socio-culturales y la rotunda presencia de funciones utilitarias parecen aplastar la forma.

Frecuentes discusiones, más claramente definidas en el plano de la cultura indígena, se desarrollan en torno a la posibilidad de encontrar significados sociales en muchas formas simétricas y depuradas, tan alejadas del concepto naturalista de figuración; o en la de rescatar las formas de ese terreno anegado por funciones y contenidos torrenciales. Según veremos después, parte de esa dificultad deriva del hecho de que en ciertas culturas, particularmente las indígenas, la forma estética es aparentemente más libre de la naturaleza que de la sociedad, a diferencia de las culturas occidentales modernas, en las que parece ocurrir lo contrario (ver pág. 52); por eso, medidas aquéllas con la vara de éstas, sobran por un lado y faltan por otro.

Aun referida a realidades diferentes de las que acá tratamos, la extrapolación de modelos conceptuales se da a veces en determinados momentos de la teoría europea que, al aplicar la oposición forma-contenido a prácticas ubicadas fuera del ámbito de la cultura erudita, suele concluir que las mismas están en falta con uno de los términos de esa oposición. Mukarovsky, por ejemplo, sostiene que como el arte requiere la supremacía exclusiva de la función estética y como en la cultura popular esa función se confunde con la otras (sociales, religiosas, etc.), entonces, las creaciones *folklóricas* no alcanzan a ser artísticas. El arte popular (en general)

queda asimilado, así, a las artes meramente decorativas: ambos constituirían fenómenos *extra-artísticos* (Mukarovsky, 1977; 44 y s.s.).³ Gramsci recalca el carácter pasivo y contenidista de la cultura popular; el *folklore* se distingue para él por sus tendencias de “contenido” (Ver Prestipino, 1980; 84). Para H. Read, en cambio, la inferioridad del arte popular deriva exactamente de lo contrario: éste es formalista y vacío; la cerámica, por ejemplo, es considerada como un “arte sin contenido” (Read, 1964; 24).

Por eso, la práctica del arte popular debe ser considerada según sus propias particularidades. En los próximos puntos intentaremos hacerlo manejando un concepto más amplio de arte, que, no circunscrito a un sólo momento histórico, pueda incluir a otros sistemas.

Los bajos fondos del arte

Las oposiciones recién mencionadas (forma-contenido, etc.) están en el origen del pensamiento moderno. Ellas son responsables de algunas profundas dicotomías que, aun apostatadas o ignoradas, sobrevuelan toda la cultura artística contemporánea. La estética crece sobre una plataforma escindida que tiende a polarizar sus conceptos y enfrentarlos en batallas muchas veces inútiles.

Una de las consecuencias más fastidiosas de esta herencia dualista es la disyunción *arte-artesanía*, que plantea inevitablemente dificultades y problemas a la hora de analizar la cultura popular. Ya vimos que, si bien dentro de los presupuestos de la cultura occidental se entiende por *arte* a toda práctica que, a través de su momento retórico formal, renueva las versiones que tiene el hombre de la realidad, de hecho, se reserva el término *arte* a las actividades en las que ese momento tiene el predominio absoluto; sólo a través de la independencia y la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia artística. En el arte popular la forma estética —aún reconocible, aún fruible— no es autónoma ni se impone sobre las otras formas culturales (con las que se entremezcla y aun se confunde). A partir de este hecho, se considera que el vocablo *arte* afecta a ciertos fenómenos culturales en los que la forma predomina sobre la función y constituye un dominio aparte, considerable en sí mismo, por oposición a las *artesanías* o *artes menores*, en las que la utilidad prevalece sobre sus aspectos formales, que se encuentran enredados en sus diversos destinos socioculturales (rituales, cotidianos, etc.).

La estética, como disciplina teórica, se consolida a mediados del s. XVIII, en un movimiento que se desprende de sus ligazones tradicionales y coincide con ese afán emancipador que caracteriza la práctica artística desde los inicios de la modernidad. Esta búsqueda de autonomía expresa la concepción autosuficiente del nuevo sujeto burgués, como actor histórico. La nueva disciplina encuentra en la obra de Kant una de las organizaciones más sistemáticas y un fundamento epistemológico firme. Para Kant la representación estética se desentiende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etc.) y se centra fundamentalmente en la forma.

El privilegio de la estructura formal del objeto es la base del “gusto estético” entendido como posibilidad de apreciar sensiblemente dicho objeto sin interés alguno, a partir del juego libre de las facultades y la mera contemplación pura y libre; es decir, sin tener en cuenta en absoluto posibles finalidades prácticas del mismo.

Esta concepción de la experiencia estética fundamentada en el desinterés y en la inutilidad práctica conduce a una profunda escisión entre lo que Kant llama “juicios puros” y “juicios impuros” del gusto. A los primeros, como cabe esperar de la asignación del nombre, corresponde el gusto verdadero, perfecto y legítimo, mientras que a los segundos —comprometidos con intereses utilitarios y finalidades extra-artísticas—, el gusto inauténtico, superficial y vulgar. Los unos, los gustos puros, develan la belleza pura (*pulchritudo vaga*); los otros, la adherente (*pulchritudo adherens*) en la que la forma —inmersa en otros objetivos y funciones— no logra sobreponerse de manera absoluta y se debe adaptar a las necesidades impuestas por la función del objeto (Kant, 1977).

Las artes “mayores” poseen una belleza pura, autónoma y autosuficiente, fruible en sí; mientras que las “aplicadas” o “menores” dependen de otros valores y condiciones y carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente.

La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdo apenas de antiguos cortes pero frontera al fin.

Ella marca los lindes entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza a la gran obra de arte. El resultado de tales límites es la

marginación de estas expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama “los bajos fondos del arte”. Es que la división “arte-artesanía” no es ideológicamente neutra. En primer lugar, encubre ciertas consecuencias derivadas de la mercantilización del objeto artístico. Este se presenta como independiente de cualquier finalidad extra-artística pero, en realidad, se emancipa de su destino utilitario y social pero no de su función de mercancía que le sujeta a nuevas dependencias y funciones provenientes del predominio del valor de cambio sobre el valor de uso. W. Benjamin se refiere a la polaridad existente entre lo que él llama el valor “cultural” (relativo al culto) y el valor exhibitivo de la obra. En las sociedades llamadas “primitivas” las expresiones artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social. La sociedad contemporánea desritualiza el objeto subrayando su valor exhibitivo (la mera contemplación artística) pero, paralelamente, sacrifica el valor de uso social y promueve la apropiación privada del objeto devenido mercancía (W. Benjamin, 1973; 28).

Por eso, en realidad, el arte moderno no es totalmente “inútil”, en el sentido kantiano del término; siempre tiene finalidades y funciones “extra-artísticas” que cumplir, aunque no sean las rituales o cotidianas: no es tan puro como pretende. “Ni hoy ni nunca, —escribe Francastel— el verdadero arte ha revestido un carácter de gratuidad. Los valores estéticos no son valores separados de toda contingencia, valores inútiles. Sé muy bien que la opinión de Kant ha sido tomada por varios y muy importantes pensadores... (pero) no podríamos estar de acuerdo con su fórmula porque si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganada, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo” (Francastel, 1970; 76).

El hecho mismo de mantener la división entre el arte y la artesanía también ha sido vehículo de ideologías. En el Paraguay, como en toda América Latina, la dominación cultural impuesta por los sistemas coloniales se va desarrollando a partir de la privación del estatuto de *arte* a las expresiones indígenas y mestizas. Por supuesto que ni a los primeros conquistadores ni a los misioneros se les pasó por la cabeza que las manifestaciones culturales de los indígenas que habitaban estas tierras pudieran tener valor



Escultura en cerámica de Virginia Yegros, Tobatí (Foto: Blanch). Esta bañista constituye una innovación dentro de la cerámica tradicional de esa localidad, que puede ser vista como una crítica a la burguesía pueblerina, al igual que otras obras de la autora.

estético alguno; ni siquiera se detuvieron a describir, aunque más no fuere por curiosidad, aspectos de tales manifestaciones. Sólo se refieren vagamente y con un sentido francamente peyorativo al conjunto de las prácticas consideradas siempre como salvajes y desprovistas de todo valor; como en el Paraguay ni siquiera había metales preciosos que pudieran al menos conferir un interés crematístico a los objetos de la cultura local, ésta pasó desapercibida e ignorada. Recién desde comienzos de este siglo la obra de los indígenas comienza a despertar interés en etnógrafos, antropólogos y arqueólogos pero siempre como objeto de cultura material y no como soporte de valores artísticos.

Las misiones jesuíticas desarrollaron en América Latina un intenso trabajo de talleres artesanales, pero la idea de considerar como artísticas las producciones de los mismos estaba totalmente al margen de las intenciones de los padres misioneros. Primero, porque el sistema de trabajo de los talleres de escultura, pintura, retablo o grabado se basó en la copia de modelos rigurosamente controlada y, en lo posible, sin margen alguno para la creatividad del indio (que se filtra, no obstante, en muchas piezas copiadas, impregnándolas de un carácter propio). Segundo, porque esta práctica, aún remedada de la metrópoli, en la medida en que pudiese significar al menos destreza artesanal, estaba totalmente desvinculada de la experiencia real del indio de su vida cotidiana, y por supuesto, de sus antiguos ritos y creencias; existía un corte tajante entre el trabajo artesanal destinado al lujo y las pompas del culto y el relacionado con la cotidianeidad del indígena, rigurosamente despojado de cualquier elemento estético y desarrollado estrictamente dentro de los límites fijados por sus funciones utilitarias (sólo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena estetizaba su cotidianeidad). En el mejor de los casos el indio era considerado un buen copista del arte de Europa y su obra tenida por un trasunto imperfecto y degradado de las verdaderas creaciones cuya aura reflejaba pasivamente desde lejos.⁴

Es cierto que hoy se tiende cada vez más a considerar como superada la división arte/artesanía, pero como esta tendencia apunta hacia el arte erudito, no necesita fundamentar tal superación y la anuncia sin justificarla. Por eso, la brecha aparece intacta cuando se estudia la cultura popular, y si se decide saltarla sin más, el gran arte, aristocrático y exclusivo, se resiste a aceptar en su terreno manifestaciones consideradas de menor categoría y crea dificulta-

des y complicaciones. En los siguientes puntos nos referiremos a algunas de ellas.

Lo artístico y lo artesanal

La primera dificultad se basa en el supuesto ya señalado de que las creaciones populares, comprometidas con ritos y funciones cotidianas, no alcanzan ese grado superior auto contemplativo y cerrado en sí y permanecen atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones. Según ya lo sostuvimos, en la cultura indígena, y aun en la mestiza, es impensable aislar la función estética de la compleja trama de significados sociales en la que aparece confundida. La básica unidad de aquella cultura había integrado sus diferentes elementos soldando tan apretadamente funciones rituales, estéticas, religiosas, políticas y aun lúdicas que pretender arrancar aquello que hoy llamamos lo “estético” de esa imbricada matriz simbólica constituiría una segmentación arbitraria y una operación a la larga poco eficiente; los límites de ese recorte permanecerían inevitablemente esquivos y nunca alcanzarían la nitidez requerida por el gran arte. En la producción cultural mestiza tampoco es posible seccionar un terreno autónomo donde erigir las construcciones artísticas: sus imágenes se encuentran siempre animadas por impuras funciones. Las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por *arte*; el guaraní actual, el lenguaje popular, tampoco. Ante tales complicaciones cabría la posibilidad de dejar de englobar bajo el concepto de *arte* a actividades que, de atenemos con pureza a los alcances originales del término, no encuadran en su básica definición.

Esta posibilidad es considerable, y de hecho, ha sido utilizada. Mirko Lauer se refiere al conjunto de las creaciones materiales del pueblo como “manifestaciones plásticas que, por el carácter de su existencia, no pertenecen (...) a la categoría *arte* y que llamaremos a partir de aquí plásticas del precapitalismo contemporáneo... Este sería, pues, un texto dedicado a la parcela específica de *no-arte* que ha sido llamada artesanía, folklore o—como una concesión o transacción— arte popular” (Lauer, 1982; 23).

La cuestión se complica porque, por otra parte, en la mayoría de los países latinoamericanos las producciones creativas de los sectores populares se encarnan en las artesanías; el pueblo no tiene

más canales expresivos que las artesanías y las festividades socio-religiosas, de las cuales sólo las primeras se exteriorizan en objetos, únicos soportes tangibles de su creatividad.

Pero llamar *artesanías* a esas expresiones sería referirse sólo al aspecto manual de su producción y anclar en la mera materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas⁵.

El filón idealista, que se filtra en toda la estética occidental, tiende a sacralizar el terreno del arte como realidad superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad de la artesanía, y a mitificar al artista como figura genial e intocable, opuesta al artesano, prisionero éste de funciones y provisto sólo de habilidad y de ingenio. La tendencia a considerar como mera destreza manual a las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término *artesanía*, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección. Utilizar dicho término para designar genéricamente a las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración especial, y la artesanía, como *arte menor*, que se lleva la peor parte y siempre está marcada por la situación inferior de pariente pobre. Esta división, según queda señalado, esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante desestimando las expresiones populares. Por eso, aún conscientes de las dificultades que el término acarrea y atentos a las inevitables limitaciones que su utilización impone, preferimos usar el vocablo *arte popular* para referirnos al conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos.

Una manera de argumentar en pro del uso de este término es llamar la atención sobre su convencionalidad; lo arbitrario del lenguaje permite la suficiente flexibilidad como para ampliar extensiones o profundizar comprensiones de concepto según requerimientos históricos varios. La historia occidental no ha tenido empacho en aplicar la noción de *arte* a formas anteriores a la gestación de tal concepto. Y lo ha hecho para legitimar la tradición de la cultura dominante declarando *artísticos* a aquellos fenómenos que apuntalan sus valores o coinciden con sus propias convenciones formales⁶. En este nivel, acogidos a la convencionalidad del lenguaje, podemos hablar con todo derecho de *arte popular*; al fin

*image
not
available*

de la vida y de la sociedad a las que aspira expresar. Asustados, artistas y teóricos intentaron desde entonces resolver a toda costa esta comprometedora paradoja. El concepto de *autonomía condicionada* intenta, sin resultados definitivos en los hechos, salvar la especificidad de lo artístico cuidando de no caer ni en reduccionismos esteticistas que lo aíslen de sus determinaciones sociohistóricas ni en determinismos sociologistas que lo conviertan en mero reflejo de lo social.

Ahora bien, en la medida en que también permite aclarar el hecho de que las prácticas culturales tienen un alcance desigual y un sentido diferente según las particularidades de cada situación histórica, ese concepto de *autonomía condicionada* puede, incluso, ser útil para evitar de nuevo la tentación de absolutizar un momento del arte occidental y hacer de sus notas prescripciones.

En las sociedades occidentales contemporáneas lo estético puede ser aislado mejor de los distintos factores que actúan sobre su producción, no sólo porque éstos tienden a aparecer camuflados para complacer a una dirección demasiado preocupada por la forma, sino porque prácticamente desde el Renacimiento sus articulaciones están preparadas para poder ser desprendidas del cuerpo social que expresan; lo estético constituye un nivel concebido para ser desarmado; es un dispositivo epistemológicamente desmontable. Ya vimos que en la cultura popular es mucho más difícil aprehender lo propiamente estético, pero eso no debe conducirnos a renunciar a la posibilidad de analizar —de seccionar conceptualmente— el aspecto estético que, aun confundido con los demás contenidos y funciones culturales, mimetizado en el cuerpo social, se encuentra, indudablemente, presente. En este caso el estudio de la especificidad de las formas artísticas exigirá readaptaciones metodológicas que tengan en cuenta la particular intervención que tienen aquellos contenidos y funciones en la configuración de estas formas. La creación colectiva es siempre mucho más dependiente de sus circunstancias históricas que el arte entendido como acto individual; sus formas son menos flexibles y están más sujetas a los códigos sociales. Por eso, aunque operativamente pueda conseguirse identificar un nivel estético —practicando un recorte metodológico en gran parte arbitrario—, será imposible desprender limpiamente ese nivel del trasfondo de sus condiciones sociales; el mismo estará inevitablemente contaminado con otros fines, arrastrará los residuos de otras funciones. Estos fines y funciones impregnarán lo idealmente estético, oscureciéndolo, y los bordes

confusos de aquel recorte nunca coincidirán con los precisos límites de una idea previa de lo artístico; aunque atrapado por un instante, el objeto incierto y esquivo tenderá siempre a escurrirse de su propio concepto deslizándose enseguida hacia el ámbito indiferenciado al que pertenece; será un momento fugaz, casi una imagen instantánea tragada de inmediato por el flujo turbulento del acontecer social.

Por otra parte, el relativismo cultural proveniente de la antropología contemporánea ha ayudado a considerar el valor específico de las expresiones culturales contemplándolas no según una idea única e inmutable de lo que debe ser lo artístico, sino teniendo en cuenta las situaciones históricas concretas que generan los diferentes sistemas de expresión: cada uno de ellos (en cuanto expresa una de las formas posibles de organizar simbólicamente lo real) deberá ser comprendido a partir de la particularidad de sus códigos y de su función social⁷.

La perspectiva según la cual una cultura enfoca ciertos hechos determina la consideración de los mismos como artísticos o no, según criterios basados en convenciones diversas. Un ejemplo del carácter convencional y arbitrario de los códigos que permiten definir lo artístico está bien dado por Mukarovsky. Según queda expresado, este autor define lo artístico como el terreno en el cual la función estética tiene la supremacía sobre las otras funciones. Pero el análisis de este predominio no se hace teniendo en cuenta características del objeto inherentes al mismo sino la posición que éste ocupa en el marco de las relaciones sociales.

El filósofo checo analiza el fenómeno de objetos de la cultura popular (de la cultura *folklórica*, dice el autor) que originariamente no eran artísticos, pero que se vuelven artísticos cuando, debilitadas o extinguidas, muchas de sus funciones primeras (utilitarias, rituales, etc.) retroceden y se destaca la función estética, que antes era secundaria, apareciendo nítida ante el observador. Es decir que en el objeto nada cambió; lo que produce su artísticidad es una lectura diferente del mismo según convenciones extrañas a su producción (V. Mukarovsky, 1975; 59).

Tanto la propia práctica del arte como la teoría crítica, siempre unos pasos atrás, no pueden menos que reconocer las consecuencias de la desconcertante lección de Duchamp que puede a voluntad poner el rótulo de *arte* a una rueda de bicicletas, un mingitorio o un portabotellas. Pero el descubrimiento de los *ready made* no hizo más que demostrar por el absurdo una verdad hace tiempo

*image
not
available*

*image
not
available*

desinterés y unicidad utilizados comúnmente como requisitos de lo artístico.

El arte como expresión de cultura

Adoptando, en primer lugar, modelos antropológicos, podemos analizar la cuestión desde la perspectiva cultural del propio creador. Se ha discutido mucho acerca del valor estético que otorgan un indígena o un campesino a sus creaciones. No las consideran ciertamente obras de arte, pero es evidente que muchas de ellas apelan a la sensibilidad y están animadas por un impulso expresivo y una intención decidida de re-presentar imaginariamente su propio mundo. El indígena recalca retóricamente determinados momentos de su tiempo histórico para integrar sus diferentes manifestaciones culturales a través de lo que nosotros llamamos *arte*. No solamente existe un nivel estético que convoca a la percepción formal, sino que el mismo remite al conjunto de la realidad comunitaria, dotándola de sentidos nuevos. El hecho estético no se detiene en la mera complacencia sensible; deviene en verdadera acción artística, que reformula simbólicamente aquella realidad. En la cultura indígena, según queda señalado, ambos niveles se confunden. La práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se estetizan para ingresar a un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva.

La presencia de intenciones estéticas es indiscutible en dicha cultura: para los adornos son elegidos los elementos plásticamente más relevantes (las plumas más hermosas y coloridas, las mejores combinaciones formales); los diseños de la cerámica y la cestería buscan siempre las soluciones más seguras, las formas más depuradas; y los rituales están impregnados de elementos visuales fuertemente expresivos. Sería absurda la importancia concedida a lo visual sin la existencia de una verdadera fruición en el indígena, que ornamenta su cuerpo con cuidado y produce objetos y representa situaciones cuyas formas tienen un desarrollo mucho mayor que el requerido por las necesidades estrictamente rituales o instrumentales. Pero estas formas estéticas, sensibles, están siempre habitadas por contenidos diversos con los que se confunden enseguida; tienen un rápido reflejo poético que les impide cerrarse sobre sí y que las reenvía siempre al todo social. Por eso, la efica-

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

abordar esta polémica, que se desenvuelve en otro ámbito que el que nos compete en este trabajo, consideramos válido extraer de la misma algunas consecuencias que pueden servir de aporte a nuestra propia discusión.

En primer lugar, el mismo término *función* es reexaminado. Se impugna definitivamente el concepto ingenuo que lo identificaba con el fin práctico o técnico, el destino inmediato del objeto (la función de una vasija es contener agua, etc.) y se accede a un concepto más complejo que considera que, en puridad, no puede darse el caso de que una forma sea tributaria de una sola función, sino de una intrincada combinación de funciones. Y muchas de estas *funciones de conjunto*, para usar un término de M. Bill, no implican finalidades prácticas o utilitarias sino contenidos socioculturales varios, connotaciones complejas, símbolos. Hasta acá nada nuevo; la antropología y la semiótica, por caminos bien diferentes aunque a veces cruzados, habían arribado a esas mismas conclusiones menos trabajosamente. Pero hay una distinción tampoco tan nueva de la estética que, conectada con lo anteriormente expuesto, vuelve a actualizarse en el terreno del *Industrial design* y puede contribuir a adelantar este estudio. Según a qué tipo de funciones correspondan las formas, se habla tradicionalmente de tres modalidades de objetos: los bellos (varias funciones del mismo valor), los expresivos (una función fundamental hegemónica) y los ornamentales (una función secundaria). Cualquiera de estos objetos puede tener un carácter estético, dice la *Estética Industrial*, pero sólo se convierte en artístico cuando se le acopla una significación poética (ver Morpurgo, 1971; 476/8); es decir cuando dicho objeto es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una realidad nueva (ver pág. 15). Por lo tanto, y esto aboga por las posibilidades artísticas de lo popular, la "artisticidad" no está medida por la carencia de funciones sino por la posibilidad de que las formas lleguen a provocar ese choque desencadenante de nuevos significados que constituye el efecto artístico fundamental. Muchos objetos, aun bellos (estéticos), aun totalmente desvinculados de intenciones utilitarias, aun bien provistos de esa *inutilidad sin fin* tan aclamada por el idealismo estético, pueden carecer de estatuto artístico en cuanto sus formas no tengan la fuerza necesaria como para hacer estallar la mera coseidad y abrirla a otros sentidos, ni la convicción como para producir un desfase con su propia realidad por el que se cuelen otras realidades; para desencadenar, en suma, ese fenómeno de asombro o turbación ante la eclo-

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

Quede claro que si tal pretensión no conllevara juicios discriminatorios con respecto a lo que considera como no-arte, no habría problema alguno en aceptar lo que constituiría meramente una denominación distinta para una práctica específica. Pero cuando el título de *arte* aparece como un privilegio auto-otorgado por la cultura dominante y se convierte en un obstáculo para el derecho al reconocimiento de las otras particularidades culturales, entonces, tanto por razones políticas (reivindicación de tal derecho), como por exigencias teóricas (necesidad de desmistificar historias) se justifica la discusión de los alcances reales del término *arte*.

Lo que dentro del horizonte de la cultura occidental caracteriza, de hecho, a una obra de arte, considerada en sentido amplio, es la existencia de una determinada organización de formas sensibles que apela a la percepción, y el descubrimiento, a través de esa organización, de nuevos sentidos de lo real. (Una vez más: la autonomía de esa organización formal y la unicidad de sus expresiones no son requisitos de todo arte sino rasgos de un momento concreto de su devenir.)

La cultura popular está cruzada (y sostenida en gran parte) por fuertes nervaduras formales que tienen una misión estética. Está compuesta por imágenes, figuras sensibles, estructuradas según criterios determinados de manejo de color y de equilibrio, de composición y de movimiento. Por supuesto que estas formas están confundidas en la trama de lo social y es difícil aislarlas sin deshilar un tejido apretado y contrariar su destino, pero ellas, enredadas y escondidas, actúan como fuerzas ocultas que destacan la estructura de lo real y lo vuelven significativo. Es decir que ambos momentos, el estético, que juega con las formas, y el artístico, que reconstruye la realidad desde ese juego, están presentes en el enrevesado patrimonio simbólico de las culturas populares.

En las culturas occidentales modernas se manifiestan de manera diferente; el arte que surge en ellas incuba siempre un conflicto entre uno y otro momento que cada situación histórica va solucionando de acuerdo con sus contingencias y sus posibilidades concretas. El desajuste entre significado y significante y el viejo e inútil intento de empalmarlos dinamizan sus procesos y les otorgan rasgos característicos. Lévi-Strauss lo dice muy bien: "el arte se queda siempre a medio camino entre el objeto y el lenguaje" (Lévi-Strauss, 1968; 97). Ni mera forma ni puro contenido, oscila inevitablemente entre ambos polos buscando colmar la carencia que deja abierta su realidad escindida¹⁰.

*image
not
available*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



Prólogo, por Adolfo Colombres 9

HACIA UN PENSAMIENTO VISUAL INDEPENDIENTE,
por Juan Acha 33

I. LA NECESIDAD LATINOAMERICANA

DE UN PENSAMIENTO VISUAL INDEPENDIENTE 35

El arte como fenómeno socio-cultural 36

Pensamiento visual y política 40

El pensamiento visual y el literario 42

Unidad, continuidad y pertinencia 46

II. LA NECESIDAD LATINOAMERICANA

DE REDEFINIR EL ARTE 49

El cambio de las maneras de cambiar 49

La redefinición del arte 53

América latina y su independencia cultural 55

Entre la realidad y la invención 57

De la pluralidad a un posible pluralismo 60

Latinoamérica al trasluz del principio de diversidad 64

La necesidad de ampliar y de restringir la idea de arte 67

III. LA CULTURA INDUSTRIAL Y LAS ARTES 71

Visión general 71

La realidad latinoamericana 74

Los problemas y posibilidades de nuestras artes “cultas” 77

EL MITO DEL ARTE Y EL MITO DEL PUEBLO,
por Ticio Escobar 85

Introducción 87

CAPITULO I: LA CUESTION DE LO ARTISTICO 91

Los conceptos y los mitos ajenos 91

Los bajos fondos del arte 96

Lo artístico y lo artesanal 101

Lo artístico y su autonomía 103

Los límites del arte popular 106

borda todos los cánones generados por Occidente a partir del Renacimiento. De lo que se trata es de tomar distancia de ese falso universalismo con el que se nos coloniza, articulando un pensamiento visual independiente del hegemónico y definido con la misma altura y claridad, que permita encauzar mejor nuestra producción simbólica. Los autores dejan aquí delineados los principales problemas teóricos que plantea la práctica artística americana. Su propósito es sugerir rumbos, precisar conceptos y remover escollos, no imponer una verdad monolítica, la que no existe más que en el lenguaje arrogante de las ideologías.

