Asociación Internacional de Críticos de Arte,

aica

17 CONGRESO EXTRAORDINARIO
36 ASAMBLEA GENERAL

FUNDARTE
Consejo Municipal
y Gobernación del D.F.

HACIA LA SOCIOHISTORIA DE NUESTRA REALIDAD ARTISTICA

Juan Acha
México

HACIA LA SOCIOHISTORIA DE NUESTRA REALIDAD ARTISTICA

Juan Acha (México)

Un elemental deber de autocrítica, nos trae aquí a manifestar que desde hace tiempo, venimos reconociendo como disparatado nuestro error profesional de considerar la crítica de arte como apéndice de la pronunciación artística, esto es, como una actividad limitada a comentar parasitariamente o a analizar con sentido crítico los productos denominados obras de arte; error por desgracia muy frecuente que cada día resulta más garrafal. Cabe afirmar, por eso, que la crítica de arte deforma la realidad al sobre-valorar la producción, el producto y el productor, auto-aminorándose consecuentemente junto con la distribución a que ella pertenece. Una situación así, nos incita a preguntarnos: ¿debemos los críticos ocuparnos exclusivamente de las obras de arte o nos toca dar prioridad a la realidad artística de nuestro entorno?.

La respuesta no se hace esperar: la crítica de arte está hoy obligada, sin duda, a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado o como quieran denominarse los recursos críticos más eficaces que hoy nos ofrece la cultura occidental. Precisamos, en suma, cuestionar los conceptos occidentales y fundamentales de arte.

La idea de realidad artística nos induce a pensar a cada uno de nosotros en nuestra inmediata realidad local. No importa si muchos europeos y estadounidenses todavía suponen, en ingenua arrogancia, que la suya es la ejemplar y que corporiza, por tanto, la universalidad misma. Lo cierto es que algunos latinoamericanos hemos comenzado a interesarnos en la realidad artística de nuestra América, en general, y de cada uno de nuestros países, en particular, cuyas singularidades nos conminan a buscar criterios y conceptos de arte que se ajustan mejor a nuestra realidad; mejor que los europeos a mano, después de todo, los criterios y conceptos que la cultura occidental difundió por el mundo como los únicos válidos, zozobran hoy por doquier. Mayormente los recusa el actual pensamiento europeo de espíritu progresista o revolucionario.

La evidencia anterior, nos suscita la necesidad de diferenciar entre la cultura occidental auténtica y la oficial, así como nos insta a preferir la inmediata revisión radical de los modos de ver y de conceptuar nuestra realidad, en lugar de describirla con la visión y los conceptos europeos establecidos. Por este camino, esperamos llegar al conocimiento realista y actualizado de lo nuestro de nuestra realidad artística, que los latinoamericanos hemos omitido hasta ahora por habernos atenido sumisamente a los conceptos europeos oficiales que sólo tienen ojos para lo foráneo.

Definición constitutiva de la realidad artística.

Por realidad artística, entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemos artísticos que se suceden históricamente y que hoy coexisten, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños. Todas estas actividades nacen de las relaciones sensitivas o estéticas que predominantemente mantienen los diferentes miembros de nuestras sociedades con la realidad de todos los días; actividades que después retornan, en forma de obras de arte, a estas mismas relaciones, con el fin de corregirlas, innovarlas o ampliarlas. Es decir, las relaciones sensitivas con la cotidianidad constituyen parte principal - si no protagónica - de la realidad artística de toda colectividad.

La definición constitutiva de la realidad que acabamos de hacer, en términos de actividades, sistemas y relaciones, nos crea la necesidad ineludible de elaborar cuatro definiciones complementarias desde el criterio histórico-materialista: la histórica y la cultural, la sociopolítica y la relacional-procesal de dicha realidad o, lo que es igual, del arte. No en vano, la realidad artística, como cualquier otra, da lugar a varias identificaciones que se interactúan, porque ninguna la agota.

Definición histórica.

Muchas teorías insisten en la naturaleza histórica del arte. Sin embargo, continúa éste sin ser definido históricamente. Todos se aferran a los conceptos occidentales de arte y consecuentemente señalan a éste en su calidad de constante o de facultad humana que se repite con distintas vestimentas estilísticas, en toda época y cultura. Al omitir las diferencias se incurre, a no dudarlo, en un lamentable reduccionismo.

Despúes de tantos esfuerzos europeos para imponer y conservar la definición universalista del arte y considerar, de relance, su arte como paradigma, es explicable que hoy, como reacción, busquemos su definición histórica. Precisamos, al fin y al cabo, comprender las diferencias entre el arte sacro y el profano, como dos maneras distintas de ejercer el poder ideológico (La Iglesia y el Estado) que tuvo sucesivamente el poder económico. Propiamente, las artesanías se identifican con el arte sacro y el profano se divide en culto y en diseños. En buena cuenta, no es menester establecer las diferencias entre los modos precapitalistas de producir, distribuir y consumir arte (las artesanías), que aún subsisten en América Latina, y los modos capitalistas, tanto los de su ascenso (las artes cultas) como los de su actual etapa monopólica (los diseños), propia de la sociedad de consumo con sus transnacionales y su industria cultural.

Esta diferenciaciones nos permiten pormenorizar el proceso histórico de los distintos modos artísticos y nos hacen comprender la actual formación estética y la artística de nuestros países, en cuanto éstos disponen hoy de múltiples modos viejos y nuevos, locales y foráneos, elitista y populares, de relacionarse sensitivamente con la realidad y de

practicar las artes. Así, obtendremos mayor claridad en los actuales problemas de los diseños que desalojan, desde 1950, a las artes cultas, como éstas destronaron las artesanías durante las postrimerías de nuestro siglo XVIII y los comienzos del XIX.

La dinámica histórica de la cultura occidental, identificada con el capitalismo y con la occidentalización de América Latina, buscó siempre reemplazar, donde fuera posible, el trabajo manual, individual y libre, por el mecánico, asalariado y en favor del capital; reemplazo que también incumbe al trabajo artístico y que produjo el aceleramiento de la tecnología comunicacional (producción y reproducción mecánica de imágenes incluidas), de la cual se derivan nuevas artes, así como el comercio y la industrialización de algunas tradicionales. En síntesis, el concepto de realidad artística cubre las mayorías demográficas, mientras define históricamente el arte, conceptuando las artesanías como un trabajo artístico reglamentado, individual y manual, tomando las artes cultas por un trabajo libre y competitivo y clasificando los diseños como actividades proyectuales y directorales que, asalariadas, son interpoladas en el trabajo industrial práctico-utilitario.

En concreto, la definición histórica nos permite elaborar una sociohistoria de nuestra realidad artística, que analice detenidamente sus tres transiciones histórico-políticas en que cambian radicalmente nuestros modos de producir, distribuir y consumir arte: 1. Del mundo precolombino a la Colonia. 2. De la Colonia a la República. 3. De las artes cultas a los diseños, a partir de 1950.

Definición cultural.

Definir culturalmente nuestra realidad artística, quiere decir situarla en su ámbito cultural, hoy mundial y dominado por Occidente, apareciendo América Latina como un satélite. Una vez situada, hemos de trazar sus vínculos internacionales y los intralatinoamericanos o intranacionales. Pues bien, en este ámbito mundial, vemos que cada uno de nuestros países posee una cultura hegemónica local que flota sobre una cultura subalterna, siendo imposible delimitarlas tajantemente, pues acusan muchos sectores comunes.

En primer lugar, la cultura hegemónica local consta de las ciencias, tecnologías y artes que practicamos intranacionalmente, bajo el control de la clase dominante local y en dependencia a las ciencias, tecnologías y artes de la cultura hegemónica internacional que es la occidental, hoy representada por EE.UU., su país más poderoso. La dependencia se cifra en la forzosa importación del instrumental científico, tecnológico y artístico que produce Occidente y que es requerido por nuestro proceso civilizatorio, también rotulado occidentalización.

A parte de instrumental, solemos importar otros elementos occidentales de aceptación internacional, que luego aparecen en las obras junto con los nacionales. De hecho, no existen productos culturales sin elementos nacionales al lado de los internacionales, dependiendo el balance mutuo de cada caso concreto, ya que existen varias ciencias, tecnologías y artes. Así, nuestra botánica tendrá más elementos nacionales que nuestra física, la novela más que la poesía y la pintura figurativa más que la abstraccionista.

En segundo lugar, la cultura hegemónica local comprende los usos y costumbres de las clases dominantes, muy emparentadas con los usos y costumbres de las clases hegemónicas internacionales. Para ser exactos, se trata hoy de los usos y costumbres de EE.UU. que difunde la industria cultural de este país y nuestras políticas culturales. Y dicha industria incluye los medios masivos con su indiscutible poder de inadvertida persuasión ideológica. Hoy, como sabemos, hasta países como Francia, tienen que defenderse de los usos y costumbres estadounidenses y todos los países coinciden en defender sus usos y costumbres locales, como parte del patrimonio nacional. Lo malo estará, entonces, en que, como proceso cultural, adoptemos usos y costumbres internacionales por puro desarrollismo y en detrimento de los intereses locales. Lo que no significa desconocer que debemos aceptar las adopciones de los usos requeridos por la buena marcha de nuestro proceso civilizatorio.

En tercer lugar, tenemos los intereses económicos de la clase hegemónica local, dependientes de los hegemónicos internacionales y adversos a los populares. Los internacionales son los del imperialismo que siempre vienen escondidos en las importaciones científicas, tecnológicas y artísticas, así como también vienen adheridos a los usos y costumbres internacionales que, con perjuicio nacional, difunde, a través de los medios masivos, la industria cultural foránea y nuestras políticas culturales locales. He aquí lo importante de la mecánica de nuestro actual ámbito cultural, hoy planetario. Los intereses económicos condicionan, pues, el curso de nuestro proceso civilizatorio y cultural.

Hasta aquí los vínculos internacionales. Veamos ahora los intranacionales. Lo que equivale a enfocar los de la cultura hegemónico local con la cultura popular local. (También existen las intrahegemónicas, que omitiremos). El pueblo dista mucho de carecer de cultura y existe, en realidad, una cultura popular con sus ciencias, tecnologías y artes. Las primeras como productos del pensamiento mítico y por eso difieren de las occidentales; las segundas vienen de experiencias milenarias; las terceras son las artesanías, las que suelen abastecer elementos remozadores al arte culto y hemógnico. Para fines populistas son utilizados asimismo los usos y costumbres populares. Tal vez convenga aludir a que la cultura hegemónica local saqueda a la cultura popular, haciendo aparecer el saqueo como una dignificación cultural de lo popular. Los intereses económicos populares, al final de cuentas, son los más perjudicados. Ellos, sin embargo, determinan lo nacional, en tanto se identifican con la mayoría demográfica, a cuyo beneficio debe tender toda producción cultural para que sea sociológicamente importante.

La cultura popular, hoy de contextura rural y provincial, carece, empero, de posibilidades de continuidad y de primacía. Nuestro proceso civilizatorio incluye la tecnificación, la cual traerá la proletarización de los sectores populares, pasando por los actuales cinturones de miseria de nuestros mayores centros urbanos.

Definición sociopolítica

La dinámica intranacional adquiere mayor claridad en la definición sociopolítica de nuestra realidad artística. Porque, a nuestro juicio, esta definición toma por representante de la sociedad, no a la un tanto amorfa sociedad civil, sino a los tres poderes que la rigen: el político, el económico y el ideológico. Y nos interesa el último, que es ejercido por los aparatos del Estado y por los medios masivos en representación de intereses foráneos, quedándole a la Iglesia - antigua monopolizadora del poder ideológico - muy pocos y reducidos campos de acción.

Una vez establecido que el poder político y el económico controlan el ideológico, habremos de aceptar que el arte es parte de este último, tornándose en instrumento de persuasión ideológica en manos del Estado. No en balde los aparatos estatales son los encargados de la distribución artística. No sólo de obras y de medios materiales de producción, sino también - y esto es lo más importante - de los medios de aprendizaje y de los medios intelectuales de producción y de consumo artísticos. El Estado es el que difunde los modos de consumo de las obras que le convienen. El artista puede tener libertad para innovar su produccción, pero el curso social de sus obras depende de que los aparatos del Estado las justifiquen, las prestigien y las difundan.

El Estado controla los tres circuitos de que hoy consta la distribución artística: el circuito comercial con sus galerías y bienales; el de difusión con sus academias y museos, educación artística y política cultural; el de creación de nuevas necesidades artísticas que opera cuando periclitan las viejas o aparecen nuevas obras. Dicho sea de paso, los grupos independientes del espíritu progreista o revolucionario, incipientes aún entre nosotros, son los llamados a impugnar el curso social de tales circuitos, para persistir en mantener vigentes los sentidos liberadores, cognoscitivos y expresivos que atribuyen al arte los artistas y los aficionados.

Definición relacional-procesal.

Como es de suponerse, esta definición consiste en tomar los diferentes componentes de nuestra realidad artística por procesos relacionales. Primero, porque cuando estudiamos esta realidad, hay necesidad de tomar en cuenta siempre la relación tripartita de producción, distribución y consumo. Los conceptos occidentales de arte, como sabemos, han mutilado la realidad al limitarla a la producción, el producto y el productor como sus únicos elementos importantes. Una sobrevaloración así, tan engañosa, es la que prestigia a Occidente, dado que, por su desarrollo tecnológico, tiene monopolizada la producción de innovaciones objetuales y formales del arte culto; arte precisamente definido e impuesto por Occidente como el único válido.

No se requiere mucha perspicacia para percibir en la actual sociedad de consumo, cómo la distribución y el consumo suelen hoy determinar la producción. Se crean necesidades artificiales, por ejemplo, que son satisfechas por un nuevo producto industrial aparecido simultáneamente.

Por otra parte, vemos que nuestros países no han producido innovaciones objetuales ni formales de importancia mundial o internacional. Pero no por esto, carecemos de realidad artística o de sujetividad estética. En verdad, lo que hemos experimentado es un conjunto de cambios radicales en nuestro consumo artístico; cambios que justamente vemos desfilar en las transiciones histórico-políticas de la sociohistoria de nuestra realidad artística (Colonia, República, mundo precolombino).

El consumo, además, es objetivado por la relación objeto-sujeto, entre cuyos términos se interpone la distribución o medios de consumo. El consumidor produce una imagen artística particular del objeto físico. Esto, aparte de que el consumo incumbe a más personas y que el mayor problema del arte de nuestro tiempo, estriba justamente en el consumo masivo del arte, que difunde la industria cultural. Todo esto, suscita la necesidad de dar primacía al consumo y a la distribución. Dicho de otra manera, precisamos recuperar la importancia del consumidor, como productor de sentidos y de significaciones, para con esto devolverla al público la confianza que ha perdido en sí mismo.

Conclusiones.

Para terminar, debemos de manifestar que con el fin de estudiar con propiedad nuestra situación artística, hemos traído a consideración y a discusión los siguientes concpetos y puntos: 1. De la realidad artística, en lugar de la sucesión de obras. 2. De sociohistoria con sus sistemas, actividades y relaciones, 3. De artesanías, artes cultas y diseños, como distintos modos de producir, distribuir y consumir arte. 4. La identificación del arte culto y de los diseños con la cultura hegemónica y de las artesanías con la cultura popular. 5. La definición del arte, como parte del poder ideológico, como instrumento de dominación en manos del Estado y en contradicción con la idea de arte como instrumento de liberación, expresión y conocimiento sensitivos. 6. La obligada conjugación tripartita de producción, distribución y consumo, con el actual predominio del consumo y de la distribución.

Con esto habremos iniciado la discusión. Porque ésta no puede terminar en un congreso de críticos ni en una generación. Requiere varias generaciones que vayan decantando y arraigando la necesidad de subvertir los conceptos establecidos de arte, por inapropiados, deficientes o tendenciosos, con el fin de crear otros que nos acercan a nuestra realidad artística y la veamos por nuestros propios ojos.