

**ROBINSONADAS: ADOLFO SÁNCHEZ VÁSQUEZ, JUAN ACHA Y EL  
PROBLEMA DEL ARTE COMO CATEGORÍA HISTÓRICA**

**ROBINSONADAS: ADOLFO SÁNCHEZ VÁSQUEZ, JUAN ACHA AND THE  
PROBLEM OF ART AS A HISTORICAL CATEGORY**

Mijail Mitrovic Pease<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

m.mitrovic@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-9232-5472>

**RESUMEN**

Este ensayo discute un modo de razonamiento presente en la estética marxista de Adolfo Sánchez Vásquez y Juan Acha, que consiste en tomar el arte y lo estético como un dato originario de la humanidad en cuanto tal, a fin de sustentar una estética basada en el arte como trabajo. Dicha contextualización social de lo estético es discutida como una «robinsonada» afín a las que Marx discutió en su crítica de la economía política, y desde dicha crítica el autor plantea el problema del arte como categoría histórica, en función del cual es posible repensar cómo el marxismo enfrenta al arte como objeto de investigación y como terreno de crítica de las ideologías.

**PALABRAS CLAVE**

Estética marxista, teoría del arte, marxismo, crítica del arte, ideología del arte.

---

<sup>1</sup> Mijail Mitrovic es magister en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y cursa el doctorado en Antropología en la misma casa de estudios. Es docente y coordinador del Área Académica de Teoría e Investigación en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, y profesor de la maestría de Estudios Culturales de la misma universidad.

**ABSTRACT**

This essay describes a way of reasoning present in the Marxist aesthetics of Adolfo Sánchez Vásquez and Juan Acha, which consists in taking art and aesthetics as an original datum of humanity as such, in order to sustain an aesthetics based on art as labor. Such social contextualization of the aesthetics is discussed as a «robinsonnade» akin to those Marx discussed in his critique of political economy, and from such critique the author raises the problem of art as a historical category, in terms of which it is possible to rethink how Marxism confronts art as an object of research and as a ground for the critique of ideologies.

**KEYWORDS**

Marxist aesthetics, art theory, marxism, art criticism, ideology of the artistic.

Uno de los núcleos centrales de la llamada estética marxista a lo largo del siglo XX ha sido la afirmación de que el arte, como toda práctica humana, es esencialmente trabajo. Frente a las mistificaciones de la cultura burguesa que presentan lo artístico como lugar donde habitan espíritus ajenos a la historia, el marxismo ha afirmado que el arte no es más que un modo particular de trabajo, que encuentra su origen en un salto cualitativo que la humanidad habría dado en cierto punto de la ruta civilizatoria. El paso de un estado de sujeción ante la inmediatez de la reproducción de la vida hacia un momento superior, ya no anclado en la mera supervivencia, tendría en el arte una confirmación palpable y capaz de ser ubicada gracias a diversos hallazgos arqueológicos que permiten dar cuenta de aquella superación de la naturaleza. En ese sentido, en el presente ensayo me interesa discutir cómo ciertos autores latinoamericanos que adhieren a una estética marxista han fundamentado su noción de lo estético y lo artístico en esa imaginación antropológica del arte como actividad esencial de la humanidad. Y por qué, por ello mismo, han persistido dentro de la operatividad social —ideológica— que dichas categorías convocan, sin permitirse tomar distancia de las mismas, a fin de estudiarlas en su propia historicidad.

En particular, ubicaré en la estética de Adolfo Sánchez Vásquez y en la socioestética de Juan Acha la afirmación del arte como práctica milenaria que contrasta con otras propuestas dentro del debate marxista sobre el arte en la región. Para ello, expongo primero sus operaciones conceptuales como inadvertidas «robinsonadas» —diría Marx— que, pese a los esfuerzos del marxismo por superar el modo de razonamiento ahistórico de la burguesía, persisten con peculiar fuerza en el pensamiento estético. Luego, discuto dicha operación a la luz de un paralelo entre las nociones de arte y economía, ambas vistas, contra su comprensión formalista, como categorías históricamente situadas y cuya operatividad ideológica es preciso esclarecer. Finalmente, planteo una salida del impasse teórico e ideológico aquí identificado a través de la propuesta de Mario Perniola por entender *el arte como categoría histórica*, cuyas resonancias en las reflexiones marxistas en la región, como las avanzadas por Mirko Lauer en los años 80, no han sido estudiadas hasta la fecha.

#### LOS FUNDAMENTOS SOCIALES DEL ARTE

En base a los manuscritos de 1844 del joven Marx, el filósofo español radicado en México Adolfo Sánchez Vásquez planteó en los años 60 que la humanidad mantiene una relación estética con la realidad, la que progresivamente va humanizando a través del trabajo. Esa dinámica le imprime a lo estético un carácter social e histórico, contra «lo estético como propiedad o manifestación de un ser espiritual universal» (2005, p. 62) que ha estructurado la reflexión estética desde Platón hasta Hegel, según su mirada. A diferencia de las relaciones científicas o práctico-utilitarias, la relación estética responde siempre a un *impulso expresivo*:

La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible. Al liberarse de la utilidad material, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos (Sánchez Vásquez, 2005, p. 61).

Así, el objeto artístico, un tipo peculiar de objeto concreto-sensible, hace patente que dicho impulso expresivo recorre la historia de la hu-

manidad en su conjunto, y apunta siempre a la «creación de un mundo de objetos humanos» (2005, p. 21). ¿Qué se afirma en este tipo de objetos? Si bien los objetos utilitarios también hacen patente lo humano, Sánchez Vásquez piensa que en los objetos artísticos encontramos las trazas materiales del *ser genérico*, de lo humano *en cuanto tal*, aunque todo marxista sabe que aquella humanidad no puede pensarse por fuera de la historia de la división de las sociedades en clases. De ahí que el filósofo se concentre inmediatamente en esclarecer cómo ha operado la enajenación en el terreno estético. Para ello, introduce la relación sujeto-objeto como una matriz conceptual desde la cual analizar las distintas relaciones sociales (estética, científica, práctico-utilitaria, etcétera), cada una con una génesis histórica propia, para avanzar hacia la comprensión de la especificidad de la relación estética y de su *degradación* bajo el capitalismo. La historia que plantea va desde una plenitud originaria que se ve bloqueada por *la hostilidad del capitalismo hacia el arte* —siguiendo una fórmula de Marx—.

Si Marx, en diálogo con Hegel, avanzó en distinguir la objetivación de la enajenación —una forma particular de la primera—, Sánchez Vásquez planteará que el *trabajo creador* se distingue fundamentalmente del *trabajo enajenado* (2005, p. 27). El arte sería *la* objetivación del trabajo que expresa plenamente la «actividad creadora» (2005, p. 36), y aquella objetivación positiva tendría una base histórica precisa: el origen del arte ha de encontrarse en *la elevación de la productividad del trabajo humano* (2005: 39). El autor planteará que el arte *es* la superación del trabajo: «Las cualidades de los objetos son percibidas como cualidades estéticas cuando se captan sin una significación utilitaria directa, o sea, como expresión de la esencia del hombre mismo» (2005, p. 52). ¿Cuándo habría sido posible aquella nueva forma de producción y percepción? Sostiene que «el alba de la creación artística» se da en el paleolítico superior, donde «el tránsito del trabajo al arte» se realiza, lo que implicó el establecimiento de «una jerarquía formal entre diversos objetos» en base a su «perfección» (2005, pp. 40-42).

Resulta curioso que, en medio de esta exposición, el filósofo sostenga que, pese a lo dicho, «la relación estética con la naturaleza» comienza a darse «desde el Renacimiento» (2005, p. 53). Ahí atisba la particularidad o especificidad del surgimiento de una forma histórica de mirar el

mundo y la propia producción material de la sociedad, y ello podría dar lugar a separar esta muy especulativa premisa antropológica de la relación estética por la pregunta concreta por la categoría y praxis de lo artístico en su historicidad. Conviene también discutir la premisa general de Sánchez Vásquez cuando postula una esencia que se expresaría en el objeto artístico. Ante ello, comenta José María Durán: «En nuestra opinión, el ser humano que se objetiva en la producción material no existe previamente a esta, sino que es ella. Esto es, no existe ninguna esencia que se va manifestando en la forma social concreta, sino que esta, de existir, es la forma social concreta misma» (2015a, p. 198).

Así, la estética de Sánchez Vásquez mantiene intocada la supuesta universalidad de lo estético y artístico y, al mismo tiempo, nos habla de una objetivación estética que no da cuenta de la forma social de la que esta emerge, es decir, de las relaciones de producción que estructuran el trabajo artístico como tal. Esta visión filosófica asume el arte como inmemorial objetivación plena de lo humano, y desde ahí identifica la desnaturalización del arte bajo el capitalismo. Se trataría, así, de devolverle al arte sus capacidades arrebatadas por la mercantilización. Veamos ahora cómo Juan Acha encara este mismo problema.

En el primer volumen del gran proyecto de Acha hacia una teorización del arte latinoamericano, *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979), encontramos las bases conceptuales que definirán la aproximación socioestética del autor peruano radicado en México desde inicios de los años 70. Acha propone examinar el fenómeno artístico a través de la lente económico-política, insistiendo en analizar los distintos momentos (producción, distribución, consumo) que componen su existencia social, con especial énfasis en la distribución. Sin embargo, poco o nada se ha discutido uno de los pilares sobre los que se erige el proyecto teórico mismo. Me refiero a que, en su «redefinición» del arte como «una reunión de sistemas de producción» que a su vez forman parte del «sistema de producción cultural», Acha sugiere que aquellos sistemas serían prolongaciones de una práctica que tiene lugar en la humanidad «desde hace milenios» (1979, p. 25). Afirma que «el peso histórico (o diacronía) de 400 siglos continuos de operaciones manuales y sensitivo-visuales impone constantes y variantes a la producción artística, convirtiéndola en sistema» (1979, p. 31). Así, al tratarse

de una práctica basada, por un lado, en «universales» de la cultura (dibujar, modelar, etcétera) propios del trabajo manual y, por el otro, en el hecho originario de la sensibilidad o relación estética entre ser humano y mundo, sería su continuidad en la historia la que sedimenta al arte *como sistema*.

Dentro de aquel sistema es que se daría el «salto irracional», es decir, la superación de la manualidad hacia una *verdadera creación*, que sería el fin conscientemente perseguido por el creador —para no llamarlo «artista», aunque Acha lo presenta según las características que desde la modernidad se les atribuye a los artistas individuales—. Nuevamente, estamos ante una premisa que parte del arte como un hecho de «400 siglos», de una gran continuidad en la historia humana, y no ante una categoría y una práctica históricamente situada. Sin duda las prácticas universales a las que alude el autor son tales, pero lo que deja sin examen es en qué momento ellas pasaron a entenderse *como arte*.

Desde ahí, Acha postulará la relación objeto-sujeto como la *estructura* del producto estético y de las distintas relaciones humanas, en una formulación invertida pero equivalente a la de Sánchez Vásquez. Sea como fuere, en ambos autores enfrentamos la misma matriz conceptual que va desde las relaciones estéticas en general hacia la obra de arte como modo particular de trabajo y producto, ubicado todo ello, en palabras de Acha, al interior de «una historia milenaria» (1978, p. 15). Ello explica por qué estética y arte muchas veces son tratadas como categorías equivalentes: la primera daría cuenta de una dimensión general de la existencia social, mientras que la segunda nombraría las principales prácticas que dan forma objetiva a dicha dimensión desde tiempos inmemoriales. Estas reflexiones servirían para esclarecer lo estético y lo artístico más allá de cualquier formación social concreta y, en ese sentido, se trata de abstracciones que anulan la historicidad.

Ahora bien, mientras que Sánchez Vásquez afirma el trabajo como fundamento de esta larga historia del arte, Acha dará un paso más hasta sostener que la base material de dicho sistema es la *tecnología* (1979, p. 44). Lo que aparenta un avance hacia una comprensión materialista del arte, sin embargo, deja sin examinar el *proceso de trabajo* (las relaciones de producción) como dinámica principal al interior de la infraestructura o base, aquello que pone en marcha las fuerzas productivas (Jameson,

2019, p. 212). Y es que, para Acha, «el verdadero producto del arte como fenómeno es la subjetividad estética (sensibilidad o relaciones sensitivas con la realidad) predominante en toda colectividad» (1981, p. 10), y no un determinado producto, a su vez producido bajo determinadas relaciones de producción, enmarcado todo ello dentro de un conflicto entre clases situado en la historia.<sup>2</sup> Estamos ante un razonamiento que toma el fenómeno artístico como pivote para reflexionar sobre la dimensión estética, lo que mantiene en la opacidad tanto al fenómeno concreto del arte como a la historia de aquello que identifica como la «relación estética» o la sensibilidad —que tiene una historia inseparable de la división de clases, como bien lo sostuvo el joven Marx—.

Pese a ello, es claro que entre Sánchez Vázquez y Acha se abre paso cierta comprensión de la economía política del arte que va de su fundamentación abstracta en el trabajo hacia la comprensión de sus procesos de producción, distribución y consumo —ambos teorizan notablemente las posibilidades de su *usufructo social*, aunque no me detendré en ello—. Y lo hacen contra la tradición dominante que, desde el romanticismo hasta el presente, entiende el arte por fuera de sus determinaciones sociales. Sin embargo, sus proyectos estuvieron limitados por cierto utopismo que, al tomar al arte como expresión de la esencia de lo humano, buscan liberarlo de la tiranía de la «producción artística», es decir, de su degradación resultante de la división social del trabajo. La universalidad de lo estético y el carácter milenario del arte terminan levantando brumas que dificultan la posibilidad de que el marxismo estudie lo artístico en su existencia social efectiva y en sus transformaciones históricas para, desde ahí, esclarecer su operatividad actual.

Werckmeister (1973) sostiene que aquel razonamiento también estuvo presente en Marx y Engels, y no podría ser de otro modo. Sus límites epocales los llevaron a tomar al arte como la «verdad de la naturaleza humana», mientras que la «producción artística» sería la forma degradada

---

2 Ello no sorprende demasiado. Vale decir que Acha, a diferencia de Sánchez Vázquez, nunca se entendió a sí mismo como marxista en términos políticos, ni en asumir el materialismo histórico por sobre otros métodos de análisis, pero su aparato teórico le debe mucho al Marx de 1844 y de los *Grundrisse* (1857-1858). Lauer (1980) destacó el eclecticismo en el uso de las categorías marxianas por parte de Acha, lo que llevó a que su teoría careciera de «movimiento real», a falta de una adecuada conceptualización de las clases sociales y sus luchas en la historia.

de la misma naturaleza bajo el capitalismo (p. 504). Lo que no sorprende en los clásicos del marxismo, sin embargo, sí lo hace en la estética marxista del siglo XX, aquí vista a partir de dos pensadores centrales en nuestra región, para quienes estas premisas idealistas permanecieron sin mayor examen, lo que llevó a que no se discuta la noción misma de lo artístico y que el proceso de trabajo artístico haya sido largamente ignorado como objeto de investigación. No sorprende tampoco que, por todo lo anterior, en Sánchez Vásquez y en Acha los medios masivos sean nada más que agentes alienantes del arte y de la subjetividad, sin teorizar cómo estos redefinieron las bases materiales de la producción cultural desde fines del siglo XIX hasta el presente en todo el mundo.

#### ROBINSONADAS

En su conocida «Introducción general a la crítica de la economía política» de 1857, Marx cuestiona las categorías centrales al pensamiento burgués, como el «individuo autónomo» aquel punto de partida del razonamiento histórico, económico o político. Frente a dicha abstracción, planteará a la *sociedad* como el sujeto a considerar a la hora de pensar la historia, pues la idea del individuo aislado es tan absurda como «la idea de un desarrollo del lenguaje sin individuos que *vivan* juntos y hablen entre sí» (1980 [1971], p. 4). Avanzará entonces hacia la crítica de un conjunto de categorías que no son simples conceptos, sino pilares de la constitución de las instituciones sobre las que se fundamenta la sociedad burguesa (el individuo, la propiedad, el Estado, etcétera). Marx entendía que al criticar las categorías de la economía política no estaba yendo contra un mero discurso científico, sino contra la ideología propia de la sociedad capitalista (su forma de conciencia más elevada, pensaba), y es clave extender la misma operación a las categorías con las que la burguesía organizó el campo cultural en la modernidad. Si el marxismo insiste en cuestionar supuestos de la ideología económica dominante —no solo el individuo aislado, sino la naturaleza humana intrínsecamente egoísta, la naturalidad de la división de clases, etcétera—, ¿por qué no hacer lo propio con la noción del arte y de lo artístico? A fin de cuentas, el arte forma parte de lo que Marx entendió como «ideas del siglo XVIII».



Dice Marx sobre la figura del individuo autónomo o el mito del Robinson —por *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe—:

A los profetas del siglo XVIII (...) este individuo del siglo XVIII —que es el producto, por un lado, de la disolución de las formas de sociedad feudales y, por el otro, de las nuevas fuerzas productivas desarrolladas a partir del siglo XVI— se les aparece como un ideal cuya existencia habría pertenecido al pasado. No como un resultado histórico, sino como punto de partida de la historia. (1980 [1971]: 3-4)

Mientras la crítica del individuo autónomo apunta directamente al corazón de la economía política, al mismo tiempo Marx «trata de desmitificar un tipo de razonamiento ideológico que pretende hacer aparecer las leyes del capitalismo como eternas por ser conformes a la naturaleza» (Duménil, Löwy y Renault, 2014, p. 106). Es esta desmitificación del razonamiento la que rescato para examinar a los autores antes revisados.

Aunque la estética marxista toma nota de la exigencia marxiana por pensar *socialmente* la producción artística —ya como trabajo, ya como sistema institucional—, la idea misma de lo artístico aparece en ella como «un ideal cuya existencia habría pertenecido al pasado» (Marx), un dato originario de lo humano en cuanto tal. Desde ahí es que juzgan el presente degradado del arte —bajo el capitalismo que le es hostil (Sánchez Vázquez); bajo los medios masivos que lo absorben y degradan (Acha)—. A nivel teórico, se trataría de rectificar la estética para que deje de ser una doctrina descarnada (gusto, belleza, etcétera) y se vuelva una socialmente contextualizada. Al decir de Lauer, «las categorías de la estética marxista (que son las mismas que las de la estética idealista, pero socialmente contextualizadas) no solo no provienen de la realidad concreta, sino que no conducen hacia ella», y han producido una «costra» de categorías idealistas que impiden al marxismo pensar desde otro ángulo el problema del arte y de lo estético (Lauer, 1982, p. 48). Frente a ello, la categoría de lo artístico merece historizarse como una idea del siglo XVIII que se ha abierto paso hasta el presente, gracias a sucesivas elaboraciones sobre su carácter trascendente y ahistórico, desde el neoclasicismo y romanticismo en adelante.

Su origen, sin embargo, no puede ser puramente conceptual, sino que debe ser rastreado como uno de los resultados de las disputas entre

gremios de artesanos en Europa entre los siglos XVII y XVIII, cristalizadas en la oposición entre artes mecánicas y artes liberales, luego consolidada en la expulsión de las primeras de las Bellas Artes (Beech 2021). Pero la categoría revela plenamente su historicidad cuando reconocemos que llegó a nuestras tierras durante la empresa colonial. Al respecto, sostienen Eder y Lauer:

[...] el concepto mismo de *arte* no se define originalmente entre nosotros [en América Latina] por diferenciación con las actividades científicas, sino por diferenciación respecto de la plástica de los sectores y de las culturas dominados en las sociedades. Un hecho importante en esta particular constitución de lo artístico es que no se da sobre la desaparición de lo preartístico (artesanal) en la historia, como sucede en Europa, sino con base en una diferenciación-articulación con lo artesanal, siempre dentro de los marcos de la dimensión del conflicto existente en sociedades pluriculturales y pluriclasistas. (1986, p. 34)

Agrega Lauer que «los extirpadores de idolatrías que persiguen las representaciones del culto de la antigua religiosidad inician, por la vía violenta y catequística, la división que luego será convertida en aquella otra arte/no-arte» (1982, p. 21). Así, la categoría de lo artístico, operativa como *ideología del arte*, es asumida por «el sector ilustrado de la dominación colonial que luego formará los embriones de burguesías locales en cada república independiente» (1982, p. 21). Esa importación e imposición revela que la noción misma de lo artístico nada tiene de natural ni originaria, sino que, como bien dice Sánchez Vásquez —*a pesar de su propia estética*—, emerge en el Renacimiento, y llega a estas tierras durante el proceso colonial.

Pero podemos encarar el problema desde otro ángulo. Es sabido que la etimología juega un papel fundamental en la elaboración filosófica, aunque muchas veces conduzca a un pensamiento de los orígenes de las palabras por fuera de sus determinaciones sociohistóricas. «Ars» y «tekné» serían aún hoy las bases del concepto del arte, pero ¿no habría que historizar también esa mirada vuelta hacia la antigüedad clásica para comprender su momento de emergencia histórica? Es probable que aquel giro sea un producto del Renacimiento, una operación ideológica reforzada luego por el auge del neoclasicismo, es decir, por «ideas del siglo XVIII» en el terreno cultural. Desde ese marco podemos aproximarnos a la estética de Friedrich Schiller (2018), por ejemplo, para quien la escul-

tura griega habría «conservado en piedras eminentes» la dignidad perdida de la humanidad, sometida a la tiranía del «aparato de relojería» de la vida moderna. La célebre disputa entre antiguos y modernos no solo fue un debate filosófico, sino una expresión de las luchas de clases en el seno del artesanado europeo, exportado luego a suelo americano. Desde ahí, en efecto, se construyó la institución-arte a lo largo del siglo XIX, y muchos de sus núcleos ideológicos permanecen incuestionados en el campo cultural actual y en las teorías del arte, inclusive de cuño marxista.

En esa línea, hace falta encarar el arte del mismo modo que Susan Buck-Morss enfrenta la economía en cuanto categoría histórica. Contra el hecho de que hoy se sigue apelando al *oikos* griego para imaginar que la moderna economía tiene algo que ver con la administración racional del hogar, lo que acaso se sostuvo en Occidente hasta el Renacimiento (Le Goff 1987), la autora sostiene:

La proposición de que el intercambio de bienes, más que señalar el borde de la comunidad, es capaz de funcionar como el fundamento de la vida colectiva necesitaba del descubrimiento de que en el cuerpo político existe algo como «la economía». Este descubrimiento puede rastrearse hasta un sitio histórico particular: Europa, específicamente Inglaterra y Francia, durante la Ilustración del siglo XVIII. La economía, cuando fue descubierta, era ya capitalismo, así que la descripción de uno conllevaba la descripción de la otra. El descubrimiento de la economía fue también su invención. (...) La gran maravilla es que una vez que un objeto científico es «descubierto» (inventado), éste adquiere capacidad de acción. (2005, pp. 261-262)

Si el descubrimiento-invencción de la economía respondió a la fundamentación de la moderna sociedad mercantil, podríamos decir que la noción del arte y de lo artístico emergió entre los siglos XVI y XVIII como una contratendencia a esa extensión del comercio como base de la vida social. De ahí que Schiller encuentre en el arte —y en el arte griego en especial— un recordatorio de la dignidad humana, y de ahí también que el movimiento romántico haya intensificado aquella identificación del arte como lo opuesto a la mercancía y a la destrucción de la vida plena precapitalista, donde el genio artístico no tendría que vérselas con la igualdad social.

Para el conservador Schenk, los románticos en el XIX inclusive fueron más radicales que Marx en su crítica de la cosificación de lo humano:

[...] el espíritu del movimiento romántico atacó la raíz misma del capitalismo, de manera mucho más radical que el secularizado socialismo o comunismo; pues estos dos últimos movimientos están, en diversos grados y con notables excepciones individuales, imbuidos por el espíritu del materialismo y el eudemonismo que, según la definición de Coleridge, «colocan la felicidad como el objeto y objetivo del hombre» (1983, p. 54).

En ese sentido, podríamos decir que el ala conservadora del romanticismo buscó en el arte un refugio ante la pérdida del aura diagnosticada por Benjamin, e hizo del arte una religión propia de la modernidad burguesa. Aunque sus ideas sobre lo artístico correspondieron con su época, acaso Marx se refería a ello en su famoso fragmento sobre el arte griego, donde sostuvo que la modernidad excluye «toda relación mitológica con la naturaleza, toda referencia mitologizante a ella, y [requiere] por tanto del artista una fantasía independiente de la mitología» (1980 [1971], p. 32). Mejor dicho, requiere de un mito moderno, un mito de la propia humanidad como superación de la naturaleza, y el arte parece haber sido adecuado para tal mitificación.

También importada a estas tierras a lo largo del XIX, esa religión o ideología del arte configuró un conjunto de instituciones que le dieron una forma objetiva: gremios de pintores y escultores que encontraron en el Estado su nueva comitencia, luego museos, escuelas, galerías de arte, y así. Aunque Durán (2015b) tenga razón en que aquella trayectoria merece examinarse desde el quiebre mayor que supuso el establecimiento de los derechos de propiedad intelectual como base para la entrada del trabajo artístico a la forma-mercancía, aquí me interesa contrastar las robinsonadas de la estética marxista latinoamericana con la urgencia de partir de premisas sociales —materialistas e históricas— para enfrentar al arte como fenómeno. Este modo de razonamiento ha bloqueado el reconocimiento de una dinámica clave, a saber, que por más que la estética marxista insista en el carácter social del trabajo artístico, la economía política del arte bajo el capitalismo, su dinámica concreta realmente existente, le imprime un sello individual. No hay modo de reconocer dicha dialéctica si no es estudiando el arte desde su efectiva existencia social a través de la historia. Por ejemplo, en qué medida esa tensión resulta en individuos vistos como genios o como personas excepcionales. Hace falta estudiar estas dinámicas sociales a fondo, en línea con lo propuesto por Durán (2015a) en su *Crítica de la economía política del arte*.

En el caso de Sánchez Vásquez y de Acha, sus premisas sobre el carácter «milenario» del arte los ubican dentro del universo conceptual de la estética burguesa, para el cual el arte no es una categoría histórica sino un dato de lo humano en cuanto tal, que reenvía a «lo estético». Es una operación que resuena en las múltiples teorías del arte contemporáneo que hoy insisten en tratar al arte mediante abstracciones que nos alejan de su comprensión social, inclusive aquellas que desean identificar arte y utopía, arte y resistencia, arte y política, etcétera. En todas resuena aún algo de la identificación romántica del arte con la verdad de lo humano. Ello no implica desechar estas teorías por completo, desde luego, pero sí reenfocarlas reconociendo los límites que las mismas no alcanzaron a franquear, y quisiera concluir trazando algunas ideas hacia ese objetivo.

#### LA CRÍTICA DEL ARTE COMO CATEGORÍA HISTÓRICA

Durante los años 70, fue el filósofo situacionista Mario Perniola quien propuso avanzar hacia una crítica del arte como categoría histórica. Dado que el arte es una determinación del proceso histórico y no otra cosa más allá de este, plantea que se trata de desarrollar una «*teoría crítica* de una categoría histórica precisa [el arte], cuyo origen y desarrollo es posible caracterizar, cuyo significado se alcanza a comprender y cuya superación puede ser planeada» (1981, p. 65). Para ello, se trata de componer una «historia total» donde arte y sociedad dejen de ser ámbitos meramente exteriores y advirtamos el proceso real que atraviesa su división, es decir, comprender cómo así la separación misma entre arte y sociedad es un hecho propio del mundo mistificado de la burguesía, *originado en él*. Así, no se trata de diferenciar el “aspecto social” y el “aspecto estético” del arte, sino de comprender el arte *como un aspecto de lo social*.

La separación de la que habla Perniola se entiende mejor cuando contrastamos la conciencia de «libertad absoluta» que los artistas han llegado a adquirir en la modernidad frente a la «alteridad autónoma» que vemos en el arte quienes estamos fuera de su mundo profesional, según el autor. Así, se trata de comprender la génesis histórica de esa separación interna a la sociedad burguesa que constituye lo artístico, una separación que es ella misma cierta síntesis o reunión unitaria de distintas prácticas (poe-

sía, teatro, artes plásticas, arquitectura; en suma, Bellas Artes) y que, al adquirir conciencia de sí como unidad metafísica, se presenta ante la sociedad como un ámbito separado —un *campo*, diría la sociología del arte—. Hay en Perniola un eco situacionista contra la separación denunciada por Guy Debord, así como hay un evidente recurso a cómo Marx criticó la idea misma de la economía como ámbito separado de la sociedad burguesa. En este punto, es claro que no estamos ya en el terreno de una sociología materialista del arte, ni en el de una estética marxista, sino en el de una *crítica de su historicidad* como categoría que, desde luego, ha producido un conjunto de instituciones, ideologías y relaciones sociales. Dicha crítica es la que permite, además, salir de los entrampamientos teóricos a los que conducen las robinsonadas de la estética marxista, sobre todo la que lleva a que el arte *preexista* a las relaciones sociales que lo fundamentan desde un momento histórico específico —ligado al sistema colonial y la posterior modernización capitalista—, y no desde un pasado milenario. Como sugiere Durán (2021), esa recurrente apelación a su preexistencia *no tiene ningún sentido*.

Si la historiografía tradicional del arte ilustra «la difusión alcanzada por la categoría artística en el momento en que fue escrito el texto en cuestión» (Perniola 1981, p. 67), en esta propuesta se trata de examinar el proceso mismo de constitución y difusión de aquella categoría, como lo tracé anteriormente. El mismo tratamiento debe ser extendido a nociones afines como las de artesanía y diseño, examinando siempre su estatuto social, es decir, cómo operan en la sociedad, qué espacios definen y qué fronteras establecen como parte de la dominación social en la historia. ¿Han cambiado esas fronteras? Sin duda, y es importante reconocer esas transformaciones históricas sin perder de vista que la ideología del arte permanece hoy como *la* forma dominante de la plástica, la visualidad y la producción cultural bajo la sociedad capitalista global. Esa ampliación de las fronteras entre arte/no-arte también permea hoy el campo de la imaginación arqueológica, y es usual encontrar museos donde el «arte precolombino» aparece como una esencia en la historia, afín a los postulados idealistas de la estética. Dicho imaginario está muy lejos, pues, de la comprensión del arte como categoría histórica, y merece ser repensado, sobre todo en sociedades que luchan contra la persistencia de imaginarios implantados durante el orden colonial.

El proyecto de Perniola fue clave para las críticas del arte y la artesanía avanzadas por Lauer hasta mediados de los años 80 (Mitrovic, 2019), y también abrió rutas nuevas en la formulación de una «teoría social del arte» que el mismo autor propuso junto a la historiadora mexicana Rita Eder en esa década (Eder y Lauer, 1986). Sin embargo, la crítica del arte como categoría histórica fue una de las varias ideas que quedaron relegadas con el giro posmoderno en el pensamiento sobre el arte y lo estético en la región desde los años 90. Ante las mistificaciones que han permanecido intocadas al interior de la estética marxista, hace falta recuperar este proyecto crítico para formular una teoría materialista del arte (y de la artesanía, el diseño; en suma, de la plástica y de la visualidad) que supere el idealismo de la estética y el sociologismo que, si bien examina las relaciones sociales que sustentan dichas categorías, no logra dar cuenta de la operatividad social *como ideología*, ni rastrear en la historia las formas de conciencia allí cristalizadas. Finalmente, si el arte es una de las formas ideológicas que habitan la superestructura, es crucial que el materialismo histórico sea capaz de construir el arte como un objeto de análisis mediante el cual sea posible comprender, en primer lugar, su existencia social efectiva, para luego advertir qué vínculos mantiene con la *totalidad social*, desde qué ángulo peculiar la ilumina como parte de la reflexión histórica. Solo desde ella, a mi juicio, habrá un mejor terreno para imaginar las posibilidades del arte de convertirse en algo distinto a lo que ha venido siendo en la sociedad capitalista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, Juan. (1978). *Las artes plásticas como sistema de producción cultural*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.
- Acha, Juan. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan. (1981). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Beech, Dave. (2021). La ontología anticapitalista del arte: sobre las raíces históricas del artista como anticapitalista. *Mañana*. Traducción de Matheus Calderón Torres. Disponible en: <https://www.xn--maana-pta.pe/post/la-ontologia-anticapitalista-del-arte>
- Buck-Morss, Susan. (2005). Imaginando el Capital: la economía política en exhibición. En *Walter Benjamin, Escritor Revolucionario* (pp. 255-299). Buenos Aires: Interzona.
- Duménil, Gérard, Michaël Löwy y Emmanuel Renault. (2014). *Las 100 palabras del marxismo*. Madrid: Akal.
- Durán, José María. (2015a). *La crítica de la economía política del arte*. Murcia: Cendeac.
- Durán, José María. (2015b). Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?, *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 2(4), julio-diciembre, 185-209.
- Durán, José María. (2021). ¿Es el excepcionalismo un concepto que permita asir las relaciones socio-económicas del arte?; *Mañana*. Disponible en: <https://www.xn--maana-pta.pe/post/excepcionalismo-un-concepto-que-permita-asir-las-relaciones-socio-economicas-del-arte>
- Eder, Rita y Mirko Lauer (Coords.). (1986). *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. Ciudad de México: UNAM
- Jameson, Fredric. (2019). *Allegory and Ideology*. Londres: Verso.
- Lauer, Mirko. (1980). Hacia la socioestética: una propuesta latinoamericana de Juan Acha. *Hueso Húmero*, (7), 105-115.
- Lauer, Mirko. (1982). *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Le Goff, Jacques. (1987). *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa.
- Marx, Karl. (1980) [1971]. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Borrador 1857-1858*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Mitrovic, Mijail. (2019). De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú. En Caveró, Omar (Coord.), *El poder de las preguntas. Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo* (pp. 539-578). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.



Robinsonadas: Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Acha y el problema del arte  
como categoría histórica

- Perniola, Mario. (1981). El arte como categoría histórica. *Hueso Húmero*, (11), octubre-diciembre, 65-74.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Schenk, H. G. (1983). *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Schiller, Friedrich. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado.
- Werckmeister, Otto Karl. (1973). Marx on Ideology and Art. *New Literary History*, 4(3), 501-519.