

El debate posmoderno en Iberoamérica

Sabemos que en la organización moderna de la cultura lo popular se constituyó por oposición a lo culto. Cada sistema tenía sus productores —artistas por un lado, artesanos por otro—, sus obras difundidas por circuitos diferentes —museos, mercados—, y también públicos diversos, separados por la distancia que hay entre las clases hegemónicas (burguesía y sectores medios cultivados) y las subalternas (indígenas, campesinos y pobres de la ciudad). Esta bifurcación engendró lugares diversos de exhibición y consagración: los museos de arte desconectados de los de folklore; las obras artísticas enviadas a las bienales; las artesanías, a concursos de arte popular. Parecía lógico que también hubiera disciplinas diferentes para estudiarlos: la historia del arte y la estética se ocupaban del arte «culto»; el folklore y la antropología, del popular.

En los últimos años estos tabiques se desmoronan. Pero su crisis es distinta en las metrópolis y en América Latina. En Europa la oposición culto/popular fue válida durante siglos: contribuyó a organizar simbólicamente las diferencias entre las clases durante todo el proceso de modernización. Antes de que el reordenamiento masivo de las sociedades contemporáneas perforara el muro que dividía lo culto de lo popular, dos tipos bien diferenciados de cultura habían delineado identidades separadas, formas diversas de reconocimiento y valoración. Mientras el campo artístico conquistaba su *autonomía* y se dedicaba a producir obras cotizadas por su *originalidad*, el arte popular iba siendo valorado por su *autenticidad y tradicionalidad*.¹

América Latina no compartió esa historia cultural. Al depender hasta principios del siglo XIX de los países que en Europa llegaron más tarde a la modernidad liberal, Portugal y España, nuestros intelectuales y artistas producían bajo el control de la Iglesia o de un poder político-cultural que no concedía espacios autónomos. Durante la colonia, casi toda la plástica americana fue hecha dentro de las misiones por retablistas, pintores, escultores y grabadores. Sólo después de las independencias nacionales, a mediados del siglo XIX, el arte comienza a desprenderse de la tutela religiosa. La formación de oligarquías terratenientes, el desarrollo de obras públicas y campañas militares ofrecieron a los artistas ámbitos diferentes del que ordenaba el patronazgo eclesiástico. No obstante, la laicización de la imagen en la segunda mitad del siglo XIX no fue acompañada, como en Europa, por un fuerte mercado cultural. Lejos de poder configurar proyectos creadores individuales, los artistas fueron empleados para construir la iconografía de las gestas de liberación y organización nacional. Los retratos de próceres, las estatuas monumentales, los murales consagatorios los apartaban de cualquier preocupación experimental.

¹ Resumimos bruscamente una historia ya bastante descrita y conceptualizada por historiadores y sociólogos de amplia difusión: Frederic Antal, Pierre Bourdieu, Pierre Francastel, Arnold Hauser, entre otros.

En la primera mitad del siglo XX, el desarrollo industrial, la urbanización y el creciente poder económico en las clases medias y altas fueron produciendo un público comprador para el arte. La alfabetización de sectores populares, y sobre todo el mayor acceso a la educación superior, ampliaron el número de lectores y espectadores. Sólo en los años 50 y 60 de este siglo, el proceso de autonomización del arte culto, iniciado en Europa con el Renacimiento, encuentra condiciones para despegar en América Latina. Pero cuando comenzamos a tener las relaciones socioeconómicas y culturales que permitirían independizar los campos culturales y actualizarlos con el desarrollo internacional, ya los países latinoamericanos habían sido remodelados por la masificación de la enseñanza escolar, la radio, la prensa y las luchas políticas nacionales. Desde los 40 el cine y a partir de los 50 la TV. revolviéron lo popular con fragmentos de lo culto, y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales. La débil autonomía de las artes de élite y la incipiente reivindicación de las artes populares fueron sujetadas a estrategias populistas: usando los medios masivos, los nuevos interpeladores (Perón es el caso paradigmático) cumplen la operación de convertir «a las masas en pueblo y al pueblo en Nación»². En parte por los movimientos políticos, en parte por la modernización comunicacional, la autonomía de una estética culta y el desarrollo autónomo de tradiciones populares quedan como empresas fallidas.

Lo popular recibió un tratamiento más autónomo dentro de procesos políticos que favorecieron su desarrollo, aunque con frecuencia la exaltación de la cultura popular buscó integrarla a un patrimonio nacional como base simbólica de una hegemonía política que expresara la alianza entre las clases. El caso precursor fue el de México, donde los gobiernos posrevolucionarios, de Vasconcelos a Cárdenas, incorporaron conjuntamente el arte y las artesanías a un patrimonio unificado. Con el fin de superar las divisiones étnicas, lingüísticas y políticas que fracturaban el país, se persiguió la unidad política a través del partido único y la central de trabajadores, la integración económica mediante la reforma agraria, y para establecer cierta homogeneidad ideológica se recurrió a la castellanización de los indígenas y la exaltación simultánea de sus artesanías y del gran arte mural. Los nuevos artistas, en vez de aprender copiando modelos europeos, acuden a la iconografía de los mayas y aztecas, a los retablos de las iglesias, las decoraciones de pulquerías, los diseños y colores de la cerámica y los tejidos. Esa cultura que parece reconciliar las clases nutre la educación primaria, se extiende por todo el país en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las misiones culturales, los talleres nocturnos para obreros. A partir de las propuestas pedagógicas de John Dewey y de las ensayadas en la URSS en la misma época, se quiere integrar el arte con el trabajo, capacitar a los obreros en el diseño, diluir las diferencias entre las clases en un consenso que fortalezca al Estado surgido de la revolución.

² Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987. *Otros textos básicos sobre este proceso en América Latina*: José Joaquín Brunner, *Cultura y crisis de hegemonía*, Santiago de Chile, 1983; Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976; Sergio Miceli, *Intelectuales e clase dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Rio de Janeiro, Lifel, 1979.

Las desigualdades sociales y culturales que persisten en México después de setenta años de revolución institucionalizada obligan a mirar el patrimonio nacional no como simple unificador social, sino como espacio de lucha material y simbólica entre las clases y las etnias. Hoy vemos que funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Si lleváramos hasta el extremo esta crítica, podríamos afirmar que las políticas patrimoniales son el intento póstumo de los tradicionalistas para apuntalar el proyecto cultural de la modernidad sin perder sus privilegios, el modo más astuto de encubrir y reconciliar —en el espejo de los símbolos— la desigualdad entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, que en la realidad la modernización capitalista preserva.

Esta crítica es adecuada en la medida en que aún vivimos en la modernidad capitalista. Pero tiene el inconveniente de que no puede dar cuenta de lo que llamaremos la crisis posmoderna del concepto de colección. La historia del arte se formó sobre la base de colecciones que alojaban los museos cuando éstos eran edificios para guardar y exhibir colecciones. Hoy los museos de arte exponen a Rembrandt y Bacon en una sala, en las siguientes, objetos de arte popular o diseño industrial, más allá instalaciones, *performances* y arte corporal de artistas que ya no creen en las obras y rehusan producir objetos coleccionables.

El folklore nació también del coleccionismo. Del estudio de objetos marginales que los museos despreciaban. Los coleccionistas que fundaron el folklore fueron seguidos por antropólogos con la misma pasión para trasladarse a sociedades arcaicas, investigar y preservar —alejados de la modernidad— las vasijas tal cual son usadas en la comida, los vestidos y las máscaras con que se danza en los rituales. Hoy las vasijas, las máscaras y los tejidos se volvieron «artesanías» en los mercados urbanos. Si queremos comprar los diseños más bellos no vamos a las sierras o las selvas donde viven los indios que los producen porque esas piezas se mezclan ahora en las tiendas del *Fonart* en las ciudades de México y Acapulco.

Junto con la idea de colección está agonizando la clasificación que distinguía lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Se desvanece todo agrupamiento de la cultura en conjuntos fijos y estables, y por tanto la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las grandes obras o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones son inestables, renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y para colmo cada usuario puede hacer su propia colección. Las tecnologías de reproducción permiten a cada uno armar en su casa un repertorio de discos y casetes que combina lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras, por ejemplo el rock nacional que mezcla las músicas folclóricas regionales con el jazz y la música clásica.

Los adolescentes hacen en sus cuartos museos privados pegando en las paredes posters de Madonna y Beethoven, reproducciones de Klee junto a logotipos de marcas de autos y postales del sitio arqueológico que visitaron las vacaciones pasadas. Al comentar este tipo de patrimonio individual, John Berger concluye que pasamos de un mundo rígidamente jerarquizado, donde los que detentaban el saber y el poder disponían