

¿ARTE POPULAR O ARTESANIA?

Alfonso Castrillón V.

I.

A un año del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en el área de Arte a don Joaquín López Antay, después de haber leído algún artículo y discutido sobre el tema, se ha hecho más sólida mi convicción de que el problema necesita un sustento metodológico que haga posible una investigación más seria y que lo aleje de las aproximaciones impresionistas, apreciaciones subjetivas y retórica agobiante.

Para no caer en el caos es necesario enmarcar el problema del arte popular dentro de la metodología social, ya que este es el único terreno firme y punto de partida para otras discusiones, porque el concepto de arte popular se ha convertido en una categoría de referencia que no está idealmente abstraída y fuera del contexto social, sino opuesta a otra, también creada por la sociedad, es decir, enfrentada a la categoría de arte culto¹.

El enfrentamiento de los conceptos arte culto/arte popular nos dice claramente de un enfrentamiento de grupos sociales: hay que admitir, pues, primero, la realidad de esta oposición. Hay que tener en cuenta que la oposición de grupos sociales a la que he aludido es la oposición de los intereses de uno contra los derechos del otro: es decir el poder de uno contra la impotencia del otro. En suma, la oposición entre arte culto y arte popular no es más que el reflejo de la división de clases en nuestra sociedad. El problema del arte culto/arte popular (o "artesanía" como terca y sordamente se le quiere llamar) es un problema social, tiene en su origen un conflicto de clases. No queda otro camino que estudiarlo desde esta perspectiva ya que otros intentos de explicación del arte como un acto de creación individual iluminada o como objeto único capaz de transmitir valores eternos, se quedan en las regiones incontaminadas

1. Se podrían usar también las denominaciones "arte erudito", "arte informado". A pesar de que el término "arte culto" es inapropiado, es, sin embargo, el que mejor expresa la discriminación cultural en nuestra sociedad.

y asépticas del idealismo, y muestran su inoperancia para explicar el fenómeno artístico como expresión social. En nuestra sociedad dividida en clases, hay una que detenta el poder, obviamente por razones económicas; esto hace más clara la oposición, que se da en los siguientes términos: clase dominante y clase dominada. La clase dominante respaldada por el poder económico ha creado una cultura, propiamente una ideología, conjunto de creencias más o menos coherentes que le dan un conocimiento del mundo, pero que a la vez le oculta las contradicciones de la sociedad en que vive, fortaleciendo su sentimiento de exclusividad. Esta ideología de clase dominante se autoafirma, restando valor a cualquier otra manifestación cultural que provenga de la clase opositora. Su imperio es absoluto y deja sentir su poder en la religión, la filosofía, la política, la moral y el arte. En este último campo, que es el que ahora nos interesa, se ve claramente cómo la clase dominante ha hecho suya una ideología estética de origen occidental que determina qué es arte, que pone las premisas de lo bello, que supervalora la "creación individual" y la novedad, que ha decidido arbitrariamente que existe un "arte culto" y otro "inculto" o popular. Otra arbitrariedad del más claro clasismo: sólo en el "artista culto" "se avisa los valores eternos y profundos del espíritu humano"².

Como puede verse, el problema del arte está ligado íntimamente al fenómeno social de la división de clases y para explicarlo hay que partir de estas oposiciones, si no queremos caer en la arbitrariedad. Arbitrariedad netamente clasista es la que confunde arte popular y artesanía, naturalmente para mantener y acentuar la diferencia entre la creación "cultura" (que tiene la exclusiva de un mercado "sano") y la "popular" (que no tiene derecho a competir en el mercado frente al arte culto y cuando lo hace desvirtúa su objeto, lo corrompe, exponiéndolo al esnobismo turístico). Dicho sea de paso, cuando se habla de "comercio artístico culto", todo interés venal se disimula con la venia de la crítica especializada, que manda a la batalla del mercado sus productos santificados, haciendo pasar cualquier aborto por obra en la que se evidencia "los valores eternos y profundos del espíritu humano". Según este enfoque arbitrario el arte popular no puede comercializarse sino dentro de un mercado insano que ha desvirtuado el objeto, sacándolo de su contexto mágico-religioso, a favor de la plaga turística. Hay que tener en cuenta que también el arte culto se presta a la burda comercialización y que él más que el arte popular, es hoy día un bien de capital, que sube y baja al unísono con las líneas del diagrama de la Bolsa.

Nos interesa aclarar ahora la diferencia entre arte y artesanía, que no considero banal ni demagógico como consideran algunos, sino sumamente importante para definir los términos de una polémica, que de otro modo se hará cada vez más oscura y caótica. Entre los modos de pro-

2. Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. Suplemento de *El Comercio*, Lima, 4-I-76.

ducción no mecánicos utilizados por el hombre existe uno que llamamos artesanal, hecho a mano, que consiste en la ejecución de un trabajo valiéndose de cierta habilidad técnica, en la cual el hombre no tiene interés en transmitir un mensaje a su comunidad, sea éste en el plano de las ideas o en el estético. Ejemplo, la ejecución de un par de zapatos que sólo cumplen la función utilitaria de cubrirnos los pies, en la cual la habilidad técnica puede haber alcanzado una altura poco común, pero donde el factor expresión-comunicación no funciona.

Hay otro modo de producción manual que llamamos tradicionalmente "arte"³, donde además de la habilidad técnica en el oficio artesano, existe la intención de expresar y comunicar ideas y/o placer. Esto me obliga a intentar una definición operativa de "arte", para hacer más claras mis razones.

Entiendo por arte una manera de producción en la que se expresan y objetivizan las vivencias del hombre de acuerdo a ciertas técnicas artísticas y convenciones estéticas, utilizando determinados materiales .

El hecho de considerar al arte como un modo de producción significa considerarlo primero como trabajo, y esto es importante para desterrar la idea farisea de que el artista culto no trabaja por dinero sino por "amor al arte". Entre todas las palabras que significan "sacar de sí", la que mejor da esta idea es *expresión*: el artista saca de sí, expresa y objetiviza sus vivencias, "de acuerdo a ciertas técnicas" (pintura, escultura, grabado, etc.) que por ser técnicas utilizadas con cierta habilidad se llaman precisamente "arte". Lo de las "convenciones culturales" es básico para comprender que el arte no es unívoco, ni hay un tratado que diga cómo debe ser hoy día. La idea que tienen las sociedades sobre el arte varía de acuerdo a las convenciones elaboradas por ellas. Parece pueril agregar "utilizando determinados materiales" si no se explica que también el material es utilizado de acuerdo a ciertas convenciones de valor: se sigue pensando en materiales "nobles" y "pobres" y se dice que el "arte" depende de la utilización de un material rico y prestigioso.

Después de este intento de definición hay que hacer notar que:

a) La diferenciación entre los conceptos "arte" y "artesanía" es posible si damos a cada uno su exacto significado.

b) Esta diferencia se basa en el carácter expresivo, comunicativo, del arte, frente a la técnica muda del trabajo artesanal.

c) Si se sigue llamando despectivamente "artesanía" a la expresión plástica de las vivencias de nuestro hombre de campo, se adivina un interés clasista de defender la hegemonía del arte culto, "único vehículo de lo eterno".

3. Aunque desde la invención del grabado, el Diseño Industrial y el arte de computadoras, el arte ha dejado de ser solamente una producción manual.

II.

Antes de preguntarnos si el arte popular es verdaderamente arte, quisiera examinar las principales objeciones que se cree lo invalidan como tal.

La primera objeción que se hace al arte popular es la de no ser producto de un “creador singular”: en el arte popular no se deja ver el genio de la creación individual. Esta opinión comienza a tener cuerpo en el Renacimiento, que opone al artista genio, tipo Leonardo o Miguel Angel, al artista-artesano de la Edad Media y se define claramente en el Romanticismo con el surgimiento del artista de sensibilidad exacerbada, individualista, libérrimo. Hay razones sociales y económicas —que no es el caso de tratar ahora— que explican el aparecer de este tipo de creador absoluto, único capaz de crear obras de arte. Creer que la condición para que exista arte es la creación individual y que el artista es un hombre con poderes taumatúrgicos, es limitar notablemente la función “arte”, significa sostener una ideología estética si no renacentista, por lo menos romántica, es decir bastante anticuada. No es que neguemos la creación individual, pero nos resistimos a admitir que sea el único modo de producir arte. Frente al modo individual de creación artística está el comunitario de nuestros hombres de campo, nutrido en la tradición y en los prototipos heredados, que luego examinaremos. Por otro lado el Diseño Industrial de las sociedades contemporáneas admite el trabajo de un equipo de diseñadores y nadie puede negar hoy día el valor artístico de esas creaciones colectivas. En el fondo los que defienden la individualidad de la creación artística no quieren admitir que estamos viviendo en otra época, la electrónica, que ha modificado el tipo de relación entre los hombres y el mundo y que los medios masivos de comunicación, como los de reproducción, han modificado también la valorización del objeto artístico.

Frente a un creador absoluto tipo Renacimiento, que “saca de la nada” una forma, tenemos hoy un tipo de creador que toma de lo existente y trabaja sobre el inagotable material que le brindan las técnicas contemporáneas: cine, TV, gráfica, electrónica. El creador absoluto en nuestra época no existe, es un sueño romántico. Si resulta chocante esta afirmación recurramos al analgésico de la siguiente comprobación: ¿quién puede decir que su pensamiento es completamente original, que su “cultura” está limpia de importaciones? Hoy día no podemos seguir creyendo en la creación absoluta “producto del espíritu”⁴.

4. ¿Qué espíritu? ¿Existe un espíritu unificador del mundo como una categoría válida para todos? El espíritu está dividido, “no existe una historia del espíritu humano sino una historia de las ideologías, inseparables de las clases sociales a que corresponden”. (N. Hadjinicolau. *Historia del arte y lucha de clases*. Ed. siglo XXI, p. 52).

Otro argumento que defienden los ideólogos de la estética conservadora es que el objeto artístico, para ser tal, tiene que ser único, mientras la artesanía (léase desde ahora arte popular) es repetitiva y por lo tanto menos valiosa. Para rebatir este argumento creo conveniente examinar el concepto de “prototipo” como base para comprender la esencia del arte popular.

El prototipo es un producto cultural, modelo de una serie de creaciones que no necesariamente tienen que ser formales, sino que pertenecen a diversos campos de la cultura, como por ejemplo el proceso de domesticación de las plantas por el hombre primitivo, la forma de pescar o el inicio de un modo de producción, etc. Aunque el prototipo haya sido inventado por un solo hombre, es un producto elaborado, modificado y desarrollado por generaciones de hombres que lo han convertido en un producto anónimo. Algo más, el prototipo por el hecho de haber quedado huérfano de creador individual no es algo vacío de contenidos humanos; por el contrario, por ser resultado de las experiencias de muchos hombres es más rico y no expresa la individualidad sino los valores de la colectividad. El asunto radica en asumir una nueva actitud frente a los valores de la colectividad que nuestra cultura de clase ha soslayado, resaltando la expresión de lo individual como modo de diferenciación social. El concepto de prototipo nos ayuda a comprender cómo en la esencia del arte popular hay una estructura de base, creada y modificada por la colectividad, que en última instancia es la patente de su carácter indiscutiblemente artístico. Lo artístico radica en esta estructura, como en el “proyecto” del Diseño Industrial.

El hecho de repetir por centenares una pieza no significa que ella pierda su esencia artística y se convierta en “artesanía”. Sabemos que una pieza popular, aunque se trabaje en serie, nunca resulta igual a las restantes. Las licencias y modificaciones que realiza el artista son frecuentes y hacen más extraños y solicitados los objetos. Es innegable un toque individual, un agregado a la estructura de base, aditamento personal que no destruye la estructura o prototipo. Esto nos lleva a comprender cómo las dos formas de creación (culta y popular) parten de principios y formulaciones distintas. La primera es una propuesta *a priori*, nacida como prototipo que conduce a la larga a una serie de “maneras”. La segunda es una propuesta *a posteriori*, resultado de una adición que conduce al “prototipo”.

No es un juego de malabarismo traer en nuestra ayuda las conquistas de la estética contemporánea de la época de la “reproductividad” del objeto artístico, sino hacer ver cómo ella ha llegado, luego de un amplio rodeo, al punto de partida del arte popular, la serialidad. Los teóricos de la “reproductividad” han justificado la hechura de objetos industriales con estudios originales como los de Herbert Read, Walter Benjamin o Re-

né Berger⁵ y, aunque desde puntos de vista diferentes, han contribuido a desterrar el mito del “unicum”, rezago de una estética pasatista. Nada más consolador que las palabras de Paul Valéry:

Nuestras Bellas Artes se han instituido y su tipo y su uso han sido fijados en una época bien distinta de la nuestra y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante respecto a aquellos de que disponemos nosotros. Pero el aumento increíble de nuestros medios, su ductibilidad y precisión, las ideas y hábitos que introducen garantizan cambios inminentes y muy profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes se da una parte física que no puede ser considerada y tratada como hace tiempo, y que no puede ser sustraída de las intervenciones del conocimiento y la potencia modernos. Ni la materia ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que eran. Es de esperar que novedad de tal envergadura transforme toda la técnica artística y que intervengan en la misma invención hasta quizá modificar maravillosamente la noción de arte⁶.

La modificación de la noción de arte que anheló Paul Valéry debe actuarse en nuestra época que es integradora y a la vez expansiva. Manifestaciones artísticas relegadas, como el arte popular, por falta de comprensión y por los prejuicios de clase, ocuparán el lugar honroso que les corresponde en la Historia del Arte peruano.

El arte popular deja sentir su voz desde el interior, como sus campesinos; ese interior desconocido y olvidado que necesita de nuestra atención. Para acercarnos a él debemos dejar nuestros prejuicios de cultura privilegiada, nuestro “señorío” de siglos, para entrar a un mundo completamente diferente al nuestro, al mundo mágico de las creencias andinas.

Un estudioso de arte japonés dice en las primeras líneas de su trabajo⁷:

Antes de empezar el estudio del arte japonés debemos tener en cuenta que vamos a entrar en un mundo extraño, cuyas maneras de vivir y de expresarse, e incluso su modo de pensar, corren por cauces muy distintos de los nuestros.

No creo exagerado afirmar que nuestros Andes son como el Japón para los europeos que se acercaron por primera vez. Es mucho lo que ignoramos del mundo andino y deberíamos avergonzarnos. Quisiéramos que él respondiese con nuestras palabras, que sintiese con nuestros sentimientos y nos equivocamos. Así, se ha exigido al arte popular que se exprese

5. Herbert Read. *Arte e industria*. (Principios de Diseño Industrial). Ed. Infinito, Buenos Aires, 1961; Walter Benjamin. *L'opera d' arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Ed. Einaudi, Torino, 1972; René Berger. *Art et communication*. Casterman, Bélgica, 1972.
6. Paul Valéry. *Pieces sur l'art* (La conquête de l'ubiquité) citado por Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 18.
7. Stewart Dick. *Artes y oficios del antiguo Japón*. M. Aguilar Editor, Madrid, sin fecha, p. 13.

de acuerdo a nuestra estética sin tener en cuenta la diferencia entre las dos culturas.

Lo que acerca una obra de arte occidental a otra popular andina es la "intencionalidad" de afirmarse como un producto humano, aunque existan diferencias en el modo de concebir el mundo. Ya hemos dicho en otro lugar⁸ que el modo de hacer popular es el reflejo de la mentalidad campesina, en la que hay que tener en cuenta creencias mágico-religiosas, modo de percibir espacio y colores, diferentes al hombre capitalino criado *a la occidental*. La manera de ver el mundo del hombre andino es sintética e intuitiva (características que lo emparentan con Oriente) mientras que la manera de hacer "culto" cuenta con más información sobre el mundo, es científicista, habla de sí misma, es discursiva y analítica. Nadie puede afirmar que por estas diferencias una es más valiosa que otra.

Luego de estas aclaraciones es necesario hacernos la pregunta: ¿el arte popular (no artesanía) es arte? Respondemos: cuando el objeto producido es la expresión y objetivación de las vivencias de nuestro hombre rural, de acuerdo a ciertas técnicas y convenciones culturales de su clase, sí es arte y del más genuino.

Sin embargo hay quienes salen al paso diciendo que *hoy día* el arte popular no cumple la función mágico-religiosa de hace 50 años; no importa. Las pinturas de Altamira, tampoco; cualquier *nike* griega, tampoco. La función cultural se perdió a su debido tiempo y aunque fue suplantada por otro culto, el de la belleza, que contiene los mitos de la creación individual y del objeto único, se han perdido los dos irremisiblemente. Con la aparición de los medios de reproducción técnica de la obra de arte, los valores culturales del bello "unicum" se han dejado de lado y por primera vez en la historia del mundo, "se ha emancipado a la obra de arte de su existencia parasitaria en el ámbito del ritual"⁹.

El arte popular ha dejado su función cultural, ha evolucionado; prueba de que está vivo, asimilando cualquier sugerencia del medio. Por otro lado, los medios de reproducción masiva han demitificado el objeto de "arte culto" y lo llevan a la popularización. En esta batalla el más débil será asimilado por el más fuerte, en que se haga portavoz de las mayorías.

Lima, marzo de 1977.

8. Alfonso Castrillón Vizcarra. "Para una teoría del arte popular". *La Prensa*, 31 de enero de 1976.

9. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 26.