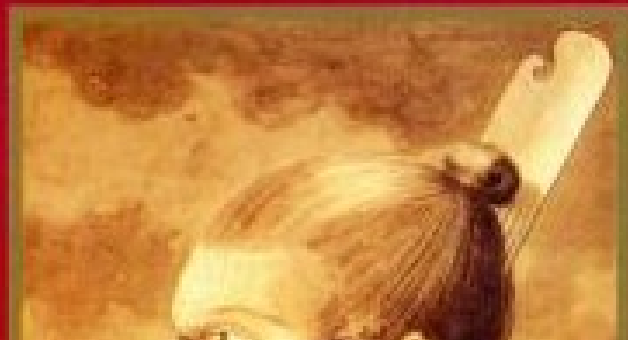


Adolfo Colombres

**TEORÍA
TRANSCULTURAL
DEL ARTE**

Hacia un pensamiento visual
independiente



Introducción

Se pueden considerar indudables méritos de Occidente el haber comenzado a reflexionar sobre los distintos temas que abarcan los campos del arte y la poética ya con los presocráticos, y definido, en el año 1750, un cuerpo conceptual al que Baumgarten denominó Estética, afirmándolo como una rama legítima de la filosofía. Sin embargo, dicha civilización no utilizó tan notable ventaja para avanzar en la formulación de una teoría de validez universal. En vez de someter a sus conceptos y modelos a la prueba de la realidad, confrontándolos con los de otros pueblos para determinar sus convergencias y divergencias, como marca el espíritu científico, prefirió exportarlos de un modo acrítico y hasta imponerlos como un discurso único. Y lo sigue haciendo aun en estos tiempos, en los que el aire promiscuo de la globalización exige abrir ventanas a la alteridad. Los principales países que la integran se erigieron así en centros de irradiación, y el resto del mundo fue puesto en una condición periférica (es decir, subalterna), debiendo adoptar sus cánones sin más libertad que la de introducirles algunas glosas que los enriquecieran, reconociendo así su pretendido carácter ecuménico. Desarmar dicha teoría por completo para ir analizando la validez de cada uno de sus postulados en las distintas prácticas artísticas de una cultura o civilización hubiera sonado a herejía, como una imperdonable manifestación de ignorancia que desprestigiaría por completo a quien lo intentase.

La teoría occidental sirvió así no para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para relativizarla, oscurecerla y excluirla

una mirada más universal, ha sido siempre potenciar las otras funciones sociales y no regalarle en sí mismo, desplegándose en un primer plano. Incluso en el Medievo europeo se hubiera rechazado enérgicamente ese autismo, desde que el concepto de autonomía del arte se desarrollaría recién en los tiempos modernos. Ni siquiera Baumgarten pudo asegurársela; quien defendió y fundamentó ese principio fue Kant, en su *Crítica del juicio*. A partir de entonces, las obras que no mostraran una clara supremacía de la función estética serían sin más asimiladas a lo decorativo u ornamental, y en consecuencia excluidas del ámbito privativo de las grandes creaciones del espíritu humano. Y como si esto no fuera suficiente elitismo, la vieja Estética devino además, en su propio ámbito y no sólo ya en los países periféricos, el lugar de denegación de lo social, tal como lo puntualizara Pierre Bourdieu.

En *Hacia una teoría americana del arte*, obra publicada en 1991, con Juan Acha y Ticio Escobar intentamos desde esa región del planeta no invalidar la teoría occidental, sino tamizarla, aceptarla con beneficio de inventario, para resignificar ciertos aspectos y rechazar otros que dejaban afuera, en la anodina esfera del no-arte, a la mayoría de nuestras prácticas simbólicas, y en especial a las de origen popular e indígena. La acogida que tuvo esta primera aproximación me llevó a seguir explorando dicha senda, y al estudiar las prácticas, tanto actuales como históricas, de varias culturas representativas de África, Asia y Oceanía, comprendí que lo que habíamos planteado respecto a América, como una defensa de nuestros sistemas simbólicos frente a la agresión colonial, tenía mucho de universal, o era en todo caso más universal que la teoría del arte elaborada por Europa a partir del Renacimiento. Aun más, al abundar en el pensamiento griego y las prácticas medievales, pude comprobar que coincidían bastante con nuestros puntos de vista y las concepciones y prácticas de otros continentes. Ello autoriza a afirmar que Europa fue más universal en sus tiempos que en los posteriores, cuando comenzaron sus viajes de "descubrimiento", sus conquistas militares y su expansión comercial y colonial. Porque abrirse al mundo no aparejó una revisión crítica de sus postulados, sino más bien un fortalecimiento de sus convicciones y prejuicios, para imponerlos a rajatabla al resto del mundo, cualquiera fuese el precio, en aras de su empresa de dominación. Su visión del otro no la llevó a incluirlo en un nexo, como lo planteaba de algún modo el pensamiento humanista, sino a una negación empecinada del valor de la diferencia y el uso de ésta para justificar la opresión y el despojo. Mismas tildaba al otro de salvaje o bárbaro para situarlo en el nivel superior de un esquema

total aniológico. Esa Razón abstracta y soberbia sirvió a la postre, más allá de sus mareas, para fundamentar el genocidio y el etnocidio en la "periferia", y ya en los últimos tiempos pactó con el consumo para devenir una razón consumista y economicista, en la que el hombre —tan exaltado en los tiempos modernos por los filósofos occidentales— pierde todo significado: se inauguraba así la era del vacío y la demolición de la ética.

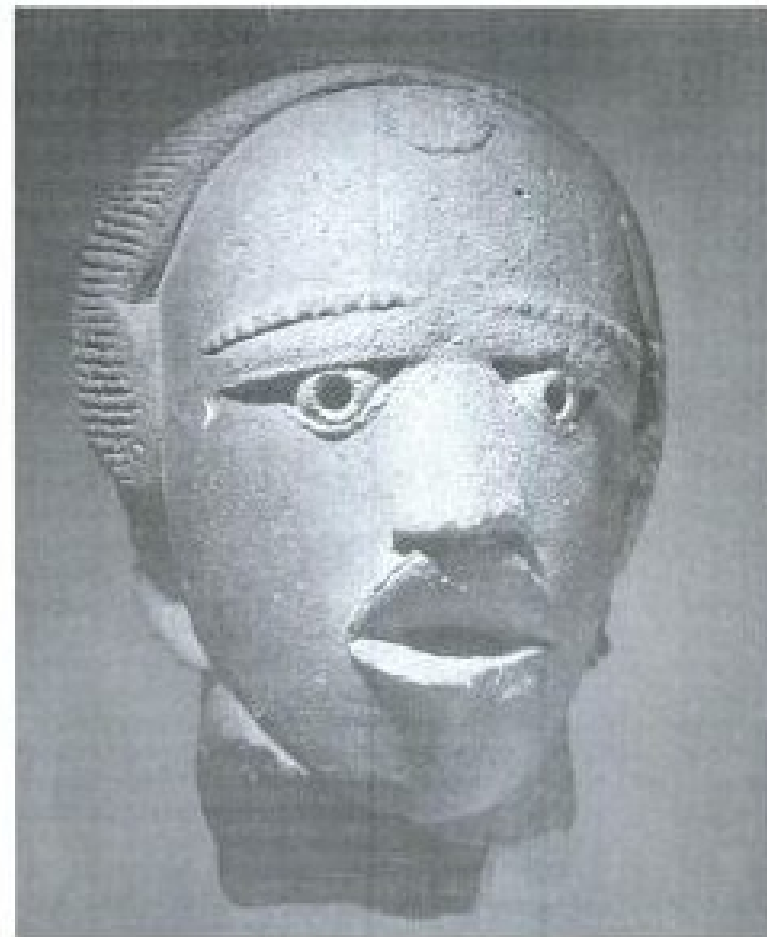
Frente a tal fracaso, queda a la "periferia" la tarea de construir una teoría transcultural del arte, en la que la Estética se torna apenas un punto de partida, dado el carácter transdisciplinario de dicha búsqueda. Ésta, tras confrontar en un verdadero diálogo las reflexiones que las diferentes culturas vienen ya haciendo sobre sus propias prácticas, estaría en condición, sobre la base de las conclusiones a las que arriba, de realizar una crítica a la estética occidental para señalarle sus equívocos y abusos, y también lo que comparte con el resto del mundo. Se podrá alegar que el pensamiento posmoderno, y en especial la "deconstrucción" impulsada por Derrida, ha puesto bajo la lupa varios conceptos occidentales que hasta entonces no habían sido cuestionados. Quizás sí, pero lo hacen, como señala Ticio Escobar, con juegos de lenguaje que, más que derogar estos conceptos, buscan introducir en ellos la contingencia, relativizarlos. La dialéctica histórica, tan apunzada por el marxismo, es así desarticulada por discursos a menudo brillantes y eruditos, pero que se pierden en la enrevesada dinámica de las cosas y florituras que no abren ventana alguna, por lo que al final del camino no hallaremos ya ideas claras sobre nada, y menos aún ideas que por su equidad y operatividad puedan trasladarse a otros contextos sin perder validez. Pero sería injusto no valorar los aportes de algunos pensadores europeos que no se libran a las puras seducciones intelectuales y buscan, trascendiendo las miserias de la filosofía, hacer la dirección de la modernidad occidental para explicar su caída final en el consumo y la desertificación del sentido. Citaría particularmente a los antropólogos franceses que, al regresar de África, convirtieron a su propia sociedad cansada y opulenta en objeto de un análisis descarnado. La antropología, de ese modo, dejaba de ser la ciencia del otro para volver a casa y convertirse en una mirada sobre sí mismo a la luz de las enseñanzas del otro, o sea, el recuento del extrañamiento o distanciamiento.

Desde que la gran mayoría de las prácticas simbólicas y concepciones estéticas no alcanzan hasta la fecha una formulación definida, sino que se halla en pleno proceso de elaboración, todo intento de plantear una teoría transcultural del arte debe recurrir por fuerza a lo transdisciplinario. Abriendo así el camino —a veces de la filial— que es la Estética se torna

distintas disciplinas a fin de lograr una síntesis reveladora y sistemática. Lo que se pretende no es seguir mirando al otro desde una estética dominante remozada y más permeable a la diferencia, sino proporcionar a ese otro no una teoría acabada y coherente que deba tomar o dejar, sino las piezas móviles de este gran mecanismo, con todas las opciones que se pueden ejercer dentro de cada cuestión, pues al resolverlas, ya sea en el plano de lo estético o de lo artístico, irá dando forma a su propia concepción y alcanzando así un pensamiento visual independiente. Si no se propusiera eso, dicho intento se quedaría en el terreno de lo puramente especulativo, por carecer de puentes con la acción. En el plano crítico no sólo cabe registrar las teorías ya sistematizadas con alguna claridad, sino también las concepciones de lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, etcétera, que no son aún del todo conscientes en una sociedad, pues hacen al nivel del gusto. Lo artístico es en cambio siempre consciente, desde que implica una intencionalidad dirigida a satisfacer las necesidades estéticas de un grupo, y constituye un oficio o profesión, es decir, una especialidad probada por el dominio de una técnica.

En la construcción de una teoría universal del arte no se incurrirá otra vez en el error de apuntalar las simetrías y constantes e ignorar las diferencias, pues son justamente estas últimas las que interpelan a las generalizaciones apresuradas y pueden revocarlas si abundan las excepciones. El camino sería el inverso: partir de las diferencias y avanzar, con el espectro amplio que ofrecen, hacia los principios que se perfilan como generales o universales. La diferencia debe ser asimismo agudizada y sistematizada en categorías de percepción y de entendimiento, como un sistema organizado que permita no sólo a cada pueblo conocerse a sí mismo, sino también enriquecer esa confrontación con el otro que va construyendo la identidad. Lo que para Kant y otros filósofos vienen a ser las categorías, para Cassirer son las formas simbólicas, es decir, el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Se dice que todo arte es expresión, y por lo tanto un modo de lenguaje, pero se debe destacar que se trata de un lenguaje diferente, conformado no por signos puros sino por formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos, las unidades semánticas de comprensión.

Más que una continuidad conceptual, las dos partes de esta obra constituyen dos abordajes distintos al complejo problema del arte, lo que explica que algunas ideas vuelvan a tratarse desde otros ángulos. En la Primera Parte retomo mis textos de Hacia una teoría americana del arte, pero revisados, ampliados o reelaborados en términos más universales, en



Cabeza de barro cocido de la civilización de Nok (Nigerian Museum).

fenómenos son vistos como irracionales, como manifestaciones de una superstición que conduce al mundo de los brujos y los curanderos. El mito y la religión, que en rigor de verdad conforman el núcleo de la cultura, son así situados fuera de lo humano, como algo contrario a él, y de todo proyecto emancipador, con lo que se hace pagar a los demás pueblos del mundo la consecuencia de los excesos del cristianismo en el Medioevo europeo, que se había casado con las fuerzas más oscuras y el poder despótico, tornando necesario un pensamiento de ruptura con el orden de lo sagrado, como lo fue la filosofía Iluminista que dio forma al espíritu moderno. Pero aun negándole toda trascendencia —como lo hacen Nietzsche, Hegel y Marx—, la esfera del mito y la religión seguirá actuando como el principal factor de significación de la realidad, pues lo sagrado, en un sentido antropológico y no ya escatológico, no es más que esa zona preservada donde la cultura emplea sus valores esenciales, y que constituyó a lo largo de los siglos, en todas partes, el mayor abrevadero del arte. Rabén Dri enfatiza por eso que lo sagrado no pertenece al ámbito de la irracionalidad, sino al de la más alta racionalidad, aunque aclarando que no se trata de una racionalidad "científica", sino filosófica y antropológica. En la teoría axiológica de Max Scheller, los valores religiosos, éticos y estéticos —ahí, en este orden— están antes que los lógicos, lo que no implica, por cierto, que los tres primeros carezcan de toda base racional.

Al mito sigue el rito, como puesta en escena de ese imaginario, a fin de reducir su polisemia y darle una forma concreta, capaz de intensificar, con su fuerza unificadora, la experiencia comunitaria. Con el eje del fetiche —al que se diferencia del fetichismo con la misma distancia que media entre la idea y la ideología— se quiere explicar la gran movilidad de los sentidos creados socialmente. Apelamos para ello al concepto de energía simbólica, o sea, la capacidad, siempre limitada por el tiempo y la estructura psíquica, de cada individuo de significar los seres y las cosas que lo rodean o a los que accede. Es curioso que hasta ahora la teoría occidental del arte no haya intentado explicar esto, cómo algo que se inserta en el corazón de lo sagrado por la tarde puede convertirse a la noche en basura simbólica, o —lo que es peor— cargarse de una gran energía negativa, casi diabólica.

En mi propuesta anterior faltaba un eje de gran relevancia para esta vía de abordaje: el cuerpo, el que para muchas culturas constituye el espacio privilegiado de la expresión, no sólo por su capacidad de producir sentidos mediante gestos y movimientos, sino también —y esto es lo que importa a las artes visuales— como espacio en el que se inscriben signos de carácter social, sexual, político y estético.

La Segunda Parte, o el segundo abordaje, toma un camino más conocido, aunque organizado ya según las categorías necesarias para

entre la Estética filosófica y la teoría del arte. La relación del arte con la verdad, con lo ético y lo útil precede al estudio del sistema medieval de las artes y oficios gremiales y la concepción renacentista que vino a revolucionarlo. Finalmente, se analiza la importancia del tema en el arte, y sobre todo la cuestión del estilo, al que Occidente relaciona más con las marcas individuales de una obra, desconociendo así su base social.

Lo anterior sirve de propedéutica a lo que puede considerarse el meollo de la obra: la revisión crítica de los fundamentos de la Estética, donde se analizan, a la luz de los aportes de otras culturas, los conceptos sobre los que se monta la teoría occidental o que han jugado un papel destacado en su historia. La belleza se relativiza, bajada del pedestal idealista. Lo sublime pierde universalidad por estructurarse sobre una verticalidad ascensional y prescindente, por ese intento individual de salirse del mundo que es propio de todo éxtasis, mientras que la comunidad se expande horizontalmente, busca la fusión con el mundo, la reunión con él, fortaleciendo los lazos solidarios y estableciendo anclajes en lo real. Los mitos muestran la escasa incidencia del cielo, elegido como residencia sólo por un escaso número de seres sobrenaturales (en la mitología argentina, son sólo 52 sobre el total de los 494 que alcanzá a registrar, y muchos de ellos se la pasan más abajo que arriba), por lo que esta dimensión vertical del espacio se subordina a la horizontal. Al hablar de la sensibilidad se mencionan los factores sociales que la condicionan, desmontando las ideologías que la exaltan. Sin negar la incidencia de lo personal, se muestra cómo actúa el colonialismo en los niveles de la percepción, la sensibilidad y la mentalidad. Se critica luego la teoría idealista del genio, que es un culto fetichista a la personalidad, y se aclara el lugar que la comunidad da al individuo, mucho más relevante y transformador de lo que supuso el Iluminismo. En relación al arte, a la subjetividad no se opone la objetividad, sino la comunidad, por lo que se habla de una estética del sujeto y de una estética comunitaria. Finalmente se analiza el espíritu trágico, que resulta menos universal de lo que se supone, así como su opuesto, o sea, la risa y las múltiples formas en que se manifiesta. Vinculada a ella está lo grotesco, como otra modalidad de lo estético que no ha servido, al trasladarse a otras culturas, más que para generar caracterizaciones erradas de las formas visuales.

Se cierra esta Segunda Parte con un capítulo dedicado a la condición del otro en el arte. Tras revisar con sentido crítico los conceptos de "centro" y "periferia" se abordan temas tales como la caracterización del arte popular y étnico, de lo que es arte y lo que es artesanía, las formas de dominación que pretenden congelar a ambos y las teorías que apuntan a su desarrollo, como la única forma de alcanzar su liberación y descolonización profunda. Este último capítulo busca volver las miradas hacia lo invisible al momento

primera mitad del siglo XX se introdujo como una cña en la concepción clásica. Esta última se ocupa de separar las obras de arte de las que no se consideran verdadero arte, pero las cosas llevan siempre incorporadas un diseño, bueno o malo, que no sólo atiende a su funcionalidad, pues despliega por lo general una forma excedente de carácter puramente estético, cuya intención fue embellecer todo lo que nos rodea. La Bauhaus, el Art Nouveau y el Modern Style revolucionaron así el mundo de los objetos, mostrando cómo una silla o una jarra pueden convertirse en obras de arte (hoy expuestas como tales en grandes museos de Europa) y a la vez seguir siendo eso para quienes quieren usarlas además de observarlas. Lo estándar, elemento propio de la producción en serie, no fue visto ya como degradación de lo artístico, sino como el común denominador formal de un estilo y una época.

El apartado final resume, a modo de conclusión, las diferentes opciones que se abren a las culturas que quieren elaborar su propia teoría del arte, o sea, dar forma a un pensamiento visual independiente capaz de orientar o situar la percepción. Esto, por cierto, es de fundamental importancia, desde que ya en el siglo III de nuestra era Plotino decía que es la visión lo que crea los objetos, los que no existen sino en y por la visión. El arte, a nivel universal, no busca su autonomía como un preso su libertad, sino que se deja inducir por la vida, coquetea con ella o se pone abiertamente a su servicio con la disciplina del buen soldado, convencido de que su destino no es complacerse a sí mismo en las altas esferas del espíritu, sino sostener las aventuras del imaginario social, atando lo numinoso al esplendor de una forma, en esa alquimia que lleva del valor, que es sólo una cualidad, al ser. Las culturas no occidentales, y en especial las sometidas claramente a una condición subalterna, no pueden estrarse en la glosa de la estética dominante ni quedarse en una mera crítica a ella, por más radical que sea. Tampoco basta con proclamar los propios valores y el derecho a la diferencia, desplegándose patéticamente en los espacios del "centro" en busca de un reconocimiento que, de lograrse en esas condiciones, no hará más que prolongar su dependencia. La tarea más urgente y eficaz para interpretarse a sí mismas y proyectar al mundo sus valores es elaborar su propia teoría del arte, a partir de sus prácticas y concepciones estéticas. Bien decía Wale Soyinka que el tigre no proclama su tigrinidad, sino que salta. Y ese salto puede llevarlo a un punto tan lejano como el rechazo del concepto de arte para caracterizar las propias prácticas simbólicas. ¿Por qué no?

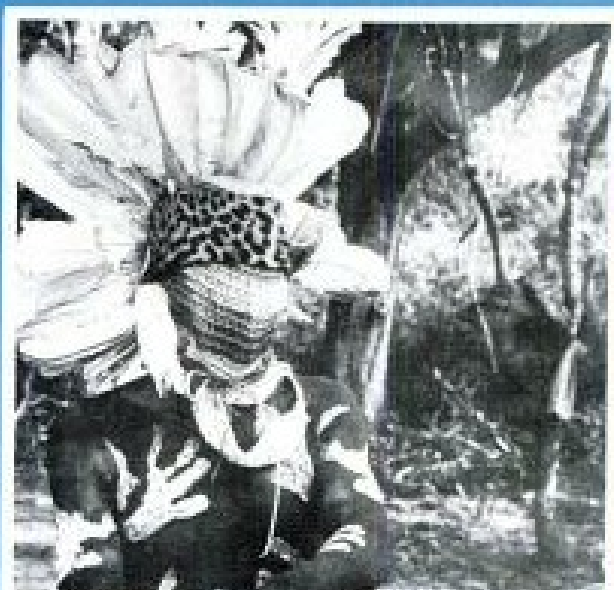
PRIMERA PARTE



JUAN ACHA
ADOLFO COLOMBRES
TICIO ESCOBAR

HACIA UNA TEORIA AMERICANA DEL ARTE

Prólogo de Adolfo Colombres



Acha, Juan

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

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

ISBN 950-9413-40-2

I. Filosofía de las artes. Teoría de las bellas artes. I. Adolfo
Colombres. II. Ticio Escobar. III. Título.
C12D 701

Colección dirigida por Adolfo Colombres

Diseño y diagramación: Ricardo Drambrosi

Ilustración de tapa: Indígena chamacoco preparándose para la
ceremonia de los Anabosoto (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

colihue@colihue.com.ar



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 norteamerica-

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

supremas. 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 edones 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, que dice Acha, no puede ser ajeno a la existencia de un

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 históricas, culturales y étnicas), 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 ellas, 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

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 reforzándose. Se trata, por lo tanto, de un impulso genuino del Tercer Mundo.

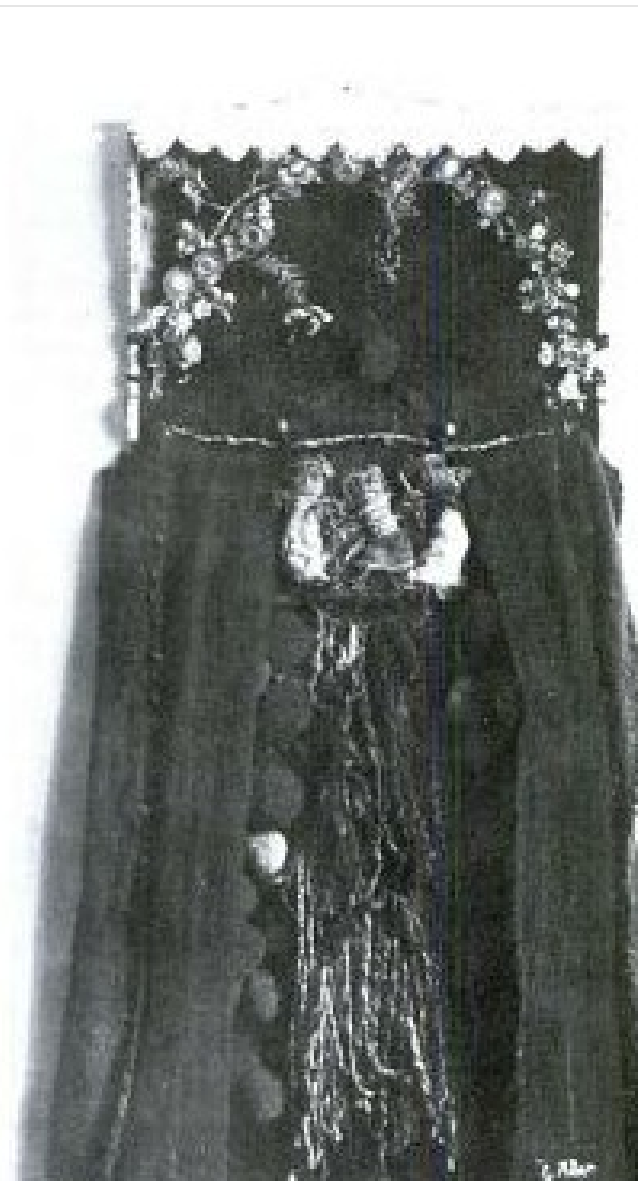
El concepto de arte, se sabe, es occidental. Surgió en la Europa del Renacimiento, reclamando la autonomía de lo humano frente a lo sagrado; es decir, como una desacralización de la expresión artística. Privilegió a lo individual frente a lo social, exaltó la libertad creativa del artista y apostó al "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 inabismable 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 mites 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 dueños de su orden ritual. Al igual que en otros campos. Europa

arte, realizado por las vanguardias occidentales (y no tanto por nosotros, como debió ocurrir), la Estética fue siendo relegada al derván, 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



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 semioló-

gían 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 untemano por sentido. No nos atreva pues afirmar dicho que la producción de

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

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 realizando 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

desdibaja 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 sospechosa 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 reorientación 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

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,

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 transfiera 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 Oello fueron los creadores del Incaico, 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 Incaico comienza con Pachacuti, lo que no es cierto.

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

cultura, cuyas rápidas mutaciones han llevado muchas veces a callejones sin salida a la concepción occidental. Para ello toma 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 desmitificado 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.

Vistos 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



momento determinado, pero sin convertirlo en valor absoluto, y menos aun en un motivo de desprestigio de las formas ajenas, porque ahí está la línea que separa el cultivo de lo propio, de lo nacional y popular, de la ideología del nacionalismo. En todo caso lo propio vale por ser propio, y no por ser mejor. Hablar de "mejor" nos lleva al peligroso terreno de esas comparaciones en las que uno de los términos (el dominante) aparece ya definido y valorado de antemano sobre la base de prejuicios y no de juicios lógicos; falsas comparaciones en las que no se quiere otra cosa que "probar" una inferioridad, sin aportar nada al conocimiento.

Una teoría americana del arte deberá rescatar y proyectar la base solidaria y compartida de la cultura popular, para oponerla a los avances desgregadores de la cultura hegemónica y la emergencia de los mitos degradantes de la cultura de masas, que afecta también al arte erudito, así como a la creciente desritualización de este último. Ello servirá para poner coto a los mensajes unidireccionales y volver a la comunicación dialógica y multidireccional, dentro de cada sector e intersectorial.

Una teoría americana del arte no deberá en modo alguno obstaculizar con esquemas arbitrarios y etnocéntricos el reconocimiento de las distintas especificidades culturales de la región, propiciando una síntesis pero también una summa que lo comprenda todo, o todo lo que alcance a legitimarse a la luz de sus principios.

Una teoría americana del arte deberá detenerse en los mecanismos de la alienación y desalienación de nuestro orden simbólico, y aspirar a una modernidad entendida como madurez, que potencie y actualice sus propios valores, con independencia de la modernidad occidental, y también de la discusión centrada en una modernidad y posmodernidad que, si bien nos afectan de algún modo, marcarían el antes y el después de experiencias y deseos ajenos, como señala Escobar.

Una teoría americana del arte deberá tomar mayor distancia de los remanentes del idealismo estético de Occidente, dando primacía a lo colectivo sobre lo individual, y prestigiando al indivi-

de la cultura popular. Es por esto 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

largo del siglo XIX por los sectores populares contra los proyectos europeizantes que no contaban con ellos puede ser leída como una temprana crítica a esta modernidad, a un progreso que resultaba más ajeno que propio, y que se escribía con mayúscula para justificar los ríos de sangre derramados en su nombre. Adorno y Horkheimer advirtieron en los años '40 que la cultura de la modernidad (occidental) había servido casi siempre al imperialismo tanto interno como externo. A su criterio, la principal característica de la modernidad estética se cifraba en una compulsión constante a la innovación y la subversión de las formas. Lo lamentable es que en su empeño por denunciar la corrupción y decadencia embotada bajo una capa de falso tradicionalismo que se observaba en el espíritu de la burguesía, los vanguardias hayan contribuido a destruir tradiciones valiosas de culturas igualitaristas, que no estaban estancadas pero tampoco erigían a la ruptura como un valor en sí, al menos en el orden simbólico, porque en el político rara vez renunciaron al sueño de liberarse de la opresión colonial.

Tanto el concepto de modernidad como el de posmodernidad pueden cambiar según de dónde se los mire y el propósito que se tenga. Marshall Berman considera a García Márquez un fiel exponente de la modernidad, mientras que para Andreas Huyssen lo sería de la posmodernidad. Ambos, desde sus puntos de vista, pueden tener razón, pero desde aquí no albergamos dudas de que se trata de uno de los tantos escritores que están construyendo nuestra modernidad. Modernidad que no debe ser entendida como el mito racionalista de la Ilustración europea, ni como una religión del progreso de raíz romántica dispuesta a arrollar toda tradición, sino como un esfuerzo crítico, como la búsqueda propia—aunque no cerrada a las influencias enriquecedoras—de nuestra propia especificidad cultural, de una identidad cuyos límites se tornarán más precisos a medida que sigamos plasmando nuestra forma de ser en el mundo. O sea que nuestra modernidad no debe ser vista como una especie de ideología nacionalista, sino como una legítima aspiración a madurar una propuesta que arranca de los albores del siglo XIX (patentizándose, por

cultura de la humanidad, para no constituirnos como versiones bastardas del proyecto occidental.

Cuando aquí se habla, en nombre de la posmodernidad, de abolir nuestra modernidad, se nos está incitando a permanecer anclados en la inmadurez luego de haber transitado más de la mitad del camino hacia una real autonomía. Quien no se siente oprimido por ningún modelo hegemónico y lo ha probado casi todo bien puede pensar en una placentera desmovilización, pero a nosotros la misma nos tomaría parados en la dependencia, sin haber alcanzado una conciencia profunda de nuestros símbolos ni haber consumado nuestros más antiguos y primordiales sueños.

Se puede ver en la posmodernidad una nueva forma de vanguardia, otra moda intelectual, una total despreocupación por el destino de nuestros pueblos para librarse al más puro hedonismo, e incluso identificarla con esa tendencia, tan denunciada tiempo atrás por Marcuse, de cifrar la realización espiritual en la posesión de viviendas y automóviles ostentosos y todos los aparatos del confort, pero sería quedarse sólo con el lado negativo de un fenómeno que también presenta vetas positivas, más allá de la circunstancia de que esta crisis del discurso hegemónico nos abre una importante coyuntura histórica. Al amainar el bombardeo ideológico, el oleaje de los ismos, se hace más fácil reconstruir nuestra conciencia fragmentada. Ciertos planteos de la posmodernidad parecen incitar al diálogo fecundo de civilizaciones como alternativa al soliloquio de una civilización, o al menos llamar la atención sobre la existencia de otras identidades a las que se debe respetar y rescatar.

Si no corresponde aún en nuestro caso, por lo que ya se dijo, hablar de posmodernidad, el fenómeno de la posmodernidad europea bien puede contribuir a nuestra modernidad no sólo por la coyuntura propicia a que nos referimos, sino también por la misma oposición que se da entre ambas (no olvidemos que la identidad es un concepto oposicional), que nos permite establecer interesantes convergencias y divergencias. Se puede acotar así que mientras la crisis de la modernidad europea parece ace-

nal, étnica, clásica, etcétera, da de por sí cuenta de esta recomposición, pues la identidad sólo puede construirse a partir de un sujeto histórico determinado. Mas a pesar de su tendencia a disolver los sujetos sociales, la posmodernidad —como lo reconoce el mismo Jürgen Habermas— valoriza la producción de las minorías étnicas y sociales, promoviendo así la recuperación de sus tradiciones ocultas o mutiladas por el colonialismo. Se puede decir que en este sentido es convergente con nuestro propósito. Al fin de cuentas, la posmodernidad bien entendida apunta a destruir los dogmas alimentados en el racionalismo y no el proyecto de la modernidad como tal, cuyo sentido más hondo no puede perder vigencia, en la medida en que aspira a la emancipación del hombre y la sociedad de las fuerzas que los oprimen.

Al caer el valor de las modas por la desfetichización de lo actual, pierden ya sentido las expresiones "pasado de moda" o "fuera de moda" en tanto productos de un vanguardismo en crisis, lo que allana el camino al conocimiento de la verdadera naturaleza de las cosas y sus distintos significados. Esta tendencia a convertir lo actual en un mero adjetivo es convergente con una teoría americana del arte: los hechos culturales y estéticos valdrán por lo que signifiquen, y no por su novedad. También resulta convergente con la misma el cuestionamiento que hace la posmodernidad al estatuto privilegiado que dio el arte al vanguardismo, lo que implica un regreso a las raíces sociales del mismo, y otro paso importante hacia la superación de las rémoras del idealismo.

Se reitera, para empezar con el fin, que no visualizamos lo americano como una esencia inmutable adquirida en el pasado y ni siquiera como una esencia a alcanzar en el futuro, sino como un proceso, como un espacio abierto a la imaginación y las posibilidades, en continuo movimiento, plural y no excluyente. Porque en una primera instancia el arte americano sería una suma de la producción vinculada de un modo u otro a nuestro proceso histórico y cultural, y en una segunda instancia una síntesis de las distintas fuentes. Lo que se quiere no es levantar vallas, sino

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 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

del Paraguay en 1986, y que sólo circuló localmente. Para allanar el camino a la comprensión del arte popular, desnuda la concepción occidental del arte a la luz de las prácticas artísticas americanas, y también los malentendidos que rodean a lo popular. Sin esta meticulosa depuración, no se podría contar con una teoría del arte popular lo suficientemente estructurada como para dotar de un sólido soporte a una teoría americana del arte.

Mi ensayo permanecía inédito hasta la fecha, y es un intento de elaborar una teoría del arte pensada desde nuestra realidad a partir de tres conceptos fundamentales a los que ya me referí: mito, rito y fetiche. A tal fin, los mismos debieron ser despejados de sus connotaciones negativas y en buena medida resemantizados. Los mitos aluden a los fundamentos más estables, aunque nunca inmóviles, de la cultura. El pensamiento sobre el rito apunta a destacar el carácter compartido de toda auténtica cultura. El concepto de fetiche, como se dijo, sirve para aventurar una explicación sobre la dinámica de la cultura, la que a menudo motiva que un objeto sea valioso hoy por una cualidad y mañana por otra, que lo que perdió valor lo recupere y lo que tiene un gran sentido durante una fiesta al concluir ésta se vacíe casi del mismo.

La idea de este libro surgió de conferencias y seminarios que los autores dimos en el cenit en 1987 y 1988, los que nos hicieron sentirlo necesario. Su plan, con todo, es posterior a la escritura de los textos, lo que lo debilita como sistema. Pero más allá del orden de la exposición, de las inevitables lagunas y superposiciones parciales, creo que quedan aquí delimitados con claridad los principales problemas teóricos que plantea la práctica artística americana. Creo también que las conclusiones a las que se arriba tienen asimismo validez en otros contextos socioculturales, y no sólo periféricos, por más que estos últimos resulten privilegiados por el análisis. Nuestro propósito fue sugerir rumbos, aclarar conceptos y remover escollos, no tratar de imponer una verdad monolítica que no existe en las ciencias sociales, sino en el sueño arrogante de las ideologías.

HACIA UN PENSAMIENTO VISUAL INDEPENDIENTE

por Juan Acha



I. La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente

El problema quizá más importante que actualmente enfrentan las artes visuales de nuestra América es la falta de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. Porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética. Y porque es en las artes de muchos de nuestros países en las que registramos —no sin alarma— una insensibilidad para la urgencia de generar y desenvolver ideas visuales específicas, o sea, independientes de otras ideas, aunque vayan acompañadas de éstas.

La situación se debe a una paradoja bastante conocida: nuestros viejos anhelos latinoamericanos de independencia cultural todavía hoy siguen aferrándose a muchas prácticas que son propias del espíritu colonial del cual aborrecemos teóricamente. Entre ellas, salta a la vista la proclividad de negar a nuestras actividades artísticas la misma independencia que tan obstinadamente enarbolamos con relación al exterior. Para colmo, los mismos dedicados a estas actividades, ni siquiera se percatan de la necesidad de que sus obras nazcan y se desarrollen independientemente; esto es, sin imposiciones: ni foráneas ni domésticas. La indigencia de preocupaciones visuales, imitadas, entonces, a las artes realistas a la

catemos de la necesidad de un pensamiento visual independiente: Prinsern, 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 desolejar-

caso del arte, gente de museos y galerías), todos ellos en comunión de ideas e ideales, unidos por intereses específicos, profesionales; esto es, aquí encontramos el grupo o círculo cultural que, para el estructuralismo genérico de Lucien Goldmann, explica gran parte de la obra de una época. Y esto es lo que no queremos comprender los latinoamericanos; por eso reducimos el arte a los artistas y a los meros objetos (al centro del "espacio intelectual").

Cada obra científica o artística (que todavía suponemos producto innato o por generación espontánea) está, pues, respaldada por un pensamiento, por una voluntad de grupo de querer ser y de cambiar el mundo, la ciencia y el arte; por una actitud de hombre pensante que analiza y elige, argumenta y justifica. Y en el caso del arte, no podemos seguir separando la sensibilidad de las ideas. No por nada Paul Klee se refiere al pensamiento plástico y el psicólogo R. Arnheim escribe en *El Pensamiento Visual* (Buenos Aires, 1971): "la percepción visual es pensamiento visual; las formas son conceptos; en la percepción de la forma se dan los comienzos de la formación de conceptos; el acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamientos".

Por lo tanto, no tendremos literatura latinoamericana propiamente dicha sin un pensamiento literario independiente, ni artes visuales sin un pensamiento plástico, de cuya autonomía depende su desarrollo estético. Y obviamente, sin literatura ni arte independientes, no habrá independencia cultural. (Como veremos después, la especificidad identificada con independencia, no es substancialista u ontológica, sino que concierne a modos especiales del arte que exigen ideas y técnicas diferentes a las otras actividades artísticas.)

Ante estas premisas, estamos obligados a insistir en la necesidad de un pensamiento visual independiente —no el silvestre ni el sojuzgado—, como algo primordial en las artes visuales. Más adelante formularemos, a manera de complemento, los aspectos principales y cualitativos, todavía inexistentes en nuestro pensamiento visual y que ya despuntan en el literario y sirven para tasar la con-

vueltas a la moria del academismo, a promover el crecimiento agreste del arte o desesperadamente busca refugio en el pensamiento político o el literario.

En cierto sentido, nos explicamos que un pensamiento relativamente joven, como el artístico-visual, quiera guarecerse bajo pensamientos que ya actúan con autonomía desde hace un tiempo, como la literatura (protagonista de nuestros ámbitos culturales) y la política (ama y señora de lo social, económico e institucional). Por lo demás, el fenómeno no es únicamente latinoamericano y si ahondamos a juventud, es porque nuestras artes visuales, como fenómeno socio-cultural o de grupo activamente cultural, datan de los últimos años '20. Otra cosa es con los objetos, artistas o artesanos que existen entre nosotros desde antes de Cristo, a diferencia de que en Italia, por ejemplo, ya los encontramos aparejados, en pleno siglo XV, con un cuerpo de ideas (J.B. Alberti). Registramos la presencia de varios críticos en algunos de nuestros países durante el siglo pasado, pero en forma aislada.

La situación actual —claro está— no sólo la provocan los artistas, teóricos, críticos y aficionados que, empujados por la crisis de valores artísticos, buscan seguridad intelectual, teleológica y axiológica en la política y la literatura. También la propician y aceleran los autoritarismos de todo calibre y pelaje, los abusos de autoridad de políticos y escritores —a veces inadvertidos—, y la tendencia de los candidatos de izquierda y derecha a fungir de mandarines de la cultura. Por doquier el arte está amenazado por dirigismos. Lo sustancial, sin embargo, reside en que nuestro pensamiento visual todavía no ha superado sus inevitables relaciones con la política ni su fraternidad con la literatura, razón por la cual opta por la docilidad y hasta por el servilismo.

A simple vista, parecerá un anacronismo que reclamemos la autonomía del arte, pues inmediatamente se pensará en "el arte por el arte". No intentamos revivir este mal estudiado y peor interpretado movimiento, no obstante que sólo pretendió defender la autonomía del artista y jamás pensó en la autarquía del arte. Aquí únicamente queremos abogar por la libertad del pensamiento visual

co-social, y otra la literaria, igualmente importante); libertad que desde hace tiempo también establecieron sin eufemismos Picasso y Léger, ambos comunistas.

En cuanto a la relación del pensamiento visual con el literario, tenemos el mejor ejemplo en Baudelaire precisamente. El pensamiento plástico de este fundador de la crítica moderna de arte es específico; esto es, muy distinto de su pensamiento poético. Por eso arremete él contra la pintura literaria e invalida la crítica canónica y la amiga de "literaturizar" el tema pictórico que lo antecede. Y es que Baudelaire sabe lo que es poesía y lo que es pintura, y las mantiene separadas. La intuición de poeta —claro está— lo capacita para captar mejor las profundidades de la imaginación pictórica, así como el dominio idiomático le permite expresarse con extraordinaria lucidez. Pero lo más importante aquí es que sus intereses plásticos vienen inspirados y apoyados en ese gran pintor que asimismo supo pensar y escribir acertadamente sobre los problemas específicos de su arte, que es Delacroix. Al contrario, pues, de lo que hoy generalmente suponemos, tanto el poeta como el pintor pueden desarrollar un pensamiento específicamente visual o, lo que es igual, autónomo y de hecho ajeno y contrario a la crítica de arte denominada literaria: a esa que se va por las ramas y que no sólo es capricho de algunos novelistas y poetas.

No hay que confundir, desde luego, el pensamiento visual con aquel otro ocupado en situarse fuera del tiempo, con el objeto de buscar filosóficamente —hase inútilmente— los términos absolutos o esenciales de las artes visuales de todas las épocas y lugares. Aquí ahondamos al que penetra en su momento histórico inmediato, se compromete con él y genera un cuerpo de ideas capaz de vertebrar las diferentes prácticas artístico-visuales de su ámbito local, al mismo tiempo que les hace cambiar de sentido y buscar otras técnicas o estéticas. (Un cuerpo así de ideas uno a J. B. Alberti con Piero della Francesca, a Baudelaire con Delacroix, a Worringer con los abstraccionistas, a Apollinaire con Delaunay, a Rosenberg con la pintura-acción.)

En buena cuenta, nos referimos a una tesis que nace de la

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 cuelean las represiones o 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, consisten en una solución parcial, en la medida que utilizan el arte

Por lo general, el arte politizado cae en el reaccionarismo estético, lo cual presupone ausencia de un pensamiento plástico independiente y se traduce en mala calidad artística. Hay, en suma, un renunciamiento a conciliar el arte con la política; conciliación muy posible: Matisse, por ejemplo.

Si bien gran parte del arte politizado hipoteca sus fines estéticos con el exclusivo objeto de difundir ideas, ideales y sentimientos políticos —socialistas, se entiende—, pronto comprueba que lo hace o lo ha hecho sin consecuencias prácticas: ni para la política ni para el lenguaje visual colectivo. En nuestra América tenemos el caso notable del arte político mexicano: después de varias décadas y de poseer sus glorias pretéritas, le resulta ilusoria su satisfacción de haber difundido ideas y sentimientos socialistas y nacionalistas, puesto que éstos fueron institucionalizados, oficializados, vale decir, desvirtuados por el Estado que, en última instancia, determinó su difusión.

En lo que concierne a la popularización del arte en cumplimiento de un ideal socialista —que dicho sea de paso, también es burgués y porta una idea de superioridad del arte culto—, ella llega tarde, como sabemos, pues los medios masivos copan hoy la atención de la mayoría demográfica y manipulan su mente y sensibilidad. Irrisorio, pues, pretender sensibilizar al pueblo a fuerza de pinturas y esculturas, cuando el problema real estriba en los medios masivos. Naturalmente, la demagogia se viste aquí de paternalismo y sale ganando.

Pecores serán los resultados si pretendemos que toda la pintura y escultura de cada uno de nuestros países halague al gusto popular: la colectividad se quedará sin un pensamiento plástico; sin posibilidades de poder corregir, renovar y encauzar los hábitos visuales a través de intermediarios más próximos a la mayoría demográfica. Sobre todo, se quedará sin arrestos para oponerse a los efectos de los medios masivos en el gusto popular. Una situación así encontramos también en el panorama del arte mexicano: después de años de beatería populista, las nuevas generaciones de artistas caen en cuenta de que carecen de los recursos formales

Existe, por otro lado, la popularización suscitada por sentimientos nacionalistas, la cual toma una dirección contraria: ahora son las artes visuales las que recurren al arte popular, a los modos de vida populares y al mundo primitivo —el prehispánico en el caso de México, Perú, Bolivia, Ecuador—, con la esperanza de revitalizarse. Aquí habrá que distinguir entre la transustanciación de las imágenes vernaculares con fines estéticos de actualidad y las obras que por mero nacionalismo transcriben tales imágenes sin contribuir en nada a la formación de un pensamiento plástico independiente. En lugar de crear e inventar, estas últimas echan mano percosamente a lo existente. Por lo demás, resulta un tanto presuntuoso que el pintor o escultor quiera expresar los modos de pensar y de sentir del pueblo, mejor que el mismo arte popular.

La politización y la popularización, por último, incurren en su más craso error, cuando se unen al Estado que todo lo absorbe, manipula y desvirtúa a su favor, hasta el punto que el artista todo lo espera de él y no puede pensar ni actuar sin él, mientras los teóricos y críticos se aferran al rasgo político y el popular como las mejores pautas y bondades estéticas. Se aferran, por comodidad, simple contemporización, satisfacción de sentimentalismos socialistas o bien porque se hinchan de orgullo nacional cuando perciben que una obra de arte ostenta aquel título de propiedad nacional extendido por esa imaginaria oficina que el chovinismo siempre tiene abierta para registro de las peculiaridades colectivas. De resulta de todo esto, se atrasa la gestación de fuerzas independientes que echen a rodar un pensamiento visual independiente. El contubernio del artista con el Estado siempre fue perjudicial para el desarrollo artístico de cualquier país.

En resumidas cuentas, nuestra América tiene por delante la superación de los problemas del arte en relación con la política y con la importancia que posee la mayoría demográfica y el amor que ella suele despertarnos. Las soluciones de estos problemas muy característicos de nuestro tiempo han de ir aparejadas con el reconocimiento del derecho a independencia que tiene el pensamiento visual o cualquier otra actividad cultural.

cultura activa y compromete nuestros inadvertidos patrones perceptuales, resultando, por eso, difícil de precisar y de solucionarlo. Aquí el mito de la palabra impresa, la entronización de la literatura como el máximo exponente de nuestra cultura —que en realidad es— y la fetichización de la alfabetización y del libro como llaves maestras de la cultura y el progreso, tanto individuales como colectivos, nos habitúan sin quererlo a mirar todas las artes y cosas a través de la literatura (como palabras) y no de sus formas y como espectáculos.

Seguramente, el hombre oral era más sensible al hecho visual que nosotros modelados por la tipografía y siempre predispuestos a descifrarlo mediante códigos idiomáticos convencionales; incluso el hombre familiarizado con el manuscrito aprecia la caligrafía y capta las respectivas connotaciones grafológicas, aventanándose en curiosidad y capacidad visual. Ya sea porque el idioma nos impone modos de ver o porque paradójicamente nuestro ámbito predominantemente visual nos impide detenemos en el espectáculo artístico para profundizarlo, lo evidente es que nuestra mirada se comporta más libresco que vivencialmente. Nos sucede lo que alguna vez condenara Nietzsche: no ver las formas por lo que son, sino por lo que dicen; por lo que denotan o, a lo sumo, mediante metáforas ya institucionalizadas.

Es así como por igual exigimos al teatro, cine, danza, TV y artes visuales, que nos narren y dejamos de lado el hecho visual en sí: el movimiento de imágenes, el histrionismo, el espacio escenográfico, la iluminación, el mimo dancístico y el espectáculo pictórico. Prueba de ello: las apetencias del público aficionado y las aun más convincentes críticas periodísticas de estas artes que, en su mayoría, todavía adolecen de la falta de un sentido de forma que contrabalancee el sentido de expresión, de un interés por lo no-articulado (los simagmas) que contrarresta lo narrativo o literario. La experiencia artística se ve, así, mutilada, unilateralizada. Inquestionablemente, necesitamos ser más "voyeurs", adquirir más cultura visual y asumir la rebelión del cuerpo de que nos habla Octavio Paz (*Conjunciones y disyunciones*, México, 1969). Hace falta, en fin, un pensamiento visual desarrollado.

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 expreso deseo 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 trasgararlo 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 antropométricas u estereotípicas) resultan un fenómeno en

miento visual, sin embargo, consiste en diferenciar la visibilidad y legibilidad plásticas de las literarias. A primera vista, estamos ante dos dinámicas visuales o espacios vectoriales: la sucesión inherente a la literatura o palabra escrita y la simultaneidad propia de las artes visuales. (Tal simultaneidad es una totalidad perceptible de un vistazo que se da en el espacio, mientras la literatura, en el tiempo y sobre un fondo insignificante: el papel.) Porque las palabras se suceden lineal e inevitablemente, en tanto los elementos pictóricos son susceptibles de ser unidos en varias direcciones. Pero estas direcciones son asimismo sucesiones, aunque superpuestas y simultáneas. Es decir, resulta imposible separar completamente estas dos dinámicas visuales. Con todo, tenemos que aceptar la existencia de límites que las separan: la sucesión rectilínea del espacio literario y las sucesiones simultáneas del plástico.

Sabemos que la poesía concreta se propone, por ejemplo, fusionar ambos espacios, pero a la larga los mantiene separados. Porque si bien rompe la sucesión horizontal de las palabras, ella continúa siendo rectilínea, aunque en otras direcciones tales como circulares, quebradas o conformando polígonos. Claro que en algunos casos en que la poesía concreta se acerca de veras al espacio plástico cabe unir las palabras en caprichosas y variadas direcciones o ritmos. Pero aquí las palabras tienen que dejar de ser tales, para que sus letras se independicen tipográficamente y operen como formas, confundéndose esta poesía con el lettrismo pictórico.

Por otro lado, y aparte de que las pictografías primitivas unen las figuras en un espacio literario (escritura), comprobamos cómo el pintor del trecento y cuatrocento recurre también a la sucesión literaria de escenas en un mismo cuadro; sucesión de figuras que después adquiere flexibilidad, pero sin librarse completamente de una pequeña dosis de visibilidad y legibilidad literarias que sirve de urdimbre a los elementos plásticos de sucesiones simultáneas. Tal vez sea el informalismo el que llegue a la más pura visibilidad y legibilidad plásticas. Otra cosa ocurre con el cine, la fotonovela y las tiras cómicas, consideradas como artes visuales, pues éstas

gestos que, como connotadores, intervienen en el habla. La pintura, en cambio, consiste en una simultaneidad de signos que trata de fijar un código muy flexible, así como la literatura en su condición de arte intenta dar flexibilidad al código rígido de las palabras de uso cotidiano.

Por último, nos tocaría mencionar la presión que ejerce la literatura sobre el pensamiento visual, como resultado del bien ganado prestigio de los novelistas y poetas. Ahora son las obras literarias las que funcionan como rectoras del ámbito cultural e imponen —sin proponérselo— metas a las otras creaciones artísticas y a nuestros conceptos de cultura, realidad y artes visuales. Pero si funcionan así es más que todo por la debilidad o falta de un pensamiento visual independiente.

Unidad, continuidad y pertinencia

Como venimos viendo, en todo ámbito será imprescindible un pensamiento visual que opere como rector de las artes del espectáculo, los objetos y medios masivos que son ahora los protagonistas de nuestra visibilidad y no la palabra escrita. Sobre todo es importante el pensamiento relativo a la pintura, dibujo y escultura, artes elementales y de larga tradición, cuya respectiva calidad estética repercute, a la larga, en la calidad de los espectáculos artísticos. No incluyo los objetos y medios masivos, porque cuando ellos apelan a estas artes es con intenciones extra-artísticas y represivas. De tal suerte que cabe afirmar que del nivel medio de la pintura de un país —no vedettes— depende gran parte de la calidad artística de las imágenes cinematográficas, el histrionismo, escenografía, iluminación, etc. Cuba, pongamos por caso, nos demuestra cómo la pintura ha servido de antesala al buen desarrollo del cartel.

Pero, ¿es que en alguno de nuestros países existe actualmente un pensamiento visual independiente? Si los síntomas no nos engañan, parece que en Brasil y Argentina existe un pensamiento

artes visuales, estos dos países muestran un movimiento artístico-visual con perfiles socioculturales, en cuanto a número de especialistas y a la naturaleza específica de sus preocupaciones visuales, cuyo nivel medio es el mismo que en teatro, ballet y otros espectáculos; por lo menos éstos aspiran a alcanzar iguales niveles en el empleo de los elementos visuales. Y si en Argentina hay un arte politizado es como acción política que no depones lo específicamente visual y apela a técnicas más actuales y coherentes, como el arte conceptual y el videotape.

Al mirar con ojo crítico el pensamiento visual de estos dos países y aceptar su independencia habrá que convenir, sin embargo, en que su contextura es débil, vacilante y, en buena proporción, defectuosa. No nos referimos a la falta de unidad, ya que la diversidad caracteriza a sus respectivas sociedades y hombres, y porque la unidad que existe es la visual. Tampoco aludimos a la continuidad, dada la juventud de sus artes visuales que, como hemos dicho, data en toda América Latina de los últimos años '20 y sólo pudo haber transmisión de ideas e intereses a lo largo de dos o tres generaciones.

Nuestra intención es señalar la pertinencia de sus pensamientos visuales, cuya independencia sigue ideales europeos, en lugar de ser resultado de un diálogo con la realidad nacional, pese a que en el Brasil aflora el subtrato afrobrasileño en muchas manifestaciones artísticas. Los latinoamericanos solemos tener muy bien aclarado que dicho pensamiento ha de ser nuestro y no europeo, aunque nunca podrá renunciar a lo que tenemos de occidentales. Nadie discute este ideal. Pero el problema reside en la teleología práctica del pensamiento visual y su alejamiento de la realidad inmediata.

Sabemos que tal pensamiento ha de surgir de la misma realidad psicosocial. Sin embargo, en ninguna parte hemos tomado una actitud ecoestética que nos dé cuenta de la interrelación de los cambios ecológicos con la sensibilidad colectiva; la única actitud capaz de marcar derroteros artísticos que de veras sean nuestros. Los artistas siempre han captado intuitivamente esta interrelación.

Pero ¿con qué finalidad tomar una actitud ecocriética? ¿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.



II. La necesidad latinoamericana de redefinir el arte

Entre los diferentes cambios de giros que vienen experimentando las artes visuales existen dos cuya importancia todavía pasa inadvertida. Primero, que estas artes están yendo de los cambios visuales a los conceptuales, como los más decisivos; o sea, hállanse empeñadas en cambiar sus modos de cambiarse a sí mismas. Segundo, que la diversidad de sus manifestaciones entraña actualmente la posibilidad de trastocarse en un pluralismo; esto es, que ellas pueden coexistir en equiparidad social y cultural.

Estos dos cambios de rumbo confieren precisamente nuevas dimensiones al manoseado problema de la existencia —real o posible— de un arte latinoamericano propiamente dicho, aquí limitado al visual. No es que lo solucionen. Ellos son dos indispensables puntos de partida, no sólo para analizar y comprender la actualidad artístico-visual, sino para reformular y tal vez reempezar nuestros viejos anhelos latinoamericanistas, que son los verdaderos generadores del problema y quizá lo único real y latinoamericano en él.

El cambio de las maneras de cambiar

variedad y calidad suponíamos connaturales al momento histórico, que incluso tomamos por radicales.

Sin embargo, hoy las vemos como transformaciones obstinadas en preservar la obra de arte tradicional; como impulsadas por el inconfesable propósito —pero inevitable— de ahogar y desvirtuar el verdadero rumbo que comenzaba a tomar el imperativo de cambio, a saber: penetrar en los conceptos fundamentales del arte con el fin de revisarlos y cambiar las maneras de cambiar el arte.

Esta mudanza de perspectiva de ayer a hoy fue ineludible: de tanto insistir sin mayores resultados en que el *percepto* debía cambiar el concepto, las artes visuales se vieron obligadas a tomar una dirección contraria: del concepto al *percepto*. O, si se prefiere, eso de detenerse en lo exterior de las formas fue inevitable para poder tomar conciencia de la necesidad de penetrar en el interior de los conceptos.

Es así como hoy ya no basta modificar las técnicas de producción artística —actividad atractiva y vital para el espíritu burgués— ni es suficiente mejorar la distribución de las obras de arte (su alcance demográfico) y las condiciones de su consumo mediante una adecuada educación —dos preocupaciones constantes del sentimiento socialista.

Lo decisivo reside ahora en cuestionar y cambiar los hasta la fecha vigentes modos de conceptualizar, concebir y cambiar el arte (de crearlo). Si de aquí brotan nuevos modos de producción, distribución y consumo artísticos, tanto mejor. Pero será de relance y sin importancia capital. Decididamente, hoy importan primero los conceptos de arte y luego viene el producto —viejo o nuevo—, así como su curso social y comunicabilidad demográfica.

Las causas las conocemos: la pérdida de importancia social y cultural de las artes visuales (que más que todo experimentan un cambio de importancia); el desarrollo y popularidad de los nuevos canales de información traídos por la tecnología (cine, TV y derivados del fotograbado); la ineptancia de los lenguajes artístico-visuales en sociedades como las nuestras, cuya ecología es más



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, escamotearemos 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 pre-revolucionarios; 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

arte precisa combinar su pasado con la asunción de la actual realidad ecológica y con la superación de la misma.

No queda, pues, otra salida que asumir en toda su real magnitud la situación actual del arte, asunción que justamente demanda deponer las nostalgias y lamentaciones en que suelen solazarse tantos artistas, críticos y teóricos, y que son suscitadas por visiones alarmistas y derrotistas de la crisis, corrupción, caos o como quiera denominarse la situación de las artes visuales. Y asumir esta situación significa tornar en necesidad de nuestro tiempo el cambio conceptual del arte visual.

La redefinición del arte

Indudablemente, el cambio conceptual ha de proyectarse en el futuro; precisa referencias, en parte futurológicas y en parte imaginadas. Más exactamente, ha de responder a una suerte de imbricación de tiempos: el pasado, presente y futuro.

Y estos tiempos no son otros que los culturales; propiamente, occidentales, en la medida que el espíritu de la cultura occidental está hoy universalizada y es el más activo y constante en el cuestionamiento de lo que suponemos estable, vigente y tradicional. Este espíritu traza las posibilidades de los cambios conceptuales del arte.

Téngase presente que la praxis del cambio conceptual del arte nace como una necesidad occidental y brota en contra de las manifestaciones esclerosadas de esta cultura. Recuérdese también que estamos ante el imperativo de poner en tela de juicio los conceptos artísticos propios de Occidente, los mismos que éste impuso al mundo y que hoy zozobran en la heterogeneidad del ámbito mundial. (Porque no es la estética china, indú o azteca la que está en discusión.) Piénsese, por último, en la occidentalidad del deseo de cambio que hoy anima a nuestro Tercer Mundo, en el cual intervienen tiempos autóctonos en inevitable confrontación con los occidentales. Cualquier cambio conceptual del arte, por tanto, tendrá que darse dentro de los términos de la cultura occidental y recurrir al espíritu más subversivo (más occidental) de la misma; espíritu que precisamente suele apelar al primitivismo.

Todos estamos de acuerdo en que las cosas cambien. Pero nadie, en posesión de un ánimo activamente cultural y realista, puede anhelar que se vuelva a conceptualizar el arte a guisa de fórmula única y estable, ya que la renovación que nos hace falta tiene

que corporizarse en un proceso de reconceptuaciones constantes y sisiféscas. Apoyándose en el pasado y simultáneamente acondicionándose al presente y proyectándose al futuro, las reconceptuaciones irán modificando su curso. Y es que la imbricación de tiempos funciona como mixovariación.

En el crisol de la mixovariación de tiempos, se pone a prueba al hombre, la cultura y el arte, cuya transformabilidad sólo será determinada por los cambios consumados, los que, a su vez, vienen a ser respuestas provisionales de las eternas preguntas: ¿Qué son el hombre, la cultura y el arte?

Bien. Pero precisamos cambiar conceptualmente el arte, ¿partiendo de qué y yendo hacia dónde?

De hecho la voluntad de renovación conceptual trae consigo la respuesta, pues implica, de suyo, la creencia en que el arte es también idea y que ésta puede generar cambios artísticos (si no, carecería de sentido hablar de cambiar los conceptos). Y en realidad, toda sociedad ha realizado una ideación del manejo de formas y colores que denominamos arte, y lo instituyó en mito, hoy resquebrajado y convertido en reunión de obras que sigue un valor de cambio, un simple código visual, unas meras reglas de juego.

Al parecer, en un comienzo y en todos los comienzos, el arte siempre fue idea y si varió fue en cuanto a sus funciones sociales. Por eso en Altamira predomina la idea de propiciar la caza, que luego tórnase en creencia religiosa y posteriormente aparece como postulado estético de idealización, hasta consistir hoy en una actitud sociológica e hiperintelectualizada que se aferra desesperadamente al futuro, conmutándose en incesante búsqueda.

No precisamos entrar en gratuitas discusiones de si la ideación precede a la percepción, el percepto al concepto, la idea a la imagen, o al revés. Lo cierto es que podemos adoptar el siguiente enunciado como hipótesis de trabajo (o punto de partida que no necesita demostración absoluta, pero sí debe de estar libre de contradicciones con la realidad): el arte, antes que todo, es idea (convención): la idea de que la imagen artística revela realidades

verdes la frescura y eficacia originales (huelga decir que nuestra idea de cambio es muy distinta a la del pasado, en el que significaba mejora e idealización).

Imposible, por lo demás, señalar en qué sentido el arte quiere cambiar el mundo. El artista de nuestro tiempo no nos ofrece ningún indicio para ello. En efecto, y en términos generales, él no sabe lo que quiere, pero sí lo que *no* quiere, y sólo atina a destruir valores y hábitos sin siquiera detenerse ante la autodestrucción. Lo hace tal vez como una preparación de lo que presente y no sabe qué es, o bien como un presagio de cambios importantes. En ninguna parte encontramos metas positivas. Esta especie de viaje hacia lo desconocido, con el riesgo de caer en la nada (pero preferible a lo conocido), nos induce, sin embargo, a suponer que el artista hállese empeñado en una búsqueda generativa de cambios que podemos identificar con la mixovariación de tiempos y el proceso de reconceptuaciones del arte.

En paridad, el arte cambia el mundo tan sólo cambiándose a sí mismo. Lo que equivale a limitarse a proponer cambios en nuestros hábitos conceptuales, perceptuales y sensitivos. Naturalmente, cabe cuestionar, en principio, nuestra hipótesis de trabajo con la finalidad de establecer hasta qué punto sus raíces pertenecen a la realidad antropológica (el arte como facultad humana) y cuáles conceptos le son conaturales. Pero nadie está en condiciones de decirnos de antemano cuáles son éstos, pues sólo los cambios consumados nos demostrarán lo que es cambiable.

Resumiendo, no es que el arte esté en proceso de cambiar su naturaleza, sino su función social: los códigos y reglas del manejo de la idea básica, nuestra hipótesis. Renovar la idea de arte quiere decir, entonces, volverla a definir, redefinirla (no concebir otra idea o concepto para practicarla). O sea, consiste en abandonar algunos conceptos, adoptar, crear y modificar otros en torno a la idea de que la imagen artística contribuya a cambiar el mundo. Esto es, consiste en reordenar conceptos.

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 conatural 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

A decir verdad, la independencia cultural se concreta en las artes visuales, cuya redefinición también es buscada en varias partes del mundo, y no concierne a las ciencias naturales ni a la tecnología; apenas si las artes de la palabra escrita (poesía y novela) aluden a cambios formales, técnicos y temáticos. Y es que a nadie se le ocurrirá hoy hablar de una química o física latinoamericana, en el sentido nazista de diferenciar la física aria de la judía (Einstein). ¿Por qué entonces las pretensiones de poseer un arte de naturaleza latinoamericana?

Porque el arte testimonia y expresa lo que somos, sería la respuesta más a la mano. Ella tal vez nos resulte simplista en demasía. Pero entraña verdades, aunque incompletas y no obstante que cada uno se figura algo distinto cuando se refiere a lo que somos. Claro, pensar en un arte nuestro será acertado, siempre y cuando tomemos en cuenta lo que queremos ser y consideremos que el arte —resultante y, a la par, revelador de lo que somos y queremos ser— determina, entre otras cosas, muchos de los modos como manejamos la ciencia y la tecnología, pues este manejo no escapa a vicios y virtudes idiosincrásicas; aparte de que el querer ser otro implica cambiar el mundo y el manejo de todo bien cultural. En resumidas cuentas, volvemos al viejo principio marxista: lo importante es cambiar el mundo y no expresarlo.

Sin lugar a dudas, el requerimiento latinoamericano de redefinir el arte tiene que ajustarse, sobre todo, a la realidad latinoamericana y a nuestros mismos deseos latinoamericanistas. Nos encontramos, así, en la misma situación crucial de quienes postulan cambiar el mundo con el propósito, casi siempre, de materializar el bienestar de la mayoría demográfica: que no podemos cambiar nuestro arte ni a Latinoamérica sin que nos cambiemos a nosotros mismos, ni transformemos nuestros deseos latinoamericanistas y la idea de lo que somos y queremos ser, así como tampoco es posible cambiar el mundo sin cambiar el arte y a la mayoría de la gente que se quiere beneficiar. (Por desgracia el hombre, tal como

dad y la invención, que surge de otros dobles planos o coexiste con ellos; lo existente y lo prospectivo; lo cambiante y lo permanente; Occidente y nuestro mestizaje; éste y el autoctonismo. Porque el arte a disposición de toda colectividad tiene que ser testimonio de su realidad y al mismo tiempo invención de ella. E inventarla significará corregir y renovar las ideas de arte y, consecuentemente, transmutar los modos colectivos de ver, sentir y pensar. Con mayor razón en América Latina.

Los resultados sociales de este situarse entre el tener que descubrir e inventar nuestra realidad, entre conocernos y reconocernos en signos nuevos, a que nos obliga el arte, dependen de la sensibilidad colectiva, hoy a merced del ámbito tecnológico con sus medios masivos. La redefinición del arte no consistirá, pues, en un simple echar mano a lo que nos diferencia de los demás (el peculiarismo), que es otra manera de limitarse a lo existente. Comprende, sobre todo, lo que por no poderse ubicar en otras partes, es susceptible de llegar a ser latinoamericano. En rigor, la redefinición constituida en proceso, deberá partir de una ecotética: de la ecología latinoamericana —o tercermundista— de la sensibilidad colectiva. Y es que nuestra América también entraña un problema de sensibilidad y de ecología.

Lamentablemente, seguimos teniendo ojos tan sólo para la superestructura del arte y el espiritualismo, y continuamos deteniéndonos demasiado en y lo existente. La falta de conocimiento de la infraestructura del arte y de sus medios, nos cierra paradójicamente el camino de la invención. El estudio ecológico de la sensibilidad tercermundista —que el artista realiza intuitivamente—, sería el único capaz de proporcionarnos los pormenores de la redefinición artística que necesitamos.

Para entender a cabalidad nuestra situación, hay que tener muy presente que si el latinoamericano requiere redefinir el arte, es porque ineludiblemente le urge redefinirse él mismo; esto es, su mente, sensibilidad e imaginación, así como su cultura y ecología. Y como hemos visto, tal redefinición no cuenta con otra salida que darse cara a cara con la realidad del mundo actual y la latinoame-

chado y lo que puede devenir nuestro: inventan imágenes que generan ideas latinoamericanistas y despiertan apetencias estéticas y realidades muy nuestras.

Naturalmente, la colectividad es la única que, en principio, hállese capacitada para legitimar, con el tiempo, la condición latinoamericana de las proposiciones artísticas. La condición latinoamericana, igual que el arte, es una idea; idea que depende de cómo nos autoimaginamos y cómo nos imagina el artista. Al fin y al cabo, nuestra América también representa un problema conceptual; mejor aún: de autoconceptuación. En la práctica, ésta es inculcada y alimentada por el poder político a través de la educación pública y la propaganda oficial, que el grupo cultural inconformista apenas intenta corregir a *sotto voce*.

La redefinición, por lo tanto, dista mucho de ser un simple consenso popular o una mera proposición artística. Constituye una relación mutua entre el arte y la colectividad, que presupone mecanismos de rechazo y aceptación, descubrimiento e invención, educación y propaganda, con sus intermediarios (Estado, grupo dominante y el cultural). Tampoco consiste en un halago de lo popular. Al contrario: demanda la superación de toda beatitud populista (a que somos afectos los hombres de este tiempo), con el objeto de proponer correcciones y caminos desconocidos a la colectividad.

Si aquí hemos tomado la redefinición como tema, es con la intención de reflexionar sobre los actuales alcances de su necesidad, que no puede sino constituir un proceso permanente de redefiniciones, oscilando entre la realidad y la imaginación. En ningún momento intentamos proponer una redefinición hecha y derecha —el cómo debe ser nuestro arte—, ya que ella surgirá en el terreno de la praxis artística misma, con sus consabidas oposiciones dialécticas (finalidades estéticas vs. sociológicas, universales vs. nacionales) y sus consiguientes litigios entre ampliaciones y restricciones, totalizaciones y diferenciaciones de la idea básica de arte. (Esta oscilación entre la realidad y la imaginación es la que, dicho sea de paso, nos lleva a construir aquí una teoría alrededor de la necesidad latinoamericana de redefinir el arte, como un

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 autodencaminación.)

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 sacude en el panorama mundial de las

nuestro tiempo por el simple hecho de presentar alguna novedad que arrastra prosélitos y que se identifica con un ir o estar adelante. Con el vanguardismo declinan los litigios por la auténtica correspondencia histórica que se suscitan entre las tendencias (cada una creyéndose la legítima representante de lo precoz de nuestro tiempo), y fenecen, por ende, la espera de la solución única o mejor y la esperanza de que aparezca el genio solucionador, así como decae el prestigio del objeto artístico y de sus cambios formales.

Una de las razones de esta situación, incluyendo el hecho de que no percibamos novedad, ya la hemos señalado: que los cambios decisivos de las artes visuales han dejado de ser visuales; son conceptuales. Y promover la diversidad, en lugar de anularla o acallarla (como hasta ahora), presupone indefectiblemente un cambio de conceptos; esto es, pasar del principio de identidad al de diversidad.

Pues bien, esto es lo que está aconteciendo actualmente: no sólo aceptamos la coexistencia de diversas tendencias artístico-visuales como igualmente válidas, sino que la fomentamos y la comenzamos a instituir en valor cultural y social. Estamos convencidos de que a mayor diversidad y número de tendencias, mayor el vigor artístico de la colectividad, más posibilidades de que ésta satisfaga las múltiples solicitaciones estéticas de sus miembros y mejore el encauzamiento del desarrollo artístico-visual, puesto que las tendencias se complementan y corrigen mutuamente.

En lo individual es más evidente y comprensible la apertura hacia la diversidad. Por razones de haber hoy mayor cantidad y alcance de medios de comunicación, y como resultado de la actual quiebra de valores, el hombre como consumidor ya no acepta fácilmente imperativos culturales y sociales: toma el arte como conjunción de modalidades y no como disyunción, y recurre a la modalidad que apetece en el momento. El creador de arte encuéntrase en otra situación: le es menester, en principio, cierta especialización en sus actividades. Sin embargo, notamos un aflojamiento

