

Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones

Primer coloquio latino-americano sobre Arte no objetual.
Museo de Medellín - Mayo de 1981.

ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Terminología :

La conciencia del origen conceptual del arte puede encontrarse ya en L. B. Alberti (1436) como "disegno interno", imagen mental, bosquejo. La frase de Leonardo "La pittura é cosa mentale..." nos remite a una idea, a una invención primero mental que se traduce luego a formas sensibles. Miguel Angel cree en el arte como "conchetto" cuando dice en uno de sus sonetos:

"Non ha l'ottimo artista alcun conchetto c'un marmo solo in se non circoscrive col suo soverchio; e solo a quello arriva la man che ubbidica all'intelletto" (1).

Pero es fácil comprender que en el Renacimiento el concepto era una "primera idea", punto de partida de los más variados desarrollos formales y que la finalidad, el último designio del artista era culminar en "obra". La objetualidad y sus atractivos sensibles ha prevalecido durante todos estos siglos. Pero cuando en 1966 aparece el Conceptual Art, ésta intención tradicional se deja de lado, como la preocupación estética, por "una investigación de las experiencias mentales y de la naturaleza misma del arte".

(1) Miguel Angel, Soneto LXXXIII (1544).

No tiene el gran artista algún concepto que el mármol solo en sí no esconda con su envoltura; sólo a él llega la mano que obedece al intelecto.

Cfr. J. Recupero, Michelangelo, De Luca editore, Roma 1964, p. 61.

Se ha dicho que el arte conceptual "enfatisa la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales" (2), pero más que una eliminación resulta un replanteamiento del arte tradicional a raíz de la crisis de la sensibilidad contemporánea, como la crisis del objeto mismo en relación a su distribución y consumo. Esta aclaración era necesaria para aceptar o no la denominación de NO-OBJETUAL que da nombre al Simposio que nos reúne.

Particularmente pienso que no existe "no-objetual" absoluto, porque aún las manifestaciones más radicales como la lingüística por ejemplo se apoyan en un soporte material, constituyendo éste su objeto.

El no-objetualismo *strictu sensu* nos llevaría a tomar la Teoría como arte. Pienso que, en cambio, la denominación "conceptual" "se identificaría —como dice Marchan— con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc.) con lo denominado en ocasiones *projet art.*" (3) y que no necesariamente eliminan el objeto.

Hacia la desaparición del objeto :

La intención de eliminar el objeto no es repentina; se gesta en Occidente desde el objeto mismo: primero dejando de lado la ficción física del volumen por la representación de lo inmaterial (la luz de los impresionistas), luego la ficción de la descomposición del objeto (cubismo) y su explosión en partículas dinámicas (Futurismo).

Pero es verdad que estos intentos no afectan el objeto que sigue el "cuadro" y los valores estéticos que se le adosan, como el valor de cambio que significa. Los ejemplos antes citados, hablando conceptualmente, no son sino los tímidos proyectos de la desaparición del objeto.

Los primeros pasos DADA significaron la exacerbación de la inteligencia contra la "Institución estética". La inteligencia desorbitada subvierte la razón: "ordre-désordre; moi-non-moi; affirmation-negation, etc. Las búsquedas DADA van más allá del objeto, en realidad DADA se va contra todo el sistema del arte.

Las palabras de Alfred Stieglitz confirma la hipótesis de que la crisis comienza a partir de la sensibilidad: "Por qué no se podría obtener a partir de la placa y el papel fotográfico la misma sensibilidad y expresión que la mano y el ojo pueden traducir sobre una tela" (4). La sensibilidad que, hablando figuradamente, ha sido siempre patrimonio del ojo humano, se desplaza al papel sensible de la fotografía: es decir de los sentidos naturales a los *medios*, que son la "prolonga-

(2) Marchan, Simón. "Del arte objetual al arte de concepto" 1960-1974. Comunicación serie B, Alberto Corazón editor, Madrid 1974, p. 303.

(3) Ibidem, p. 302.

(4) Richter, Hans "DADA-art et anti-art". Verlag, 1965, p. 79.

ción" de nuestros sentidos. La crisis de la sensibilidad proviene de esta inadecuación; negar pues el objeto significa negar una forma de ver tradicional y ajena a la propuesta por los medios.

Pero la crisis de la sensibilidad no significa la pérdida de ella, sino el paso para otro tipo de sensibilidad. En este sentido los esfuerzos de Stieglitz por elevar a rango artístico la fotografía, ha significado el camino para la comprensión de otros medios. (Cine, TV).

"Cuenta Man Ray que Marcel Duchamp llegó a Nueva York en 1915 con una botella conteniendo "aire de París": fue su primer *ready-made*, entendido como objeto "confeccionando", prefabricado, escogido, "separado del mundo muerto de las cosas desapercibidas" (5). La crisis del objeto se manifiesta con la aparición de estas creaciones de Duchamp, donde se ve claramente un rechazo de la artisticidad, una "indiferencia visual" respecto a las cualidades estéticas del objeto y su progresiva desvalorización.

Duchamp concibe sus objetos como a-arte, cuyo equivalente más cercano, incluso por la época, es la a-moralidad del "acto gratuito" de André Gide en sus "Caves du Vatican" (6). Así como Lafcadio empuja al vacío a Amedee Florissoire, desde un tren en marcha de Nápoles a Roma, por puro gusto, como acto gratuito, así Duchamp tira al vacío la intencionalidad estética en sus *ready-made*. Con Duchamp se pone en evidencia el problema del valor de uso y el valor de cambio de los objetos artísticos: una vez que Duchamp vacía de sus valores tradicionales (estéticos y de cambio) al objeto, reclama su valor de uso, en este caso su capacidad crítica. Si el objeto no "vale" como mercancía y por el contrario posee una carga crítica considerable, es un objeto subversivo capaz de atentar contra el sistema artístico.

Aparte de la decisiva influencia que tuvo Duchamp se ha querido ver en las "tendencias constructivistas" un estímulo a favor del conceptual (Malevitch), ya que aquellas "progresivamente abandonaron el objeto y se centraron en la constitución estructural del mismo" (7). Una relación más directa existe con la "abstracción cromática", la nueva abstracción y el minimalismo. Con Kleim, Manzoni y Ed Reinhardt "se instaura el lenguaje proposicional del arte, como reflexión pura, al servicio del juicio sobre arte" (8).

Muchos artistas concurren a la desmitificación del objeto, hasta llegar a su destrucción, como prueban los eventos programados por el DIAS (Destruction in art Symposium), realizado en Londres donde Jean Toche destruyó 30 máquinas de escribir y John Lathan hizo explotar una torre de libros. Estas performances destructivas son sin embargo, más antiguas: en 1960 Tinguely había realizado un complejo accionado por 15 motores llamado "Homenaje a New York", que se

(5) Ibidem, p. 87.

(6) Gide André. "Los sótanos del Vaticano", Alianza Editorial, Madrid 1974, p. 167.

(7) Marchan, Simón. Op. cit. p. 300.

(8) Ibidem, p. 301.

destruyó así mismo, fuera del Museo de Arte, por supuesto, y Wolf Vostell realiza un happening destructivo en 1964, en 24 lugares diferentes de Ulm.

Sin embargo, como en DADA, el componente destructivo no significa la negación del objeto, sino en última instancia, el cuestionamiento de los valores establecidos de la cultura burguesa y su sistema económico alienante. Por ende entraña una reflexión sobre el papel del arte en el marco de dicha cultura, convirtiéndose en crítica desde el momento en que toma conciencia de la necesidad de que el arte entre también en el proyecto de cambiarla.

Creo que esta introducción se hacía necesaria para comprender la progresiva desaparición del objeto en sociedades altamente industrializadas. Es comprensible la sucesión de manifestaciones como el arte pobre, arte ecológico, body-art, happenings, arte de sistemas, etc., en respuesta a la crisis de la sensibilidad y a la crisis del objeto considerado como mercancía.

EL CASO PERUANO :

Se puede decir que los primeros brotes de vanguardismo en el Perú surgen a raíz de la apertura hacia el exterior, que significó el incipiente industrialismo de la época del General Odría (1948-1956) "quien abrió aún más las puertas al capital imperialista" (9). Al ensancharse el mercado interno, era lógico que, reproduciendo el modelo, creciera y se fortaleciera el mercado artístico local. Pero, ¿qué imágenes se venderían y a quiénes?.

El desarrollo industrial embrionario hizo posible la emergencia de una burguesía ligada al capital, que necesitaba de una imagen para asimilarse totalmente a los usos y costumbres de la burguesía internacional. Negándose a asumir los valores de la cultura local por considerarlos provincianos e incapaces de dar vida a una propia, se adhirió fácilmente a los gustos de la sociedad de consumo. Naturalmente que la burguesía no llegó sola a la elección de las imágenes que servirían con marco a su vida. En el Perú de esa época tuvieron una actuación decidida los teóricos del grupo Espacio, la Galería de Arte Lima, más tarde IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) y el ejemplo de pintores que como Szyszlo, regresaban de una experiencia europea. El internacionalismo prestigia la producción y facilita la circulación del objeto de arte: era pues necesario acogerse a un estilo internacional y el abstraccionismo fue como el pasaporte para moverse libremente dentro de la modernidad. Pero la abstracción libró algunas batallas antes de imponerse: se enfrentó con la pintura mural oficialista, propiciada por el régimen de Odría y desde el punto de vista teórico discutió sobre la primacía del abstracto sobre la figuración (10).

(9) Yepes, Ernesto. "Historia y Sociedad en el Perú del siglo XX". Universidad Nacional Agraria, vol. 1, p. 13.

(10) Miró Quesada, Luis. "El arte en debate". Lima, Facultad de Arquitectura de la UNI, Lima, 1966.



Foto No. 1. "Acción Furtiva". Creación colectiva de los alumnos del curso de Arte Contemporáneo de la Sección Arte. U.N.M.S.M. Abril, 1981.

Foto: H. Schwarz.

La abstracción se asegura así una larga primacía hasta pasados los 60, desarrollando una serie de modalidades desde las más o menos cubistas, hasta el expresionismo abstracto y la abstracción lírica, arras-trando en su aventura a los maestros del mural que primero defendie-ron la figuración. El abstracto logra cierto estatus en la cultura ca-pitalina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en "académico" cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician.

Los movimientos que se han sucedido luego en el Perú, el Pop, el Op, son una consecuencia de los cambios operados en el mercado in-ternacional y que naturalmente encontraron gente joven dispuesta a ex-perimentar. (Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sán-chez, José Tang, Teresa Burga (Pop) y Ruiz Durand (Op)).

Hay que destacar por esa época (1964-1965) la llegada a Lima del crítico de arte argentino Romero Brest, quien dictó algunas con-ferencias y sembró cierta inquietud en nuestro medio. [La respuesta no se hizo esperar cuando un grupo de jóvenes estudiantes de Arqui-tectura (Malatesta, Acha, Montero) organizaron en el IAC una ex-posición vanguardista titulada MIMUY. Se organizó en cuatro me-ses y se obtuvieron fondos de la Universidad de Ingeniería para finan-ciar el catálogo. En el sótano de la Galería se habían creado varios ambientes donde se seguían las trazas de un maniquí descuartizado, un inodoro y objetos encontrados, cuyo arreglo se acercaba más bien a una composición surrealista. Según uno de los organizadores la idea fue de desconcertar a toda costa "llenando de basura de la Galería". Un poco en broma y un poco en serio, ésta fue la primera advertencia sobre la institucionalización de cierto tipo de pintura que, como el ex-presionismo abstracto angostaba el horizonte creativo de los jóvenes pintores.

Más adelante, a raíz de las Bienales de Kassel, el crítico peruano Juan Acha reunió a un grupo de jóvenes artistas y les comunicó sus experiencias, practicando desde entonces una crítica activa que ha to-mado con el tiempo forma y cuerpo de Teoría. Juan Acha estaba deslumbrado por la idea de "desarrollo" identificable con la industria-lización. El artista debe percatarse de la necesidad de cambiar la so-ciedad y para ello debe comenzar por cambiar él mismo. "Esto equi-vale a adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbación de la necesidad de cambio" (11). Sin embargo quiso entenderse que los cambios se realizarían a nivel del desarrollo indus-trial y no en el terreno de las relaciones de producción, quedando como una iniciativa estimulante desde luego, pero con un afecto de decai-miento ante la realidad, como pronto pudo notarse. Juan Acha ade-lantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces, porque el industrialismo siempre incipiente en el Perú no permitió el

(11) Acha, Juan. "La vanguardia pictórica en el Perú". Lima, abril de 1968.

uso de las modernas tecnologías (como por ejemplo en Argentina el uso del acrílico en los años 60), ni los medios de comunicación como proponía Mc Luhan en sus utopías.

Gracias al estímulo de Juan Acha se presentaron algunas muestras a comienzos del 70 que pueden inscribirse dentro de la vanguardia beligerante. Se trataba de ambientaciones presentadas en la Galería Cultura y Libertad por cinco artistas a penas egresados de la Escuela: Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castillo, Leonor Chochoano e Hilda Chirinos.

Acha, en una nota crítica publicada en un diario capitalino (12), advierte al público que no se trata de encontrar ni de señalar las intenciones de sus autores "sino de responder espontáneamente a la realidad ecológica" de las ambientaciones y a "la ausencia de objetos y a la substracción de formas". Era la primera vez en Lima que se destacaba la intención de renunciar al "objeto" típico de arte para privilegiar otras formas de comunicación.

La muestra de Emilio Hernández, inaugurada en la misma Cultura y Libertad en junio de 1970, es uno de los primeros ejemplos de conceptual en Lima, ya que recurre a la fotografía para dar razón de una actividad —la sala de exposiciones—, indicando el proceso por el cual nos acercamos a la "idea" de Galería: fotos del personal que trabaja, planos de ubicación, fotos de recortes de periódicos, etc.

Dos años después Teresa Burga expone en el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) una serie de "cuadros clínicos" titulados "Autorretrato". Etapa vital: 9.6.72 - 11.7.72 donde se informa al observador sobre la anatomía y fisiología de la autora, un autoanálisis que la pone al centro de una investigación que le permite, por una suerte de desdoblamiento, ver más allá de las apariencias, encontrar el concepto encubierto por la materia.

Caso aparte es el de Rafael Hastings que llega a Lima en 1969, luego de una larga estadía en Europa, con una experiencia conceptual realizada en la Galería Ivon Lambert. En aquella oportunidad pintó directamente en la pared de la Galería, una serie de esquemas de interpretación del espacio, según el estudio de Francastel (*Peinture et société*), desde Alberti hasta Jaspers Jones y dentro de la ortodoxia de Kosuth al querer informar sobre el arte mismo é investigar sobre su propia naturaleza. En el año 1969, presenta en una de las paredes del IAC, utilizando carteles y caracteres negros, el esquema de la vida y formación intelectual del crítico peruano Juan Acha y en la otra pared de la sala el esquema del desarrollo de la pintura peruana. Le sigue "Todo el amor", acción que consistía en proporcionar mensajes a las parejas de enamorados de un parque de Lima, para que estas se los fueran pasando entre sí. Con estas experiencias Hastings dio por muerta la pintura y se dedicó a otra cosa. ¿Quién iba a pensar que,

(12) Acha, Juan. "Exposición vanguardista". En: El Comercio, Lima, 17-III-70.

luego de un período de aparente inactividad, volvería con más ánimo a la pintura-pintura y a emular a los pintores del 400 italiano? Hastings, desligado de la realidad nacional, apartado como un príncipe renacentista en su *studiolo*, está entregado a la tarea de revelar su propia vida como obra de arte. Es uno de los pocos artistas que en el Perú se dedican al video, sin importarle la técnica y con el mismo criterio a "proyectar" música o ballets. Su intención de "desprofesionalizar" al artista, apunta hacia el hombre total, especie de utopía casera, pero al fin y al cabo *su utopía* (13).

En octubre del año 68 se produce el Golpe de Estado del General Velasco Alvarado que trae consigo una serie de progresivas reformas de la estructura social y de paso una oleada de nacionalismo. Como sucede en estas circunstancias, se confundieron los niveles ideológicos, advirtiéndose una sobredeterminación política en el quehacer cultural. El mercado tiene su baja repentina en los dos primeros años, pero se rehabilita gracias a la participación de la burguesía ligada al Poder y al otro segmento de la burguesía desplazada, de origen terrateniente, que conserva sus hábitos de adquisidora y favorece con su elección a los consabidos pintores oficiales.

Por otro lado, en el seno de la burguesía en el Poder, una fracción de intelectuales progresistas comenzaron la tarea de reivindicar el arte popular campesino frente a las manifestaciones de arte culto. Se trataba de dar entrada en la corriente histórica nacional al arte popular producido por artistas rurales y desechar la primacía absoluta del arte culto. En 1976 se adjudicó el Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, conocido maestro retablista. Este hecho insólito llenó de indignación a los artistas cultos, quienes protestaron en cartas y artículos periodísticos.

Se podría decir que fue un acto de provocación al sistema; a la distancia de los años creo comprender que fue la mejor acción de arte conceptual en el Perú, ya que asestó un duro golpe a la ideología estética señorial, desde el interior del sistema.

Si me he detenido un poco en este hecho es quizá para significar cómo después de este incidente, las fronteras de la ideología estética burguesa se han extendido notablemente, dejando de lado las discusiones sobre "si abstracto o figurativo", como las dudas acerca de la importancia social del arte. No está demás decir que desde entonces comienza a preocupar a los estudiosos peruanos el problema de la Sociología del arte, y que se dan los primeros pasos para una interpretación marxista del arte.

Esta apertura favoreció una reflexión sobre el arte en los sectores de izquierda ligados a la Universidad, donde creo se está generando un movimiento interesante. Quiero referirme a dos casos: en julio de 1979 se presentó en Lima la exposición SIGNO X SIGNO concep-

(13) En 1979, trabajó con el arquitecto Baracco un proyecto (A twelve journey Plot about levitation), que presentó en Estados Unidos.

tuada por dos arquitectos Willey Ludeña y Hugo Salazar y dos artistas plásticos Armando Williams y Patricia López Merino. La temática asumía el referente urbano, partiendo del análisis de programaciones sociales definidas donde se recurría a lo lúdico como una instancia hacia la crítica radical. Era importante también el trabajo interdisciplinario entre arquitectos y artistas que enriqueció la experiencia. De este grupo podemos ver en esta exposición algunos proyectos dentro de la misma tónica que *SIGNO X SIGNO* y el video "Lima en un árbol".

El otro caso es el que figura también en esta muestra con el título de *ACCION FURTIVA*, experiencia que se comenzó el año pasado con el grupo de alumnos de la sección de arte de la Universidad de San Marcos. Luego de varias conversaciones en clase los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punto de flecha) que significase Apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Los mismos alumnos formarían el signo con sus cuerpos en el patio de la Universidad. Se fijaron los lugares y el signo se fue formando, para disolverse al instante y aparecer a los pocos minutos en otro lugar. Era un signo furtivo presentado brevísimamente, pero que dejaba una inquietud y rompía los hábitos perceptivos del observador. El evento se había conceptualizado, partiendo de una necesidad expresiva del grupo, con medios mínimos y con un lenguaje no tradicional.

Para terminar creo que podría formular algunas conclusiones:

1. En Europa la desaparición del objeto es el resultado de un largo proceso de cuestionamientos en la base de la producción artística como en la de su distribución y consumo: es un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. En el caso del Perú ese proceso no se advierte; el salto a la vanguardia, exabrupto, en los años 68, es un fenómeno a-típico desligado de nuestra realidad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción. A los años y luego de experiencias esclarecedoras como el caso López Antay, los jóvenes artistas han retomado el lenguaje de vanguardia (conceptual, eventos, etc.) con una intención decididamente crítica y no simplemente imitativa.

2. Tal como lo formula su teoría, el arte conceptual es un método de investigar el arte mismo, una reflexión sobre su especificidad y su sentido. Poco importa que se le considere arte o no, lo importante es su enfoque crítico sobre el problema artístico. En este sentido me inclino a considerar el arte conceptual como una *crítica operativa* que parte del terreno mismo de la creación.

Este tipo de crítica es sumamente útil en ambientes desligados del circuito comercial artístico, como las Universidades, donde existe todavía más libertad y donde vale la pena poner una semilla. El carácter efímero del arte conceptual es evidente y aceptable si se cree en la propia dialéctica que genera.



Foto No. 2. "Acción Furtiva". Luego de varias conversaciones en clase, los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punta de flecha) que significa apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Abril, 1981.

Foto: H. Schwarz.

Es una manifestación de pasaje hacia otras formas. Pienso que en el Perú las búsquedas van por el camino de la sensorialidad, de recuperarla recurriendo a... los objetos.

3. El arte conceptual ha puesto en evidencia la contradicción entre el valor de uso y valor de cambio del objeto artístico. Frente a este desenmascaramiento se hace necesario un arte que tenga en cuenta prioritariamente las necesidades simbólicas y sensitivo-visuales del hombre, un arte para la vida y no una mercancía.

En este sentido se abren pues caminos insospechados: el del arte hecho en casa (Home-made) como resultado de recobrar nuestra sensibilidad y capacidad artística y el otro es el de convertir nuestras propias vidas en arte o la sociedad en una gran obra de arte colectivo.

LOS NO-OBJETUALISMOS: ENTRE CRÍTICA Y ARTE⁽¹⁾

De un tiempo a esta parte la palabra no-objetual se viene repitiendo en las reuniones de críticos y artículos especializados y así como ha iniciado su rápida difusión, ha comenzado a volverse oscura a fuerza de acumular múltiples significados. Conviene anticipar que el término está ligado a cierta teoría sobre el objeto plástico, con miras a la creación de una contracultura artística opuesta a los medios masivos de información y al consumismo.

Este ha sido el tema de una reunión en Medellín (Colombia) del 18 al 23 de mayo último, que bajo el título de Primer Coloquio latinoamericano sobre Arte No-objetual, organizó el Museo de Arte Moderno de la ciudad antioqueña.

El Museo confió la Dirección del evento al conocido crítico de arte Juan Acha; acertada decisión que comprometió a uno de los más destacados críticos latinoamericanos, quizá uno de los pocos que con sus investigaciones ha aportado con una obra verdaderamente original, al replanteamiento del problema del arte latinoamericano.

No podemos olvidar el papel destacado que tuvo Juan Acha en la gestión del arte contemporáneo entre nosotros, contribuyendo con su crítica e información artística, siempre de primera mano, a que se viviera en Lima menos alejados de la problemática artística europea. A través de sus columnas en *El Comercio*, de artículos en revistas nacionales e internacionales, Acha dio a conocer su pensamiento vanguardista. Todavía es muy temprano para ver una perfecta coherencia en todo lo que ha escrito y quizá salten a la vista, como es natural, algunas contradicciones, pero es innegable la búsqueda impaciente de la verdad vislumbrada, como una aventura por los caminos del

⁽¹⁾ Revista *Marka*, 1981.

conocimiento, donde hay que retroceder y reconsiderar muchas veces para seguir adelante. Su carácter vanguardista no es **snob**, sino el resultado de una lucha en el terreno del conocimiento, donde el tiempo no se detiene. En Acha, el vanguardismo es un “estado” ganado por el pensamiento inquieto e inconforme frente a la realidad cambiante.

Es importante recordar la labor de informador que cumplió a fines del 69, cuando quizá poco satisfecho de la crítica de exposiciones, comenzó a dictar una serie de conferencias sobre las “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales”. Asumió la didáctica con lenguaje claro y sencillo y explicó a los asiduos de sus charlas los aportes de Innis, Mc Luhan, el estructuralismo, Levi-Straus y Marcuse, en una época en que sus teorías, en Lima, eran conocidas por muy pocos especialistas.

Luego Juan Acha nos deja; se afinca en México y desde esa inquieta ciudad, nos manda periódicamente textos importantes como “Por una nueva política artística”, de 1971, que aunque concebido para una época de fermentos revolucionarios, mantiene su vigencia hoy que, en el campo de la cultura, se sigue dando manotazos en la oscuridad. Pero la obra que sintetiza la labor de todos estos años es *Arte y Sociedad: Latinoamérica. (El Sistema de Producción)*⁽²⁾ donde emprende una nueva interpretación del problema del arte latinoamericano desde la perspectiva marxista.

Los no-objetualismos

A la última reunión de Medellín, Juan Acha llevó la propuesta de los no-objetualismos, tendencia de carácter crítico que comprende manifestaciones como el post-minimalismo, el arte conceptual, el arte corporal, Video, etc. donde se privilegia lo efímero y no-venal, el proyecto y el proceso, aunque no se realice la obra. La propuesta de Acha encuentra su razón de ser en la reacción contra el desarrollo del capitalismo alienante y sus medios masivos de comunicación.

“El hombre ha hecho arte durante milenios –dice Acha– teniendo en cuenta su utilidad y su aplicación, salvo los cuatro siglos del Renacimiento, donde los objetos dejan de tener una utilidad práctica para convertirse en objetos estéticos” (“arte puro, libre y autónomo”). Pero a partir de 1950 “se

⁽²⁾ Juan Acha. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

desarrolla una marcada inclinación a darle la espalda al objeto puro, portable y venal. Se tiende pues al no-objetualismo, sea para renovar la estética renacentista o para ir contra ella y darle el golpe de gracia”.

La propuesta de Acha no acaba con la presentación de los no-objetualismos: es necesario desarrollar un concepto de realidad artística nuevo, una visión sociohistórica de la realidad y no una simple relación de obras y sus genios creadores. Nuestra realidad artística -dice Acha- está constituida por tres sistemas de producción: las artesanías, las artes y los diseños, “cada sistema con su distribución y su consumo como prolongaciones vitales de su producción”. No se pueden soslayar estos sistemas paralelos, como el conjunto de “relaciones sensitivas” que tenemos con la realidad circundante los miembros de una comunidad”. Se trata de instituir una sociohistoria latinoamericana de nuestra realidad artística en reemplazo de la historia de tipo occidental que hemos venido utilizando.

El contra humanismo

Los no-objetualismos, según Acha, están inscritos en un movimiento más general que podría denominarse “espíritu post-modernista”. Este espíritu “subvierte, pues, los ideales renacentistas y los de su estética, identificados con eso de que el hombre -casi siempre el hombre abstracto e ideal- “es la medida de todas las cosas”. El contra-humanismo es más bien una actitud moral frente al subjetivismo e individualismo heredados. “Lo más importante de los no-objetualismos postmodernistas, dice Acha al terminar su ponencia, consiste en destruir en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y tasar el mundo de manera más realista y humana”.

Podemos objetar, sin embargo, que en realidad no es tanto culpa de la herencia humanista la situación de descalabro del arte actual, sino de las contradicciones de la sociedad capitalista. La lucha emprendida por Acha contra el humanismo podría tomarse como un empeño liberal -al igual que Burckhart cuando arremetía contra el “oscurantismo” medioeval a favor de la “luminosidad” del Renacimiento- si no se precisa que esta nueva visión del mundo es la aportada por el marxismo. Sólo así tiene sentido la propuesta de un arte que se enfrenta a los medios masivos, de un arte no venal, de los postmodernismos que eliminan el individualismo y subjetivismo a favor del proyecto multidisciplinario.

Otra objeción sería la que se deduce de la idea de que con el no-objetualismo “el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como medio, sea

de las preocupaciones políticas como de las contraculturales". Al tomarse el arte como medio se está confundiendo dos modos de operar distintos: el de la ciencia y el del arte. Roger Garaudy lo ha hecho notar cuando dice que no podemos trasladar la teoría del conocimiento al campo de la estética. "Lo que distingue fundamentalmente la investigación científica de la creación artística es que, en esta última, el acto creador del hombre no es un medio, sino un fin. Para Marx, el arte es una prolongación del trabajo, una de las formas de la "humanización de la naturaleza", de la construcción del mundo según el plan humano"⁽³⁾.

Una nota común de las artes de hoy es su ambigüedad teórica: la danza, el teatro, las artes plásticas rebasan los campos, antes estrictos de cada una. Esto enriquecerá con el tiempo sus teorías. En el caso de los no-objetualismos, no cabe duda que es un movimiento de pasaje, entre arte y crítica, que servirá para sentar las bases del nuevo arte de la sociedad liberada. Mientras, y gracias a pensadores como Juan Acha, se está gestando la Teoría socio-histórica del arte latinoamericano.

(3) Garaudy, Roger *et al.* *Estética y marxismo*. Barcelona 1969. p. 18.