

Agosto 2024

“El debate Latinoamericano en el arte. Notas para un análisis”, en el Simposio. I Bienal
Latinoamericana de Sao Paulo, 1978

Rita Eder

Cada vez que ocurre una reunión sobre arte latinoamericano se discute sobre los problemas en torno al nacionalismo y el internacionalismo, el papel de las vanguardias y la función de la crítica. Se intentan abordar los temas sobre arte y sociedad, y hay veces afloran tangencialmente algunos problemas sobre la producción artística, el mercado del arte, el papel de las galerías, el arte frente a las instituciones gubernamentales, etc.; sin embargo, lo que en verdad está en juego –y sino no tendría sentido hablar de un arte latinoamericano–, es una manera de entender el arte y una concepción de lo que ha sido, es y puede ser América Latina.

En esta ponencia nos hemos propuesto analizar algunos aspectos del tipo de pensamiento que estamos generando: las preocupaciones conceptuales, el paulatino enriquecimiento que proporciona la formulación de nuevas teorías y su metodología que conducen a una comprensión más amplia de la producción artística en esta parte del continente.

Asistimos en esta década a un fenómeno renovador de la forma en que nos acercamos al arte latinoamericano a través de ponencias, artículos y algunos libros

trascendentes.¹ La legitimidad de considerar el arte de veintiún países en bloque, a pesar de algunas comprensibles oposiciones, reside en aceptar que hemos carecido en el pasado reciente de los adecuados instrumentos de trabajo para explicar el significado y desarrollo de las artes plásticas en esta parte del continente. Valdría la pena detenerse y pensar si las viejas formas de comprender el arte han sido satisfactorias, o si hoy dudamos de ellas porque hay causas concretas que provocan nuevas interrogantes y que por el camino de los métodos convencionales es imposible tratar de responder.

Sabemos que una nueva disciplina surge cuando las condiciones de la sociedad han provocado nuevos fenómenos que necesitan de nuevos enfoques para ser interpretadas². Ciertamente en este caso estaría fuera de lugar el decir que asistimos al nacimiento de una nueva disciplina, puesto que hace tiempo existen la crítica y la historia del arte en América Latina. Lo que sí tendría sentido afirmar, es que se está gestando una crítica y una historia del arte diferentes que pretenden una explicación más integral del fenómeno artístico en Latinoamérica, para lo cual necesita de otras disciplinas. Con ellas podrá avanzar hacia el proceso de consolidar un campo interdisciplinario.

¹ Para una síntesis de lo publicado ver: Frederico Morais, “Arte Latino-Americana da Teoria á Prática”, *Revista de cultura Vozes*, Vol. LXXII, Num. 5., (1978): 5-18 y Marta Traba, “La Tradición de lo Nacional”, Ponencia presentada en el Primer encuentro de Críticos y Artistas Latinoamericanos, Caracas, junio de 1978.

² Robert A. Nisbet, *The Sociological Tradition*, Basic Books, New York, 1966

Recientemente, algunos europeos y norteamericanos han manifestado un creciente interés por una historia del arte que tome en cuenta la influencia de los factores externos como modificadores y condicionadores de los vocabularios formales³. Este punto de vista, que se aleja por definición del formalismo y el idealismo, se topa con una resistencia irracional por parte de una mayoría de estudiosos que desean conservar métodos de trabajo que desembocan en la idea de lo artístico como fenómeno privilegiado.

Meyer Schapiro en su ensayo *Style*, después de hacer la mejor síntesis que hasta ahora se conoce sobre las teorías del estilo, dice lo siguiente en su conclusión final: “Entre los numerosos investigadores que aportan a sus estudios algunos hechos políticos y económicos para explicar ciertos elementos estilísticos e iconográficos, bien podrían construir una teoría adecuada que explicase el porqué de nuevas formas. Mas a pesar de que utilizan estos elementos, niegan frecuentemente que estas relaciones externas puedan aclarar el fenómeno artístico en cuanto tal. Están en contra de lo que consideran un materialismo que reducirá lo espiritual a un sórdido affaire práctico”⁴.

³ Enrico Castelnuovo, “L histoire Social de L’art”, *Actes de la Recherches en Science Sociales*, (Paris, dic.1976): 63-75.

⁴ Meyer Schapiro, “Style”, en A.L. Kroeber (editor), *Anthropology Today*, Chicago University Press, (1953): 317

En América Latina el panorama presenta problemas similares. No podemos en verdad afirmar, como lo han hecho algunos de nuestros mismos estudiosos⁵, que la historia del arte que se ha hecho y se hace en Latinoamérica consiste en un inventario ordenado por estilos que deja del lado la historia y el contexto socio-económico. La crítica debería en cambio orientarse hacia los usos que de la historia se han hecho. Subsiste un modelo heredado de Taine que consiste en los conocidos esbozos del ambiente histórico. Estos funcionan como un procedimiento ad hoc, es decir, la historia aparece como trasfondo de los objetos históricos, pero pocas veces se demuestra la incidencia real de ésta sobre el porqué de la invención de nuevas formas o movimientos artísticos. Pareciera que en vez de incorporar a la historia hay una necesidad de liberarse de ella⁶. Para Antonio Cándido, el efecto de este enfoque estriba en la dificultad de demostrar la liga entre las condiciones sociales y la obra. "Este método" -dice el autor brasileño- "da casi siempre como resultado decepcionante una composición paralela donde el estudioso enumera los factores, analiza las condiciones políticas y económicas y en seguida habla de las obras

⁵ J. Graziano Gasparini, "Significado, interacción y especificidad", en Ernesto Armitano, ed., *América, Barroco y Arquitectura*, (Caracas, 1972), 1-30.

⁶ C. Wright Mills, *La imaginación Sociológica*, Fondo de Cultura Económica. (México, 1961), 167.

siguiendo sus intuiciones o preconcepciones heredados, incapaz de vincular estos dos órdenes de la realidad⁷.

Otro problema clave es la persistencia de las estéticas decimonónicas, pero más grave aún que una imagen limitada del arte es la sobrevivencia de una mentalidad que concibe a Latinoamérica como un reducto del "caos creador", ejemplo de esto serían algunas ideas contenidas en un ensayo de Antonio Romera: "De modo tal, que el universo, en lo que corresponde a Europa y parte de Asia necesita del "caos americano" de este mundo vital y espontáneo, para equilibrarse y completarse, para componer una Suma armónica"⁸.

Una imagen más meditada sobre América Latina que anuncia las nuevas tareas a realizar sería lo expresado por Edmundo Desnoes, que por su contenido funciona como posición antagónica: "Y esta bueno ya de exaltar esto caos llamándolo creador, y esta imaginación heterogénea llamándola surrealista... hay que unir el modelo, el sistema propuesto, su utilización social y su efecto espiritual... tenemos que utilizar la cultura, la imaginación y la imagen para organizar nuestra realidad, darle coherencia y unidad"⁹.

⁷ Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, Companhia Editora Nacional, (Sao Paulo, 1976), 9.

⁸ Antonio R. Romera, "Despertar de una conciencia artística", en Damián Bayón (relator) *América Latina en sus artes*, Siglo XXI, (México, 1974), 5.

⁹ Edmundo Desnoes, "La utilización social del objeto de arte", (en Bayón, 1974, 189).

El considerar nuestros problemas artísticos como un todo no ha roto con los puntos de vista tradicionales, aún subsisten y no permiten cierto crecimiento; sin embargo han servido de disparador de planteos distintos y estimulado la necesidad de un enfoque más sólido en sentido teórico.

Pienso que es oportuno a esta altura poner en claro cómo se ha ido articulando esta nueva forma de pensamiento. Es sin duda prematuro proponer una historia de las ideas en torno al arte latinoamericano, ya que interrogarse sobre su especificidad de tal forma que podamos hablar de una continuidad de la problemática, es un fenómeno relativamente nuevo, sobre todo en lo que atañe al arte contemporáneo. Sin embargo, en una escala más modesta creo útil formular de una manera sistemática cuáles son las ideas más relevantes.

Hacer esta sistematización exclusivamente con base en el *Dramatis Persona*, o sea arrancando de los autores mismos, por un lado sería reiterativo (ver nota I), y por el otro, este enfoque corre el peligro de tratar a las ideas como extensión de estos mismos individuos cuando lo deseable es entenderlas como estructuras de significado. Tampoco se trata de una aproximación fijada en ismos o sistemas, ya que el eclecticismo o la manera libre con que algunas veces se toman las cosas de uno y otro sistema de pensamiento lo impide. Quedan pues las ideas-base que se insertan o derivan de los sistemas mismos; unidades de pensamiento que hemos escogido primero en razón de su generalidad y persistencia y, en segundo término, es importante destacar aquellos elementos nuevos que establecen las diferencias entre esto que llamamos una crítica y una historia del arte distinta de la convencional.

Existe un acuerdo entre los ensayistas de la cultura en afirmar que la evolución de la moderna vida espiritual de América Latina se rige por “la dialéctica del localismo y el cosmopolitismo”. A esto será necesario añadir que además de esta “ley pendular”¹⁰, existe otro hilo conductor, también de naturaleza dual, que tiene que ver con la imagen que tanto artistas como teóricos tienen acerca de lo que es el arte. Por un lado, la producción de objetos artísticos encaja dentro de la amplia generalidad que se denomina cultura y que aspira a una educación estética liberadora, en cuyo caso encontramos un vínculo o coexistencia entre el proyecto para la formación de una nación sobre bases nuevas y un espacio militante para el arte. En este sentido, la creatividad aspira a encontrar una metodología para alcanzar a un público más amplio o incidir sobre la vida cotidiana. Por el otro lado, permanece el artista inventor de nuevos vocabularios formales y expresivos, fincado en sus capacidades creativas y necesidades internas y, en cierto modo, indiferente a su vinculación con la historia.

Tomando en cuenta que las individualidades pesan, que cada quien añade matices que permiten el debate, es posible hablar de dos líneas de pensamiento: la Imaginación liberal y el análisis productivista. Habría que añadir que toda polarización de categorías no es absoluta, funcionan en cierta medida como modelos ideales. Son las distintas realidades

¹⁰ El concepto de la dialéctica del localismo y el cosmopolitismo proviene de Antonio Candido, (en Bayon, 1974, 76). La idea de movimiento pendular de Jorge Alberto Manrique “Identidad o Modernidad” (Bayon, 1974, 33)

intermedias las que van matizando y corrigiendo estos modelos hasta convertirlos en verdaderas conceptualizaciones de la realidad.

Notas sobre lo nacional y lo cosmopolita

La historia se nos presenta como círculos cerrados, la década entre los veinte y los cuarenta aparece como el “despertar de la consciencia” artística latinoamericana, o como el momento en que América Latina dice “su palabra” al mundo. Estos veinte años son vistos como un periodo de búsqueda de lo nacional y están asociados, salvo algunos casos, al realismo ya sea social o crítico. Los procesos de los distintos países de América Latina presentan diferencias que conviene señalar y que a la larga nos darán una nueva definición. Sería más cercano a la verdad, como lo señala Antonio Cándido, hablar de una dialéctica de lo local y lo cosmopolita, y además anotar que entre estos polos antagónicos van surgiendo procesos de síntesis producto de una revisión de prejuicios.

Aún en casos aparentemente claros, como el mexicano, habría que decir que si bien el muralismo fue el evento sobresaliente de este periodo, al mismo tiempo surgió el grupo de los estridentistas preocupados por la revolución; pero también por ensayar los últimos vocabularios formales provenientes de Europa que los llevaron a encontrar un lenguaje propio para celebrar la cultura urbana en México.

Hoy la reflexión sobre lo nacional y lo cosmopolita señala que estamos repensando el derrotero de la cultura en América Latina. Las historias del encuentro con las raíces nacionales, sus triunfos y fracasos han sido objeto de investigación y reflexión; interesa

repetirla aquí solo en la medida en que incide sobre la actual visión que de este problema tenemos.

El polvo cayó sobre la década de los años veinte. Por algún tiempo quedó en el olvido este primer descubrimiento de la propia imagen apoyada en la reivindicación de la tierra, el orgullo de la raza y la valoración de las antiguas culturas prehispánicas. En los distintos países de América Latina se fue formando sobre las posiciones nacionalistas y el realismo una leyenda negra que llegó a tapar lo que de genuino tenían algunos valores y reflexiones que se dieron en este tiempo. Quizás el anatema más violento fue lanzado durante la década de los cuarenta y la de los cincuenta, momento en que resurgen con fuerza la abstracción lírica y la geométrica.

Hoy pareciera necesario revisar aquella época y hacer un balance más objetivo de sus logros. Preguntarnos por qué no tuvo una continuidad. Por un lado, pareciera que no solo el pensamiento artístico, sino también la historia del pensamiento social en América Latina puede verse como una búsqueda hacia una síntesis de ideas que pudiese dar sentido, coherencia y expresión dramática a la vida regional; búsqueda truncada ya que la exaltación del pasado para poder afirmar valores regionales únicos jamás ha considerado el valor social o humano de la actual población indígena.

Otra síntesis del problema, ya en el campo específico del arte y del artista, nos la da Alejo Carpentier en su novela *Los pasos perdidos*. Aparece como prototipo del artista latinoamericano un músico que enfrenta dos mundos: el urbano, con todos los elementos corruptores que lo inducen a la comercialización de su trabajo, y la jungla del Orinoco, donde emprende una expedición para rescatar instrumentos musicales primitivos. El viaje

resulta un peregrinaje para reconstruir sus pasos perdidos, es decir, sus propias raíces culturales y las de su subcontinente. Conforme avanza se encuentra con comunidades cada vez más primitivas hasta llegar a una región aún no poblada por el hombre. Desea establecerse por un tiempo en esta especie de paraíso, pero encuentra que no puede reconciliar esta existencia con la profesión de músico. *Los pasos perdidos* señalan que mientras el artista debe buscar sus raíces culturales, no puede quedarse en el pasado. Las poblaciones indígenas y la fuerza telúrica de la naturaleza son, después de todo, sólo un aspecto de la vasta complejidad de la realidad latinoamericana.

La búsqueda de las raíces es una etapa que se agota si no se toma como base de una nueva creatividad que debe vincularse al presente y al futuro. Toda esta etapa señala una incoherencia que hasta la fecha llevamos a cuestas, incoherencia que consiste en proponer ideas con un contenido político y social avanzado para las sociedades latinoamericanas, y en sentido opuesto proponer para el arte un estatus conservador.

Lo Cosmopolita

Si bien en todo momento ha habido esta dialéctica de lo nacional y lo cosmopolita, la década de los cincuenta fue testigo de una orientación militante hacia lo cosmopolita que hoy causa muchas de las distorsiones y de los problemas que aquí nos reúnen. Toda una generación de artistas y críticos atacó la búsqueda de las raíces como un símbolo del retardo de las artes plásticas. Lo nacional se identificó con la propaganda oficial y como parte del aparato de los gobiernos populistas. Los más ecuanímes clamaron por una redefinición de la nacionalidad a través de formas de arte que tomaran en cuenta las raíces y

la tradición para crear nuevos lenguajes visuales. En otras palabras, el gran enemigo era el realismo que se convirtió en símbolo de retardo, academia y régimen totalitario. La crítica se orientó hacia el formalismo atacando, en cuanto podían, toda noción de contenido representado. Con la misma furia de los primeros neoplasticistas increparon a la así llamada pintura realista.

Por el lado de la abstracción lírica surge una defensa apasionada del derecho de la subjetividad del artista a imponerse sobre verdades oficiales. El informalismo es la antítesis de toda pintura histórica, quiere una pintura otra, libre de las reglas del dibujo y la aplicación del color, desea formar un nuevo universo pictórico al margen de toda anécdota. Pintura que surge en Europa como decepción de su civilización después de la Segunda Guerra Mundial, que cristalizó en Estados Unidos, prendió en varios países de América Latina como el derecho a la subjetividad y, sobre todo, a una experimentación formal más libre.

La defensa de la abstracción se convirtió en una causa sagrada para los más iluminados críticos latinoamericanos. Poco se meditó sobre la promoción de estas formas de arte por las grandes transnacionales norteamericanas. Hoy han surgido algunos interesantes artículos que señalan al expresionismo abstracto como el instrumento de cultura promovido por Estados Unidos. Embarcados en una política cultural hacia fuera, hicieron la guerra fría artística contra una Unión Soviética terca en mantener el realismo

socialista¹¹. No creemos que la promoción de la abstracción por medio del *Center for Inter-American Relations* y otras organizaciones similares, explican el “boom” de esta corriente en América Latina, pero habría que tomarlo en cuenta sobre todo cuando intentamos entender la dinámica de los movimientos artísticos en América Latina.

El problema no es, desde luego, atacar el arte abstracto; sino pensar en los efectos de la penetración cultural en América Latina. Hacia 1967, durante la Bienal de Córdoba, Argentina, el crítico e historiador norteamericano, Sam Hunter, opinó lo siguiente: “Pienso que, rara vez, una exposición a ilustrado en forma tan dramática la erosión de tradiciones locales y provinciales y su anulación por los estilos internacionales” –factor que considera producto– “de la aceptación totalmente carente de crítica de la ideología del arte ‘avanzado’, como una ‘causa’ cultural y forma de liberación individual”¹². Hunter, de alguna manera parecía ponerse de acuerdo con Marta Traba en cuanto a una de las premisas fundamentales de su libro *Dos décadas vulnerables*, cuando habla de la confrontación entre un arte emergente no nacionalista, indigenista o realista y las influencias artísticas que se infiltraban de la sociedad tecnológica de consumo proveniente de los Estados Unidos. A

¹¹ Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, *Artforum* 11, no.9 (May, 1973), 43-54. Eva Cockroft, “Abstract Expressionism Weapon of the Cold War”, *Artforum*, Vol. 12, no.10, (Junio, 1974), 39-41.

¹² Sam Hunter, “The Cordoba Bienal”, *Art in America* 55, no.2, marzo-abril de 1967.

pesar de que el problema parece estar claro, ambos ven la situación como un proceso pasivo sin tratar de realmente adentrarse en sus causas¹³.

Sin duda, la internacionalización del arte es un campo fértil para los investigadores interesados en la promoción del arte y de los artistas. Es válido en este sentido preguntarse cuánto de lo que discutimos en estas reuniones no tiene raíces en el arte latinoamericano que conocemos a través de las bienales y las distintas exposiciones organizadas por la Unión Panamericana. Para plantear de otro modo los problemas de América Latina, habría que situar estas manifestaciones que acostumbramos a considerar “el arte” en relación con otros campos estéticos: las artesanías, los medios de comunicación de masas y aún aquellos productos de artistas de vanguardia que circulan por canales marginales.

Cabe en este momento hacer la diferenciación entre un arte internacional y las posturas de vanguardia. Idealmente un arte internacional implica la suma de varias realidades particulares o nacionales que componen un todo general, enriquecido por la reciprocidad de las distintas expresiones. En América Latina esta internacionalización en muchas ocasiones significa un proceso de homogeneización. Pocas veces la influencia específica del arte latinoamericano se deja sentir en el arte de los países desarrollados, no necesariamente porque no existen las aportaciones latinoamericanas, sino por todo un proceso de negación en torno a la existencia de América Latina que procede de las culturas dominantes y en menor grado de una auto-colonización. Este panorama tiende a cambiar en

¹³ Shifra Goldman, *Nueva Presencia*. Tesis inédita presentada para obtener el doctorado en la Universidad de California. Próxima a ser editada por Grijalbo, 85

la medida en que los acontecimientos políticos tienen la suficiente dinámica para convertirse en procesos que logran alterar la estructura de poder en el mundo occidental.

Contraria a esta absorción que provoca el internacionalismo artístico en América Latina, una postura de vanguardia no sólo se interesa por lo nuevo, sino que aspira a un proceso crítico del arte. En América Latina el papel de las vanguardias ha sido matizar posturas en extremo nacionalistas, y a su vez ha sido la preocupación por lo nacional lo que ha podido dar a las vanguardias adoptadas en Europa un carácter distinto.

En los últimos años la acentuación de la batalla contra el realismo que empieza con los escritores y se traslada a los pintores, ha creado una nueva actitud en torno a las vanguardias. Son las nuevas formas o técnicas las encargadas de crear un arte o una literatura revolucionaria. Valdría la pena en este caso reflexionar sobre la relación entre el optimismo con respecto al cambio a través de técnicas y formas *per se* y el lenguaje de los teóricos de la modernización y el desarrollismo.

La imaginación liberal: El arte como una forma de revolución

En la década de los sesenta, los más destacados escritores latinoamericanos se pronunciaban a favor de los movimientos de liberación nacional y al mismo tiempo sostenían que una literatura revolucionaria era producto de la exploración de nuevos lenguajes¹⁴. El *boom* novelístico latinoamericano dio a los escritores pie para pensar en la

¹⁴ Jean Franco, “From Modernization to Resistance”, *Latin American Perspectives*, (1977):

literatura como una forma creativa desalienada donde el escritor se convierte en ejemplo de rebelión posible y creador de nuevas realidades. De esta forma de pensar es buen representante Severo Sarduy:

Una revolución que no inventa su propio estilo ha fracasado. El rol del escritor es tan importante que yo me atrevería a preguntar: ¿Qué puede ser más importante que un escritor? ¿Cuál es el sentido de todo acto de confrontación fuera de la capacidad de escribir? El escribir es una fuerza desmitologizadora, corrompe, mina la base de cualquier régimen.¹⁵

Sarduy habla de la subversión a través de la literatura, ignorando que este proceso sólo es posible a través de un desarrollo generalizado que alcance a amplios sectores de la sociedad.

Los escritores del *boom* hicieron un gran énfasis en la necesidad de innovaciones formales, de nuevas técnicas para lograr una literatura nueva. Muchos escritores pensaron en la tecnología como el factor que liquidaba un mundo tradicional. Los medios masivos y la industrialización habían logrado que la sociedad latinoamericana se pareciera cada día más a las sociedades desarrolladas. A través de esta unificación, era extemporáneo el rescate de las raíces que, por otro lado, había fracasado por su alianza con el realismo socialista.

Mayo 68 y la teoría de la imaginación al poder reactivaron esperanzas dormidas en los poderes regenerativos del arte. Por medio de la autogestión, de la participación, era

¹⁵ (Franco, 1977, 90)

posible hablar de un acto creador revolucionario. Los cambios en el arte mismo ya se habían operado. Lo objetual se había transformado en situacional, envolviendo al artista y al público, oponiendo la voluntad de no ser transformado en mercancía y haciendo al espectador consciente de su potencial creativo. Se volvió a plantear la vieja idea del nuevo hombre. Idea prevista por el Che Guevara antes de París 68. En América Latina se fueron creando teorías en torno a las nuevas posibilidades del arte y se hicieron experimentos importantes¹⁶.

Quizás lo más relevante de este nuevo enfoque fue hacer entrar en el mundo cerrado del arte la conciencia del público, el sistema del mercado, la función de los museos y poner en perspectiva los procesos creativos y sus consecuencias. Sin embargo, para algunos teóricos del arte latinoamericano significó la oportunidad de dar rienda suelta a la construcción de utopías: el arte y el artista eran capaces de definir la sociedad latinoamericana. En este sentido *Política Artística Visual en Latinoamérica* de Romero Brest es un ejemplo de propuesta del arte como potencia del cambio social.

Romero Brest declara que el arte latinoamericano como tal no existe por la falta de conciencia estética en Latinoamérica. Construyó así un modelo ideal sobre lo que debería

¹⁶ Ver Néstor García Canclini, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, Tercera parte, 179-252 y Frederico Morais. *Artes Plásticas. A Crise da hora atual*. Paz e Terra, (Rio de Janeiro, 1975), 53-68.

ser la sociedad latinoamericana en donde la nueva sensibilidad motor de la historia (Marcuse), tendría la función de promover un cambio social integral.

Brest señala que el momento histórico actual del arte es propicio para iniciar un proyecto artístico latinoamericano. El arte tradicional inventado en Europa, a partir del Renacimiento, estaba agonizando, la nueva belleza podía encontrarse en otros planos que hay que explorar: los medios masivos de comunicación, sobre los que habría que realizar una fuerte crítica, han creado una nueva realidad y anuncian la posibilidad de crear una nueva cultura estética.

La tecnología, el diseño, la ruptura de los esquemas rígidos en el arte, ha dado lugar a que el arte invada la vida y viceversa, rompiendo así el círculo individualista que ha caracterizado el arte de los últimos cinco siglos y ha dado la posibilidad de un arte colectivo. Si los artistas latinoamericanos han estado preocupados por el problema de la acción, por un arte comprometido con la sociedad, hay un camino que no es el de la protesta a través del arte. Uno más trascendente sería el provocar la aparición de otro tipo de hombre creativo que fomente una conciencia estética: habiendo conciencia podrá hacerse una renovación política, entendiendo por política una nueva manera de vivir.

Romero Brest habla de producir un arte diferente, dirigido a un público que a su vez transformará su papel de espectador al de creador, lo cual implica todo un reajuste de los medios de canalización de la producción artística; sin embargo el análisis de este proceso es ignorado.

La visión de un futuro en donde todo está por hacerse, apoyada en los inventos de la tecnología es objeto de puntos de vista contrarios. En vez de un cambio integral, se habla de

raíces, mitos y resistencia (Marta Traba). Se trata de una visión sobre la sociedad latinoamericana, pero en este caso nos sumergimos en un mundo donde el mito priva sobre la racionalidad, y es esta barbarie o pensamiento salvaje, a través de metamorfosis plásticas, lo que puede oponerse al gigante del norte, a la sociedad de consumo, o a los “terrorismos de vanguardia”. Otra vez Ariel, un Ariel desde luego no anclado en el legado greco-cristiano, sino en una riqueza que rescata una lógica que proviene de las antiguas culturas y de los modos de vida generados por el mestizaje. Es la lucha solitaria del artista (Ariel) que ha decidido ser latinoamericano y resistir a un materialismo grosero y decadente (Calibán). La fe en el arte, según Martha Traba y Romero Brest, es una manera, en este caso, de ser escéptica frente a la sociedad hegemónica: América Latina, sociedad enriquecida por un pasado arqueológico, hoy aún tiene todas las bondades de una naturaleza sin transformar y un destino estático.

En todo caso, ya sea el artista o el arte, ya sean los modos convencionales de su producción o los más avanzados que desmitifican el objeto; ya sea que se le adjudique a ambos un papel integral o parcial, no parece pensarse en un análisis real de todas estas posibilidades: Se opta por la preservación de estos modos de pensar como parte de un quehacer crítico-estético en donde la exposición escrita del yo como parte de una tradición de la heroicidad del arte rebasa la importancia de una imagen practicable de la realidad.

Los Análisis Productivistas

Encontrar lo específico en el arte latinoamericano implica una vinculación del arte con la historia y circunstancias del subcontinente. Muchas veces las tesis universalistas han

servido para explicar la realidad de las culturas que ejercen hegemonía sobre otras, de ahí el interés de analizar lo estético en América Latina como un proceso integral.

Ya hemos visto que inevitablemente emerge en las transformaciones del arte la influencia de los factores extra-artísticos. Es imposible ignorar hoy que el arte es un sistema de producción administrado por instituciones, galerías, bienales, que llega a algún tipo de público. Nos hemos acostumbrado a través de la historia del arte a pensar en términos de formas e ideas, pero poco en función de su forma de operar como sistema.

El fenómeno del círculo completo de la producción artística (producción, distribución y consumo), hoy está siendo analizado por antropólogos y sociólogos interesados en el arte, mientras que en Inglaterra y Estados Unidos estos enfoques provienen de la historia del arte. La teoría estética de Marx ha sido explorada y utilizada por críticos e historiadores de arte dedicados a las artes visuales. Para García Canclini (*Arte Popular y Sociedad en América Latina*) lo que importa es una redefinición de lo estético: “Lo estético es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales”¹⁷. El análisis de su afirmación lo lleva a abordar un campo aún no desarrollado en la estética marxista: El carácter preciso de las relaciones entre la infraestructura y los fenómenos superestructurales. García Canclini rechaza el enfoque un tanto mecanicista que imagina al arte como mera representación de la ideología, propone integrar en el arte mismo el análisis

¹⁷ (García Canclini, *Arte Popular*, 51)

del sistema de producción envuelto en la representación artística, para después unirlo al modo de producción global.

En este siglo se han depositado muchas esperanzas en el arte. Las sociedades altamente desarrolladas piensan en el arte como una fórmula de salvación al advenimiento de la sociedad postindustrial en donde el problema del tedio substituirá a la preocupación por el hambre. En América Latina nace envuelto el término más amplio de cultura, para solucionar problemas de analfabetismo, civilización y como un respeto humanista a la imaginación por encima de la tecnología. Todas estas ideas apuntan a realidades sociales imposibles de conciliar con las intenciones de creatividad artística sin una inserción del arte en una dimensión sociológica.

El futuro de un arte latinoamericano que sea para todos, del que se habla, siempre en el plano de la utopía, tendrá que partir, según García Canclini, del control por parte de los latinoamericanos de la producción, distribución y consumo del arte en función de un arte liberador capaz de contribuir a “afirmar nuestra identidad e imaginar creadoramente nuestro futuro”.

Una de las críticas al análisis marxista sobre el fenómeno artístico, es que este puede explicar los cambios en el arte, mas no su especificidad. Juan Acha¹⁸ se dispone a comprobar que de la utilización de algunos aspectos del marxismo es posible derivar

¹⁸ Juan Acha, *Las Artes Plásticas como sistema de producción cultural*, Cuadernos del Centro de Investigaciones de Artes Plásticas UNAM, México, mayo de 1978. Volumen 3, número 10.

instrumentos de trabajo que permitan, en conjunto con otras teorías, incursionar en la estructura total del arte.

Para Acha, el arte es una forma de trabajo y también una forma de producción. Es un tipo de actividad que cambia en vinculación con las condiciones sociales pero siempre mantiene, para lograr su continuidad, una serie de constantes. El arte forma parte de un todo mayor que es la cultura. Hasta ahora, a pesar del gran interés de algunos artistas y críticos latinoamericanos por la relación entre la superestructura y la infraestructura; éstas continúan siendo un campo poco explorado. En respuesta a esto, Acha propone tres objetivaciones de relaciones estéticas-dialécticas: la transformación de la naturaleza, los bienes culturales y la interrelación entre cultura y naturaleza.

De acuerdo con Acha, en el arte algo permanece y algo cambia continuamente. Son sistemas de producción que se objetivan en las técnicas manuales que a la vez se verán transformadas por las condiciones sociales. Así, el verdadero sujeto del arte, lo que va a permitir conocer la estructura del arte, son sus operaciones teóricas ancladas en su sistema de producción. Lo específicamente estético no descansa sobre su sistema formal, ni sobre la capacidad de transmitir emoción, ni es producto del dominio sensitivo-visual o teórico. Estamos, dice Acha, ante la médula de las cuestiones artísticas y su solución está en medirla de acuerdo al grado de ruptura con el sistema que muestra la obra y sobre todo, según sus efectos sociales.

Acha niega que los efectos del arte terminen en un receptor que satisface una necesidad interna. Lo estético tiene una doble continuación social: una es la repercusión de las relaciones estéticas sobre el individuo con la realidad, y cuyo efecto consiste en

modificar las relaciones diarias con los hombres. En segundo término, la obra es medio de producción y aplica la novedad configurativa en producciones artísticas en mayor radio demográfico.

La obra plástica se convierte en una especie de modelo que interviene en la corrección o ampliación de otras artes redundando en beneficio de un usufructo colectivo. Acha encuentra en el proceso productivo y sus distintas fases que culminan en el consumidor o receptor, una manera de explicarse lo que cambia y permanece en el arte; lo que lo hace distinto de las demás actividades que el hombre realiza. Parece quedar fuera de su visión la idea del conflicto como explicación de la dinámica de la cultura, concentrándose en cambio en el juego dialéctico entre naturaleza y cultura.

Estos dos enfoques que hemos llamado productivistas, presentan una teoría de la sociedad sobre las diversas operaciones de los procesos del arte. Estasi Intentan llegar a una redefinición de lo estético, de su estructura y de su inserción dentro de lo social. La constante preocupación latinoamericana de un arte que puede ser factor de cambio social finalmente está encontrando el marco teórico necesario. Se intenta establecer una coherencia de ideas sociales y políticas avanzadas y una teoría del arte que los acompañe.

Algunas consideraciones teóricas y metodológicas

El paso de las utopías y de las estéticas románticas al análisis de los procesos del arte y su inserción en el espacio social nos ayuda a definir mejor lo específicamente latinoamericano.

Si lo que buscamos es entender cómo hemos transformado la herencia de la pintura occidental, parece necesario buscar un punto unificador del desarrollo histórico.

En los Estados Unidos han surgido estudios que intentan responder al mismo cuestionamiento de la identidad artística. En típicos términos etnocentristas la pregunta se formula así: *What is American about American Art?* En respuesta, la historiadora del arte, Bárbara Novak¹⁹ ha construido una teoría donde afirma que lo importante no es contestar qué es lo que es específicamente americano del arte americano, sino el cómo es americano. Parece un intento de análisis productivista puesto que le interesa un proceso de transformación dentro de la producción artística, pero lo que en realidad se aplica es una visión filosófica conformada por la religión (protestantismo), y el cómo ésta ha modificado el producto artístico. El realismo y la actitud táctil del aprehender el objeto es el contínuum del arte norteamericano. Barbara Novak aplica la concepción weberiana, en la cual el desenvolvimiento de un elemento superestructural como las religiones, es lo que condiciona el desarrollo de todos los aspectos de la sociedad, entre ellos el arte.

En América Latina la realidad es otra, la religión es un instrumento de dominio no de desarrollo. Las teorías surgen de problemas concretos. Predomina una historia de dominación aparejada por una enorme voluntad de cambio. Estas dos constantes encuentran un marco teórico adecuado en los análisis productivistas que proveen en las distintas etapas (producción, distribución y consumo) una manera de sistematizar los factores extra-artísticos y su real influencia en el arte vinculado a la tradición y a la ruptura con los sistemas estéticos de Occidente.

¹⁹ Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century*, Praeger Publishers. New York, 1971.

La creencia en la universalidad de ciertas tesis es lo que en cierta medida ha retrasado el estudio de las artes plásticas en América Latina. Lo primero que parece urgente preguntarse, es si las teorías europeas, de las cuales nos hemos servido en el pasado, han sido realmente universales, o si funcionan como un espejo convexo en donde la realidad se presenta distorsionada.

Uno de los grandes escollos que hemos tenido para avanzar en este sistema de pensamiento en torno al arte latinoamericano es habernos mantenido hasta hace poco al nivel de las grandes generalizaciones²⁰. Una de las tareas a emprender es el funcionamiento de la Gran Teoría en los estudios del arte. El alto nivel de abstracción en el arte europeo no es necesariamente una constante. Cuando una cultura distinta como la latinoamericana toma estos modelos (puesto que generalmente se ubican en un espacio y tiempo particular), y los aplica sin la suficiente discriminación, en este momento está cavando la duda de su inexistencia. Una de las posibilidades metodológicas a considerar es la construcción de modelos que describan y expliquen las peculiaridades que determinan el carácter del arte latinoamericano.

Hemos visto, por ejemplo, que la polarización de lo local y lo cosmopolita son las dos categorías mayormente utilizadas en este debate. Pudiera ser que estas dos posiciones se asemejan a propuestas ideológicas sobre lo que debiera de ser un modelo ideal de creación artística para los latinoamericanos. Despreocupándose de describirnos el mundo

²⁰ Ver en este sentido: (García Canclini, *Arte Popular*, 110-115) y el estudio de Mirko

Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Mosca Azul: Lima, 1976.

Esta versión de la obra forma parte del acervo
del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
<https://rita-eder.esteticas.unam.mx>

*Documento original en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/776357>

real en el que ocurren distintas formas intermedias para la expresión artística en distintos
países del área, cuyo conocimiento nos puede llevar a saber lo que son y no lo que debieran
ser las artes en América Latina.