

Sobre un libro de Lauer

Artesanos: entre la tradición y el vacío

Peter Elmore

La reciente publicación de *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*, de Mirko Lauer, tiene un doble significado: por una parte, constituye una propuesta metodológica importante a partir de un marco teórico marxista —pero radicalmente crítico ante la denominada “estética marxista” (Lukács incluido)— y, por la otra, significa una aproximación a la cuestión de los cambios decisivos que en la artesanía andina introduce el fenómeno del tránsito del precapitalismo al capitalismo en la sociedad peruana.

Lauer, que en el campo específico de la plástica había producido antes *Szyszo: indagación y collage e Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, aborda aquí un tema diferente: el de la plástica que no forma al interior del sistema plástico erudito y que es habitualmente designada —con acento paternalista y peyorativo— “artesanal”; precisamente, el trabajo se inicia con una crítica de la noción occidental de arte, noción que pretende ser universal y neutra pero que, en realidad, encubre una definida perspectiva ideológica: el “sistema de las artes”, tal cual lo conocemos en la actualidad, es un producto cuyo origen puede ser radicado en el Renacimiento o en el siglo XVII —la discusión al respecto no está aún agotada— al compás del crecimiento de la burguesía en Europa. El “sistema artístico”, con su pretensión totalizadora, orgánica y su esecisión del resto de la sociedad —la que, en buena cuenta, significa su inserción en un lugar específico y diferenciado de la estructura productiva— designa entonces a las manifestaciones plásticas del precapitalismo como “inferiores y no-artísticas”. Cuestionado el carácter universal del “sistema artístico” occidental y burgués, Lauer diferenciará entre arte y no arte señalando que el primero está íntimamente imbricado a la hegemonía capitalista mientras el segundo es un conglomerado heterogéneo en el que se agrupan los sistemas plásticos del precapitalismo; de acuerdo a esa distinción, la plástica andina será concebida como no-arte, señalando a la vez las dos grandes separaciones que se dan al interior de ésta: la plástica señorial, que se mueve bajo la esfera ideológica de la subcultura terrateniente, y la popular, que procede del campesinado comunitario y sus derivaciones históricas.

UNA CUESTION DE FONDO

La cuestión de fondo que aborda el libro es, precisamente, la naturaleza conflictiva del proceso por el cual la plástica andina se inserta en el mercado capitalista y las modificaciones que esa inserción acarrea para el sistema de relaciones de producción artesanales y para el propio status social del artesano. Conociendo el sistema de lo artesanal como parte de un circuito económico, el análisis se centrará en los cambios que el capitalismo introduce en la cadena de producción-distribución-consumo en la que este sistema existe socialmente; a partir de este análisis se esclarecen dos hechos a nuestro juicio fundamentales: el proceso por el cual el artesano se transforma o en obrero asalariado o en artista —es decir, en individuo inserto ya en el polo capitalista de la sociedad—, y el derrumbe de las representaciones tradicionales en un contexto en el que las estructuras sociales que dan sustento a esas representaciones se disuelven por el efecto corrosivo del capitalismo.

No se trata, sin embargo, de cuestiones

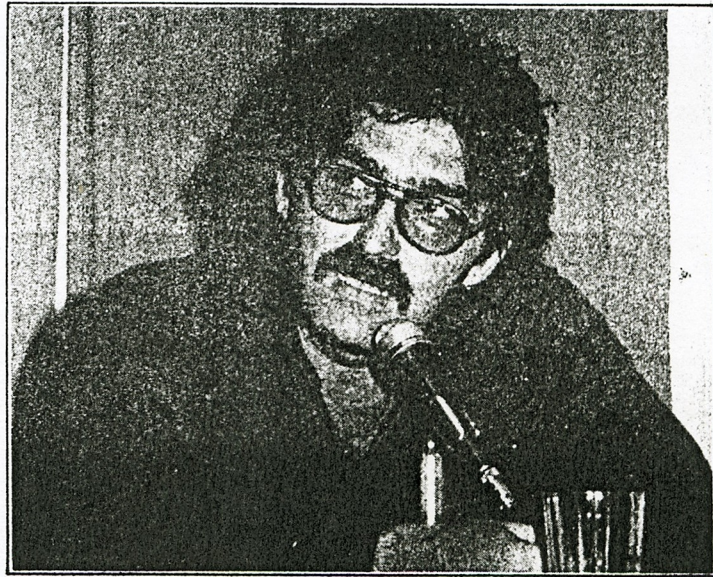
teóricas sin concreción en la realidad del Perú contemporáneo: se estimaron en 1977 más o menos 700 mil artesanos —aunque no todos ellos, ciertamente, pueden ser considerados “creadores plásticos”—; describir sus condiciones sociales de existencia como grupo humano y creador posee una importancia que es, en última instancia, más política que académica.

Se podría reprochar a este enfoque una cierta vocación “sociologista” que encubre y elude las manifestaciones plásticas concretas; pensamos que es, en todo caso, un riesgo presente en la teoría social del arte pero que puede ser solventemente salvado utilizando las categorías de “representación” y “soporte material” para la descripción del objeto plástico: en la representación no se ubica sólo lo icónico, sino también —en términos latos— lo ideológico; en el soporte material no se clasifica únicamente el “material” empleado por el artesano, sino también las determinaciones que la tecnología y el mercado ejercen sobre el objeto. Esta división nos parece fundamental porque impide la “fetichización” del objeto plástico y a la vez disuelve la aparente separación drástica entre lo social y la plasmación individual.

LOS CAMBIOS DEL CAPITALISMO

Desde este punto de vista, la irrupción de elementos capitalistas en el ande peruano estaría afectando en primer término el aspecto del soporte material y a la vez estaría removiendo las bases mismas de la representación; esto se explicita con el análisis del retablo andino, que pierde gradualmente su sentido religioso original —simbolización casi mítica de lo divino— al salir de su mercado señorial tradicional hacia un nuevo mercado de tipo capitalista, quebrándose de ese modo la fusión íntima entre representación y soporte material que garantizaba el “tradicionalismo” de esa forma.

Los cambios en la representación no se



Mirko Lauer

dan exclusivamente en el caso del retablo, sino que —se trata de un proceso de largo alcance que en la actualidad no es del todo perceptible— abarca las tres grandes zonas de representación de la plástica señorial y popular andina: la representación religiosa, la de la mitología republicana y la de la faena y la fiesta. El polo de la distribución y del consumo —recordemos que el 85 por ciento del valor bruto promedio de la plástica artesanal pasa por manos de intermediarios— afecta a la representación misma, que no circula ya de manera primordial entre el mercado señorial y la economía de reciprocidad andina.

Los cambios que el capitalismo introduce son también perceptibles en la fase misma de la producción y permiten decir que la tendencia general va hacia la disolución de la imagen del artesano tradicional: el artesano que firma sus obras y el artesano que vende su fuerza de trabajo a un taller capitalista representan las dos opciones por las que habrá de circular la masa de productores plásticos del precapitalismo en el nuevo contexto. De hecho, en la actualidad las unidades de producción empresariales y mixtas (empresarial familiares) producen el 53.6 por ciento del valor bruto promedio de la actividad, aunque emplean solamente al 35.5 por ciento

de los trabajadores del sector; ante esto, Lauer se pregunta con justeza si podemos seguir hablando en este caso de “artesanía”.

Por otro lado, las exigencias del nuevo mercado provocan dos opciones que sólo en apariencia son estéticas: producir en escala, deteriorando la calidad del producto —el ejemplo estaría en las ferias— o producir “obras únicas” y seguir el camino de los artistas integrados al sistema plástico burgués, como sería la corriente encarnada en la asociación de artesanos “Kamaq Maki”. La cuestión de los artesanos que se transforman en artistas posee connotaciones que es importante subrayar: no se trata de casos individuales y anecdóticos sino de un proceso que involucra la cooptación de una parte de lo dominado por lo dominante —pretendiendo dejar, como señala Lauer, “el resto de la producción plástica fuera de la historia”.

Con lo que se seguiría en las nuevas condiciones del capitalismo una línea ya presente en las relaciones de la plástica andina con lo dominante desde la época de la conquista, la de la asimilación y el repliegue.

Lo expuesto por Lauer en su libro constituye una crítica implícita —o, lo que es lo mismo, una refutación— de la visión romántica que el populismo de las capas medias, en sus versiones progresivas y en las reaccionarias, ha dado del llamado “arte popular”. La crítica al indigenismo, sin embargo, se hace también explícita a lo largo de todo el capítulo VI; para Lauer el indigenismo es un intento de incorporar a lo indígena en el estado surgido de la independencia: la necesidad de construir una imagen de lo andino integrado al Perú —al capitalismo dependiente que lo define— dará lugar a una visión metafísica y estética que suple ilusoriamente las diferencias de clase.

Esta reseña no pretende agotar la totalidad de sugerencias y propuestas que *Crítica de la artesanía* abre. Porque, es importante señalarlo, éste es un libro de apertura metodológica que aporta —con Acha y García Canclini— a la teoría social del arte, demostrando que ésta puede ser productiva en un terreno habitualmente ocupado por la glosa romántica o el inventario descriptivo. Libro de apertura también porque al no separar lo plástico de lo social —al mostrarlos en su inevitable unidad— permite un discurso que pasa de lo asepticamente “cultural” a lo político, a la puesta en palabras de la problemática cultural y social de lo artesanal en el contexto de una economía andina en rápido y dramático paso al capitalismo.

* *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Mirko Lauer. DESCO, agosto 1982.



Mate de Cochachas