

de cotos reservados, a este tiempo en el que «las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, accesibles»... «Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas»<sup>3</sup>.

La videocasetera permite que uno forme su colección personal mezclando partidos de fútbol y películas de Fassbinder, series norteamericanas, telenovelas brasileñas y una polémica sobre la deuda externa, lo que los canales pasan cuando estamos viéndolos, cuando trabajamos o dormimos. La televisión se parece entonces, dice Jean Franco, a la biblioteca: «permite la yuxtaposición de tópicos muy diferentes a partir de un sistema arbitrario, dirigido a comunidades que trascienden los límites entre razas, clases y sexos»<sup>4</sup>. En verdad, la videocasetera va más lejos que la biblioteca. Reordena una serie de oposiciones tradicionales o modernas: entre lo nacional y lo extranjero, el ocio y el trabajo, las noticias y el esparcimiento, la política y la ficción. Obliga a repensar, por tanto, las posiciones políticas que se fundaban en ellas.

El actual desenvolvimiento de la cultura revela la crisis del concepto de colección y de las políticas culturales basadas en él. Esta crisis se inició con las vanguardias, cuando mostraron que el arte no se agotaba en lo reconocido por los acervos de los museos. En los años 60 y 70 también se impugnó al folklore por aislar sus colecciones de objetos, separándolos de sus productores y usuarios de un modo análogo a lo que hizo la historia idealista con el arte culto. Tanto la historia del arte como la de las artesanías creyeron resolver el problema desplazando el estudio de los objetos a los procesos sociales. Ya no se trataba de buscar la lógica autónoma de las obras artísticas o del folklore, sino el sentido que les daban los procesos en que habían sido producidas y eran usadas. Ahora nos damos cuenta de que tampoco los usos delimitan claramente los universos, ni diferencian lo culto de lo popular. Los artistas que parecen de élite llenan sus obras de citas de historietas, graffittis o diseños *punk*, como Ehrenberg y Tarcisio en México, Gerschman en Brasil y los historietistas *underground* en todas partes. Los artistas populares se apropian de elementos masificados del pop, el op, el surrealismo y otras corrientes cultas, según comprobamos en los amates y otras producciones plásticas aún en regiones donde las raíces étnicas son más persistentes.

En síntesis: ya no es posible vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclan en sus gustos objetos de procedencias antes enfrentadas. Suponíamos hasta hace pocos años que pintores como Picasso y Diego Rivera formaban parte del arte culto, pero las cuatro exposiciones de ambos presentadas entre 1983 y 1986 en la ciudad de México superaron cada una los 500.000 visitantes. Millones de personas que nunca van a los museos, o que sólo se enteraron por la escuela de las imágenes ilustres que supuestamente definen su identidad, hoy ven programas de T.V. gracias a los cuales esas obras entran en sus casas. Las pirámides y los centros históricos, los hallazgos visua-

<sup>3</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 41.

<sup>4</sup> Jean Franco, «Recibir a los bárbaros: ética y cultura de masas», *Nexos*, 115, México, julio de 1987, p. 56.

les de los últimos plásticos, se mezclan con los temas de que habla la familia mientras come.

No queremos decir que esta circulación más fluida y compleja haya evaporado las diferencias entre las clases sociales. Sólo estamos registrando que ciertas correspondencias entre clases y sistemas simbólicos están sufriendo cambios radicales, y que las regularidades y distinciones que hasta ahora facilitaban la interpretación ideológica se volvieron desconfiables. En vista de la reorganización de los escenarios culturales y los cruzamientos crecientes de las identidades hay que preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos.

## Nuevas funciones sociales del arte y las artesanías

Una manera de avanzar en esta reformulación es enfrentar conjuntamente dos hipótesis coincidentes en el análisis de la modernidad: las que parten de una supuesta muerte del arte y de las artesanías. Pese a la separación histórica entre lo culto y lo popular, y entre las estrategias con que se los estudia, hay semejanzas provocativas. Una de ellas es la que existe entre las apelaciones urgentes de los folcloristas y antropólogos para ocuparse de las artesanías que estarían a punto de extinguirse y las declaraciones de artistas e historiadores sobre la muerte del arte.

1. *¿Muerte del arte?* Quizá nada haya sido enterrado tantas veces como el arte. Su fin, anunciado por casi todas las vanguardias, favorecido por la crítica desmitificadora de políticos, moralistas y sociólogos, nunca terminará de ocurrir. Al contrario, sigue siendo «tema artístico de obras bellamente suicidas», escribió hace quince años Jean Galard<sup>5</sup>. También la estética y la historia del arte fueron declaradas caducas. Una de las últimas ceremonias se realizó el 15 de febrero de 1979 en el Centro Pompidou de París. Luego de la inauguración de las Jornadas de Arte Corporal y Performance, organizadas por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Hervé Fischer anunció el fin de la historia del arte, siendo depositado su cadáver en una caja metálica, en la Oficina de Objetos perdidos del Centro Pompidou. Cuatro años después, el 14 de abril de 1983, a las 15 horas, seguía habiendo deudos, sobrevivientes y herederos: el artista Fischer, el crítico Pierre Restany y el «Muy suboficial» Denys Tremblay, procedieron a la recuperación, traslado e inhumación definitiva de los restos mortales de la Historia del Arte en una galería anónima.<sup>6</sup>

Quizá el origen de la agonía del arte y de su lugar en la sociedad estuvo en la pérdida de los grandes temas. A fines del siglo pasado, cuando en los países latinoamericanos aún los pintores y escultores se dedicaban a representar las gestas de liberación y la formación de las naciones en murales, retratos de próceres y monumentos, los impresionistas pensaban que, si un cuadro tiene alguna cosa que representar, puede ser cualquiera: tres manzanas, un campo de flores, los juegos de luz. En vez de pintar los objetos, el artista presenta como tema el acto de pintar.<sup>7</sup> Lo que se representa se volverá

<sup>5</sup> Jean Galard, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, *Fundamentos*, 1973, p. 9.

<sup>6</sup> Para conocer la reflexión de Hervé Fischer, su libro *L'histoire de l'art est terminé*, Mayenne, Balland, 1981.

<sup>7</sup> Bernard Teyssedre, «L'art après la mort de l'art», *Les Etudes Philosophiques*, 2, 1975, pp. 185-196.

aún más intrascendente e inocuo en el arte abstracto, los collages o los *readymade*: cualquier objeto, desde un urinario a una rueda de bicicleta, puede pasar por obra de arte.

En la década del 60, la estética de la representación toca fondo. Keith Arnat pide que su frase «no tengo nada que exponer» sea considerada como su participación en una muestra, Robert Barry realiza en Turín y Düsseldorf dos exhibiciones que consistían en cerrar las galerías durante las fechas de las mismas, el argentino Carlos Ginzburg envía a una exposición de obras en acrílico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires —para que se cuelguen— las facturas que le entregaron al comprar el acrílico. Los artistas intervienen en la vida cotidiana, realizan acciones en las calles y plazas destinadas no a representar las relaciones sociales sino a poner de manifiesto las condiciones sociales y comunicacionales que rigen nuestra interacción. Algunas formas extremas de desmaterialización y desrepresentación se manifiestan en los happenings, los *performances* y el arte de los medios.

La mayoría de las declaraciones fúnebres del arte en América Latina han tenido la forma de crítica social: el arte habría muerto al extraviar su significado y su función en las sociedades actuales. Es bien conocida la historia de los 60 y principios de los 70, cuando los artistas dejan de pintar, agreden a los museos y galerías, sobre todo los que representan la modernidad: el Instituto Di Tella en Buenos Aires, la Bienal de San Pablo, la Bienal Esso en México. Son impugnados todos los rituales de selección y consagración que intentan sintonizar el arte periférico con el de las metrópolis. La crítica a esas instituciones internacionalizantes cuestiona la imposición de patrones visuales ajenos a nuestra identidad, y muchos artistas van a buscarla a sindicatos y organizaciones populares, se convierten en diseñadores de carteles e historietas donde intentan expresar los hábitos sensibles e imaginarios de las masas.

No podemos encarar aquí una interpretación de por qué veinte años después muchos de esos artistas volvieron a pintar, a esculpir, realizar obras y exhibirlas. Sospechamos por ahora que, si se sigue produciendo, exponiendo, y escribiendo sobre lo que se produce y expone, las insistentes muertes del arte y de sus instituciones no han extinguido sus funciones sociales. Algunas subsisten, brotan nuevas y aparecen también vías inéditas de circulación para las imágenes plásticas. Bajamos en el aeropuerto de Caracas y encontramos que todo el piso es un enorme juego cinético de Cruz Díez, recorremos las calles de Bogotá o México y hallamos no sólo esculturas de Negret y Villamizar, de Goeritz y Tamayo, sino ecos de ellos y de otros geométricos, pop, cinéticos, en la publicidad comercial y la propaganda política, en la visualidad urbana y televisiva. En México, donde la crítica al elitismo y la construcción de alternativas en contacto con las culturas populares tienen una historia de muchas décadas, la crisis actual del universo culto va unida estrechamente a la crisis del arte popular, pero las condiciones colocadas por el reordenamiento posmoderno no permiten ya explicar la situación en los términos en que lo hicieron los muralistas, la gráfica popular ni los movimientos alternativos de los sesenta y setenta.

2. *¿Muerte del arte popular?* Una manera de entender qué pasa hoy con algo tan supuestamente amenazado como las artes populares es recordar cómo se veía hace dos décadas lo que les iba a ocurrir en los 80. Esa mirada aparece en la Carta del Folklore