

CONTENIDO

Estudio introductorio: Una teoría social de la plástica MIJAIL MITROVIC	09
--	----

CRÍTICA DE LA ARTESANÍA. PLÁSTICA Y SOCIEDAD EN LOS ANDES PERUANOS

Introducción	53
1. Crítica de la ideología del arte	61
2. Crítica de la estética marxista como filosofía especulativa	79
3. Para una teoría social de la plástica	97
4. La producción plástica en los Andes peruanos	114
5. Circulación y mercado en los Andes peruanos	133
6. Crítica de la ideología populista del indigenismo	147
7. La ideología de lo artesanal	161
8. La estructura del objeto plástico	179
Bibliografía	197

ANTECEDENTES, RESEÑAS Y EXPANSIONES DE *CRÍTICA DE LA ARTESANÍA (1975-1989)*

1. ¿Qué ha cambiado en la cultura? (1975) MIRKO LAUER	205
2. López Antay: Un <i>vernissage</i> para la artesanía (1976) N.O. SENGAI (SEUDÓNIMO DE MIRKO LAUER)	208

3. De la columna <i>Considerando en frío</i> (1976) PEDRO ROJAS (SEUDÓNIMO DE MIRKO LAUER)	211
4. Artesanos: entre la tradición y el vacío. Sobre un libro de Lauer (1982) PETER ELMORE	214
5. «Está naciendo algo...». Una entrevista con Mirko Lauer (1982) SEBASTIÁN GRIS (SEUDÓNIMO DE GUSTAVO BUNTINX)	218
6. Ideología y método (1983) GUSTAVO BUNTINX	245
7. Entre Marx y la estética. <i>Hacia una crítica marxista del marxismo</i> (1984) IRING FETSCHER, MIRKO LAUER Y GUSTAVO BUNTINX	250
8. Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina (1984) MIRKO LAUER	266
9. Walter Benjamin: la crítica social del arte (1986) MIRKO LAUER	283
10. Reseña de <i>Crítica de la artesanía</i> (1986) JUAN ACHA	288
11. Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo (1989) MIRKO LAUER	290
12. Notas inéditas sobre <i>Crítica de la artesanía</i> ROBERTO MIRÓ QUESADA	303

ESTUDIO INTRODUCTORIO: UNA TEORÍA SOCIAL DE LA PLÁSTICA

Mijail Mitrovic¹

La aparición de *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (DESCO, 1982) del poeta e investigador Mirko Lauer hoy puede ser vista como el despunte de una teoría marxista sobre la plástica y la cultura anclada en las condiciones históricas del Perú y América Latina. Publicado a mediados de 1982, el libro respondió, en primer lugar, a los procesos y debates propios del campo cultural local durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA, 1968-1980), sobre todo después del polémico otorgamiento del Premio Nacional de Cultura al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, a fines de 1975. Pero sus aportes conceptuales surgieron de los debates al interior de una red intelectual latinoamericana que planteaba la necesidad de teorizar el arte y la producción cultural desde las condiciones históricas particulares de la región. La perspectiva teórico-metodológica de Lauer recibió el nombre de *teoría social del arte* desde fines de los 70, en diálogo con la obra de Juan Acha, Rita Eder, Mario Pedrosa y Néstor García Canclini, entre otros intelectuales de la región.

Cuatro décadas después, esta nueva edición del libro vuelve a poner en circulación la singular perspectiva crítica que ofrece. Se trata de un libro ampliamente citado a nivel latinoamericano, pero poco discutido con la pre-

¹ Magister en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde también cursa el doctorado en Antropología. Es profesor de la Facultad de Arte y Diseño y de la maestría de Estudios Culturales de la misma universidad. Ha publicado los libros *Al servicio del pueblo: arte, política y revolución en el Perú* (1977-1992) (Taller Editorial La Balanza, 2023), *Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar* (Jedeque Ediciones, 2022) y *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019). Investiga la plástica peruana y sus vínculos con la historia económica y política durante el siglo XX, desde una perspectiva marxista.

cisión que merece. Y es que *Crítica de la artesanía* (en adelante, *Crítica*) merece ser releído como parte de las condiciones epocales mencionadas, pero hace falta reconocer lo que aporta en términos teóricos y metodológicos a una crítica marxista de la plástica que no encontró desarrollos ulteriores a nivel local y regional. En lo que sigue, exploraré el proceso de construcción de los argumentos de Lauer en sus nexos con la crítica local y latinoamericana, trazando sus vínculos con otras apuestas teóricas de la región durante los años 70 y 80. En medio de aquel recorrido, comentaré los documentos incluidos en la sección «Antecedentes, reseñas y expansiones de *Crítica de la artesanía* (1975-1989)» que complementa este volumen. Todo ello, finalmente, permitirá ahondar en el reconocimiento de los aportes del libro a una teoría marxista de la plástica y de la producción cultural que hoy reclama mayores desarrollos.

EL QUIEBRE HACIA LA ARTESANÍA

A mediados de 1975, cuando Francisco Morales Bermúdez depuso a Juan Velasco Alvarado, el debate cultural suscitado por el GRFA había alcanzado una intensidad considerable. Las celebraciones del quinto aniversario de la Revolución, dos años antes, mostraron que el régimen avanzaba hacia la definición de una Política Cultural, publicada recién en 1977, a través de una amplia reflexión sobre la cultura nacional, entendida específicamente como la producción de una nueva *cultura popular*. Frente a las visiones pasadistas del nacionalismo criollo, el nacionalismo bajo el régimen militar supuso un complejo equilibrio entre lo nuevo y lo viejo, lo tradicional y lo moderno, la vanguardia y las formas culturales ya establecidas, desde los tiempos del indigenismo, como artes populares o artesanías. Al mismo tiempo, al centralizar los aparatos culturales existentes en el Estado y crear muchos nuevos, el GRFA supuso la primera proyección efectivamente nacional de una cultura de masas de corte revolucionario que competía con la cultura de masas desarrollada por el capitalismo dependiente en el país.

Lauer, ya conocido como poeta, participó del régimen en su etapa inicial, entre 1969, cuando la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA) entró en operaciones, y 1971, cuando dicha oficina

quedó absorbida por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). En la DPDRA, la labor de Lauer —junto al escritor José B. Adolph— se concentró en la elaboración de textos que circularon en todo el territorio nacional como parte de los famosos afiches producidos por Jesús Ruiz Durand y José Bracamonte Vera. Al igual que Ruiz Durand, Lauer optó por desmarcarse del régimen tras la creación del SINAMOS, pasando a las filas de la Nueva Izquierda, en particular del núcleo intelectual que editaría la revista *Sociedad y Política* desde 1972, dirigida por Aníbal Quijano. Dicho núcleo, además, pasaría a ser la base del Movimiento Revolucionario Socialista (MRS), único espacio donde Lauer registró militancia hasta entrados los años 80.² Desde aquella organización, el autor sería parte de la oposición de izquierda al régimen, e inclusive sería deportado a México por un año, para luego retornar a trabajar en la «prensa socializada» tras la expropiación de medios de 1974. Es en esa nueva coyuntura, meses antes del golpe de Morales Bermúdez en agosto de 1975, que Lauer se inserta de otro modo en el espacio mediático configurado por el GRFA, y desde allí comentará la escena cultural.³

En un breve texto de octubre de 1975, el autor observa que el GRFA no ha sido consistente en su voluntad de transformar las instituciones culturales del país. De una parte, cambios efectivos en las instituciones heredadas del antiguo régimen —el paso de la Casa de la Cultura al Instituto Nacional de Cultura, por ejemplo—, mostraron a un gobierno que entendió la necesidad de transformar el campo de la producción cultural. Al mismo tiempo, sin embargo, el papel del Estado continuaba siendo menor frente al poder de las empresas privadas en el rubro. Ambas tendencias son parte de «una lucha por crear una cultura nacional, es decir una cultura popular», pero las proyecciones de Lauer sobre el desarrollo de aquel conflicto quedarán en suspenso justamente al momento de enunciarse, pues la llamada «Segunda

2 En cuanto organización, el MRS corre en paralelo con la revista *Sociedad y Política* desde 1972, y se extiende hasta 1983, aproximadamente. En algún momento de los 70, Lauer pasa a formar parte del movimiento liderado por Quijano.

3 Lauer ofrece un balance de su paso por el velasquismo y su reposicionamiento intelectual y político a mediados de los 70 en la segunda parte inédita de una entrevista al autor por Gustavo Buntinx, parcialmente publicada en 1982. Ver «Está naciendo algo...», en este volumen.

Fase» del régimen mostraría su real orientación hacia la reversión de buena parte de las reformas velasquistas.⁴

En 1975 estaba claro que Lauer buscaba una comprensión de la producción cultural entendida como parte de la dinámica de la lucha de clases en el país. Desde esa idea es posible leer la publicación de su libro *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (Mosca Azul, 1976). A nivel local, se trata del primer esfuerzo sistemático, desde la aparición de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, por encarar el fenómeno artístico desde una perspectiva marxista. El libro avanza desde el siglo XIX hasta inicios de la década de 1970 y da cuenta de las tensiones que la pintura —forma dominante de la plástica— ha desplegado en su devenir histórico en el país. La pintura aparece aquí como síntesis de los procesos económicos y políticos que Lauer organiza bajo un esquema que va desde las «fronteras exteriores» (universalismo) hacia las «fronteras interiores» (localismo) para, finalmente, llegar a la «teoría de las raíces nacionales» (el ancestralismo formalizado por Fernando de Szyszlo, pero extendido en la plástica local) como una síntesis dialéctica de los momentos previos.

Aquí el aparato marxista de Lauer consiste, principalmente, en asumir la perspectiva de Aníbal Quijano sobre la dominación cultural en el país. Siguiendo a Quijano en su ensayo «Dominación y cultura» (1971), Lauer dirá que

(...) la dominación cultural se manifiesta principalmente en la imposibilidad de vastos grupos humanos de participar plenamente en la función cultural, de proveerse de alimento espiritual «eficaz y digno», carencia que a su vez determina en los dominados la imposibilidad de alcanzar el control de los instrumentos cognitivos «indispensables para intentar la formalización y la objetivación elaborada de sus vivencias culturales». (Lauer, 1976, p. 23)

Si la historia de la pintura peruana es en buena cuenta «un diálogo cerrado al interior de la cultura dominante» (1976, p. 15), entendemos mejor el interés de Lauer por contraponer esa histórica cerrazón de clase a la experiencia de la mayoría de la población excluida de aquel diálogo. La pintura

4 Ver: «¿Qué ha cambiado en la cultura?», en la segunda parte de este volumen.

como fenómeno circunscrito a la experiencia de las clases dominantes. ¿Por qué estudiarla? Dice el autor:

(...) salvo uno que otro mural ministerial, alguna escultura de plaza y lo poco que albergan los museos, [la producción pictórica] ha ido casi directamente del taller del artista al salón privado de la burguesía más ilustrada o acomodada, ejerciendo su influjo cultural por las vías privadas de la creación de la auto-imagen nacional para las clases dominantes y su periferia social. (Lauer, 1976, p. 14)

Esa circulación restringida y exclusiva del producto pictórico ha apuntalado la «auto-imagen» de las clases dominantes, y desde ahí ha operado ideológicamente, por ejemplo, atrayendo a las clases medias al brillo especial que aprendemos a otorgarle a lo artístico. Así, la perspectiva de Quijano aterriza en el estudio histórico de los instrumentos culturales para el ejercicio de la dominación, en tensión con los desarrollos de Augusto Salazar Bondy sobre la «cultura de la dominación» que fueron clave en el proceso velasquista. Así, Lauer examinará la plástica desde la perspectiva de la dominación social y desde la integración nacional, categorías y problemáticas que nuestras ciencias sociales atendieron recurrentemente desde los 60 hasta los 80.

Algunos asuntos teóricos merecen comentario. En primer lugar, *Introducción* sitúa su objeto en la pintura, entendida como una práctica social sujeta a determinaciones económico-políticas, y al mismo tiempo como un conjunto de obras que aparecen aquí principalmente como *representaciones*, objetos que portan imágenes susceptibles de analizarse como parte de una historia de la dominación cultural en el país. Veremos luego que la idea misma de la obra de arte será reemplazada por el autor por la noción de *objeto plástico*, lo que supuso estudiar sus determinaciones no solamente a partir de sus aspectos visibles —la imagen, la representación—.⁵ En segundo lugar, Lauer sostiene que la plástica se desenvuelve en distintos espacios sociales en el Perú, que quedan condensados en tres categorías: arte preincaico, artesanía popular y pintura. Sin abundar sobre las determinaciones de las dos primeras, dirá el autor que la artesanía enfrenta un problema parti-

5 Sobre este punto, ver: Mitrovic 2019a y 2023.

cular al recibir, por parte del campo artístico, una «valoración desintegradora», un desdén anclado en «transparentes motivaciones de clase». Así, «su condición de arte, es decir de forma de expresión plástica de un pueblo y un individuo determinados», queda bloqueada (1976, p. 14). Veremos que, bajo esta misma coyuntura, Lauer empezará a cuestionar esa definición de lo artístico y abrirá una reflexión sobre la categoría misma de lo artesanal, en buena cuenta negada en el debate estético.

La recepción del libro fue escueta, pero parece haber levantado las alarmas de quienes defienden que el arte es y *debe ser* ante todo un fenómeno estético. Empleando un argumento recurrente contra el marxismo en el ámbito cultural, Augusto Ortiz de Zevallos (1977) objetó el que Lauer «redujera» el arte a sus determinaciones ideológicas y económicas. Curiosamente, la defensa de Lauer vino desde México, de la mano de Ida Rodríguez Prampolini (1977), quien sostuvo que la perspectiva marxista avanzada por el peruano se situaba en un esfuerzo verdaderamente regional por entender el papel del arte en la dominación social.⁶ Ahora bien, más allá de las resistencias al libro de Lauer, es clave situar la aparición local de una perspectiva marxista en la crítica de arte no solo en la politización del campo cultural bajo el velasquismo, sino en problemáticas surgidas por las transformaciones de las bases materiales del propio campo artístico.

En esos años se registra una expansión considerable de galerías comerciales y, con ellas, de la discusión sobre el papel que los intermediarios —galeristas, *marchands*, etc.— cumplían en la dirección del campo en su conjunto. ¿Qué sucede con la creación artística al convertirse en una mercancía? ¿Participar del sistema de galerías supone una pérdida de poder por parte de los creadores? ¿En qué medida los artistas ven limitada su autonomía por el poder del capital comercial? ¿Qué contradicciones habitan el mercado plástico? Consideraciones como éstas están a la base del análisis histórico que Lauer ofrece en su *Introducción*: se trata de comprender la historicidad de la lucha de clases que, como en todas las demás esferas de lo social, estructura el campo artístico.

Si *Introducción* situó el fenómeno del arte en sus determinaciones de clase, el debate suscitado por el premio a López Antay a fines de 1975 sig-

6 Otra reseña breve se encuentra en Castro-Klarén (1977).

nificó un momento especial para examinar cómo opera la división de clases en el campo artístico y cómo la entiende el debate intelectual. Es hartamente sabido que la polémica por el premio se desarrolló como la confrontación entre dos posturas que debatían el carácter artístico o no artístico de la obra del retablista ayacuchano. De una parte, el jurado planteó que se trataba, evidentemente, de un artista, pues su obra era una de las expresiones más logradas del «arte popular», categoría opuesta a la de «arte culto». ⁷ Esa división informaría de la división de clases en la sociedad, y López Antay, artista *popular*, sería representativo del «genio creador de nuestro pueblo». Curiosamente, el jurado sostuvo también que la obra de López Antay resistía tenazmente a la «sociedad de consumo». ¿Qué idea asoma detrás de esa afirmación? La idea de que el artista popular, pues, ha resistido la seducción de hacer de su obra una mercancía artesanal, un objeto de consumo masivo, un «arte de aeropuertos» —diría José Sabogal—, del mismo modo como los artistas y el arte *a secas* resistirían dicha seducción. ⁸

En la orilla opuesta, la Asociación Peruana de Artistas Plásticos (ASPAP) sostuvo que los retablos son una forma colonial devenida en una mercancía artesanal, y oponía a ella la verdadera obra de arte. López Antay sería un artesano, «digno de respeto», pero no un artista. La ASPAP acierta en señalar el origen colonial del retablo, pero no lo hace al pretender que dicha forma no había cambiado nada desde entonces. Y es que cambió en dos direcciones, digamos: una, la premiada, que pasó de ser tradición anónima (el sanmarcos andino) a configurarse como arte, bajo la mirada apadrinante de la Peña Pancho Fierro y del Instituto de Arte Peruano de Sabogal; otra, una forma efectivamente artesanal que aquí, entre ambas partes en disputa, sigue siendo considerada como cierto resto cultural, degradado por haber saltado desde la tradición hacia la mercancía. Así, notemos que en ambos bandos lo crucial consistía en distinguir claramente entre arte (no mercancía) y artesanía (mercancía).

⁷ El jurado estuvo compuesto por Alfonso Castrillón, Cristina Gálvez, Leslie Lee, Carlos Bernasconi y Juan Gunther. La fundamentación del premio y los documentos citados a continuación pueden leerse en: «López Antay: significación actual», *U-tópicos*, año, 1, N° 1, octubre de 1982, Lima, pp. 6-7. Ver los distintos textos que Alfonso Castrillón dedicó a esta polémica en: Castrillón (2001).

⁸ He abordado este debate con cierto detenimiento en Mitrovic (2019b).

En sus comentarios inmediatos al debate, Lauer señalará el absurdo de pretender que los artistas están fuera de la mercantilización, pues son partícipes de la «decoración de interiores para familias pudientes». Contra ello, dirá que la artesanía «tiende a expresar todo un universo cultural colectivo», clave en la integración del país, y sobre todo mayoritaria: «su carácter tradicional le confiere una validez social y una aptitud de disfrute estético común más vasta que el arte convencional».⁹ Había que investigar ambas formas de la plástica, entonces, pero el debate posterior al premio mantuvo a la artesanía como una categoría impensable, equivalente a la degradación del arte en mercancía que todos, pese a las buenas intenciones, suscribían. Y es que el debate estaba planteado en términos subjetivos: unos consideran a López Antay como artista (popular) y otros como artesano; ambos marcan la diferencia entre las dos categorías según sus intereses, pero no conciben las categorías mismas como producto de un determinado modo de organizar la sociedad. Según Lauer lo plantea en *Crítica*, hay que precisar que «la división clasista [de la sociedad] no parte de la subjetividad de los dominadores, sino de la realidad del aparato productivo y las relaciones sociales que hay dentro de él». Era necesario salir de un debate estrictamente situado en el terreno de la valoración subjetiva para descubrir la raíz social de las diferencias en el plano de las categorías estéticas.

Al mismo tiempo, Lauer reconocerá que el premio no significaba la reivindicación de la artesanía *en general*, sino de ciertas formas que ya venían siendo entendidas como arte, como parte de un «triunfo individual» —es decir, autoral—. Se premió a López Antay como un «símbolo de lo popular» —sostiene ya en *Crítica*—, sin advertir, además, que la obra del retablista debía ser comprendida como *arte señorial*, es decir, una forma característica del régimen de hacienda. Y es que la diferenciación entre arte (popular o a secas) y artesanía proviene de la mirada de Sabogal y los indigenistas, y el premio solo confería legitimación estatal a una categoría (arte popular) que estructuró la diferencia entre arte y artesanía a lo largo del siglo XX peruano. Sea por la ubicación de lo artesanal como forma y categoría degradada, sea por la ceguera del progresismo en el debate cultural que creía estar

9 Ver la columna «*Considerando en frío*», firmada bajo seudónimo Pedro Rojas, en este volumen. Ver también «López Antay: Un *vernissage* para la artesanía», firmado como N.O. Sengai, en este volumen.

superando las categorías de clase y raza que organizan el campo artístico, Lauer optó por reorientar sus esfuerzos de investigación, desde 1976, hacia el terreno de lo artesanal.

UNA NUEVA MIRADA SOBRE LO ARTESANAL

En *Introducción* Lauer traza la distinción entre la crítica *de* arte y la crítica *del* arte. La primera «se ha agotado en el objeto comentado, con la consiguiente pérdida de perspectiva histórica y social del fenómeno artístico». Así, «cada crítico ha sido entre nosotros el primero, sin pasado ni futuro posibles dentro de la disciplina» (1976, p. 28). Esa es la tradición que va, Mariátegui aparte, desde Teófilo Castillo hasta Felipe Cossío del Pomar, Juan Ríos, Sebastián Salazar Bondy, el joven Juan Acha, Luis Miró Quesada Garland, Augusto Ortiz de Zevallos, etc. Frente a ello, Lauer propondrá la crítica *del* arte, una «exploración de una serie de vinculaciones de la práctica del arte y de su usufructo y circulación con el resto de actividades e ideas vigentes en la sociedad peruana» (1976, p. 27). Un terreno de análisis previo al de la crítica de arte, capaz de dotar a esta última de sentido y, en sus palabras, de «trascendencia dentro de nuestro proceso cultural». El alejamiento de la inmediatez del fenómeno artístico permite introducir nuevas categorías en el análisis, así como va objetivando al arte como categoría ideológica que reclama una crítica capaz de aprehender la totalidad de los procesos sociales que recubre.

En esa línea, la noción de *mercado plástico* aparece en este libro para ampliar la mirada hacia un terreno que no es, en palabras de Lauer, el de

(...) la simple bolsa de compra y venta de los objetos artísticos, sino (...) toda la compleja secuencia de mecanismos que median entre la producción y el consumo, y a los que concurren no sólo el productor y el comprador, sino también los medios de comunicación, los críticos, la publicidad, y en general todos aquellos mecanismos aparentemente extracomerciales que suelen denominarse vagamente como el «mundo del arte»: la presencia del público, la influencia del crítico, la influencia del ejemplo de tal o cual artista, etc. (1976, p. 27)

Así como Acha (1984) relevará la importancia del momento de la distribución en su examen del *sistema de producción cultural*, y García Canclini (2010 [1979]) propondrá la noción de *campo artístico* para dar cuenta del terreno social donde encontramos a agentes e instituciones que median el proceso que va de la producción al consumo artísticos, Lauer propone al mercado plástico como instancia que media entre producción, distribución y consumo —el famoso esquema P-D-C de la economía política clásica, aquí tomado por los autores como matriz para pensar la producción cultural—.

En esa línea, ya *Introducción* había adelantado una nueva base metodológica que, en clave marxista, se distanciaba de la inmediatez del producto artístico al situarlo como un objeto que recorre diversos espacios en su existencia social. Importaba no solo hablar de la representación que el objeto porta, sino de la economía política en la que éste se desenvuelve socialmente. Esa distancia suponía también cuestionar la noción misma de lo artístico, dominante aun cuando la intelectualidad de izquierda creía estar dándole una estocada definitiva, como en el debate tras el premio a López Antay. Así, el primer gesto de alejamiento de dicha categoría consistió, para Lauer, en acercarse al estudio de la realidad social e histórica cubierta por la noción de lo artesanal, siguiendo la ruta trazada por Victoria Novelo en su *Artesanías y capitalismo en México* (1976).

Entre 1976 y 1978, el autor se dedicará a examinar la bibliografía existente sobre la artesanía en el país y a compilar la información económica relevante para su dimensionamiento social. Sus primeras conclusiones aparecerán firmadas como Román Del Carpio en *La Imagen Cultural*, suplemento del diario *La Prensa*, prometiendo «nuevas bases para el análisis» de lo artesanal, en 1977 y 1978.¹⁰ En buena cuenta, lo allí planteado fue luego incorporado a *Crítica*, como lo fue también la información socioeconómica sobre la producción artesanal que el autor reunió en su artículo «Artesanía y capitalismo en el Perú» (1978a), aparecido en la revista marxista *Análisis* —presentada también como ponencia en el simposio de la I Bienal Lati-

10 Ver Del Carpio (1977 y 1978). El seudónimo asumido por Lauer fue sugerido por Luis Jaime Cisneros, entonces director de *La Prensa*, tras recibir una visita de Seguridad de Estado donde le indicaron que un comunista no debía publicar más en el diario. Agradezco estos datos a Mario Montalbetti, quien dirigía el suplemento junto a Jorge Caillaux.

noamericana de Sao Paulo a fines de 1978—. ¹¹ Entonces, ¿cuáles eran esas «nuevas bases»?

Tras el debate de 1976, la artesanía merecía investigarse como una forma que se desarrolla, histórica y actualmente, en un espacio social distinto al del campo artístico, y que solo ocasionalmente se articula a dicho campo. Frente a la posición que piensa que lo artesanal solo encuentra su definición al oponerse a lo artístico, y frente a la idea —aún hoy vigente— de que se trata simplemente de eliminar la distinción entre ambas categorías y llamar «arte» a todo objeto cultural, Lauer dirá que la artesanía alude por un lado, a una forma pre-industrial de producción y, por otro, a un conjunto de *formas plásticas tradicionales*. ¹² Como lo dirá en *Crítica*, «de lo que se trata es de devolver a una actividad definida por la negación una existencia positiva no subalterna». Así, en el terreno artesanal tanto el proceso productivo como las formas resultantes del mismo se encuentran estrechamente ligadas a la transformación de las sociedades campesinas en el país, sobre todo a la progresiva introducción de relaciones capitalistas en el campo a lo largo del siglo XX. Proceso y producto se encontraban en desarrollo de recomposición como resultado de la modernización capitalista, y sus destinos —mantenimiento de producción comunal, transición hacia producción semi-industrial seriada o hacia formas individualizadas de creación (autorales, artísticas)— no se podrían explicar sin examinar su articulación con el capitalismo como modo de producción predominante en el país. Detrás de cada forma de producción, desde luego, encontramos a trabajadores en situaciones diversas, enfrentando el problema de los bajos precios de sus productos (comunidades

11 Dicha ponencia fue publicada también en los volúmenes que recogen las ponencias del simposio mencionado, así como en *Vozes. Revista de Cultura* (Nº 9, vol. LXXIII, Río de Janeiro, noviembre de 1979) junto a ensayos de Rita Eder, Ida Rodríguez Prampolini, Frederico Morais, Ticio Escobar, etc.

12 En un balance a cuatro décadas del premio a López Antay, Castrillón insiste en que lo crucial era «demostrar la diferencia entre artesanía y arte; la obra de López Antay no se podía nombrar con un término desvalorizado y despectivo, sino con uno que demostrara sus valores frente al mundo del arte, es decir, arte popular» (2015, p. 19). El autor coincide con Lauer en que ambas categorías son diferentes, ciertamente, pero plantea que el impase del premio se resuelve a través de un gesto de nomenclatura. De ahí que Castrillón rechace el uso de Lauer del término «artesanía» en *Crítica*, dejando de lado la necesidad de pensar dicha categoría en su efectivo contenido histórico.

o pequeños productores individuales) o de su actividad laboral (proletariado artesanal).¹³ Por todo ello, el caso López Antay no sería más que un ejemplo de las transiciones desde el campo artesanal hacia el campo artístico, poco representativo de la producción artesanal en general.

En segundo lugar, Lauer avanza en comprender los modos en que la producción artesanal es apropiada por el capital comercial e industrial. El primero se acerca a la artesanía como si de un recurso natural se tratase, bajo una lógica extractiva, con el fin de comprar barato y vender caro; el segundo interviene en el proceso productivo, lo modifica internamente, a fin de adecuar la producción a la demanda de un mercado doméstico y foráneo, crecientemente turístico. Si el capital comercial puede ser asociado con el poder de los *intermediarios*, el capital industrial tuvo como centro de impulso al propio GRFA, en cuyos ministerios de Industria y Trabajo se desarrollaron diversas investigaciones sobre los potenciales de la artesanía como brazo productivo nacional, así como iniciativas para el desarrollo de la producción y comercialización del producto —la Empresa Peruana de Producción Artesanal (EPPA) es el ejemplo emblemático de aquella perspectiva—. Como lo firmó Román Del Carpio en su segunda entrega sobre el tema:

De todas estas visiones se desprende una multiplicidad de puntos de vista sobre el productor y su producto: «artista», «artesano», pre-industrial, abastecedor, etc. No ha aparecido todavía un planteamiento que logre —incluso privilegiando un determinado punto de vista— integrar todos los aspectos pertinentes del fenómeno en una sola perspectiva, preferentemente una que ponga en manos de los propios y variados productores un medio de enfrentarse a su propia condición y asumir el desarrollo de sus propios planteamientos. (Del Carpio, 1978, p. II)

Aquel planteamiento faltante será asumido como objetivo principal de las investigaciones de Lauer por algunos años: reenfocar el modo de acercarse a los procesos y productos rotulados como artesanales, para lo cual hacía falta una reflexión teórica y metodológica que se desmarque del debate específicamente artístico; constatar las diversas categorías que rotulan a

13 Un ensayo breve que avanza en esa dirección, luego incorporado a *Crítica de la artesanía*, se encuentra en Lauer (1981a).

dichos procesos, sujetos y productos en el curso de su existencia social y estudiar el proceso mismo de categorización social como parte de su desarrollo económico-político; finalmente, entender que detrás de estas categorías hay una vasta masa de productores que bien podría pugnar por hacerse del control de sus medios de vida y de producción, según sea su situación. Es decir, a nivel político estaba en juego un esclarecimiento de las alternativas de los productores ante lo que parecía una inminente *proletarización*.

Este programa de investigación suponía un claro alejamiento de las ideas dominantes que desconocían la realidad de lo artesanal por fuera de la ideología de lo artístico. Pero ello no condujo a Lauer a perder de vista que ambas formas de producción mantenían una ligazón histórica, con particularidades importantes en América Latina. Como lo formuló en *Crítica*, su proyecto se orientó a componer un *mapa de clase* que ubique las diversas formas de la plástica, integrando el análisis socioeconómico e ideológico, y alejándose de categorías como «lo popular», vista ahora como una noción indeterminada y encubridora de la dinámica efectiva de la lucha de clases en el terreno cultural. Esclarecer todo aquello fue uno de los asuntos centrales de lo que el autor empezó a llamar en esos años *teoría social del arte*, en diálogo con Acha, García Canclini, Rita Eder, Pedrosa, Rodríguez Prampolini y otras figuras de la crítica latinoamericana de fines de los 70.

HACIA LA TEORÍA SOCIAL DEL ARTE

Ya en *Introducción* de 1976, Lauer planteaba:

El poco desarrollo de la teoría de la infraestructura/superestructura hace (...) que la determinación de clase de muchas manifestaciones culturales siga siendo más una polémica que un hecho comprobable. (...) Sin duda una de las tareas de la investigación en el terreno de la cultura es precisamente descubrir y desarrollar las leyes de movimiento interno de su estructura, evitando en todo momento que el empeño se convierta en una reducción del fenómeno cultural o en una mecanización (y vulgarización) de sus procesos. Pero estos peligros de ninguna manera pueden servir para el mantenimiento de una visión idealista del fenómeno cultural. (1976, p. 25)

El problema con esa visión idealista es que permeaba, como vimos, inclusive aquellas miradas que pretendían resolver las diferencias de clase y raza existentes en el campo cultural mediante soluciones de nomenclatura, sin atender a esas «leyes de movimiento interno» de la producción artística y artesanal. Del mismo modo, la politización del arte propugnada por los partidos de izquierda llevaba a una rápida diferenciación entre un arte burgués y otro proletario, donde el segundo expresaría los verdaderos valores revolucionarios. En ambos planos, el marxismo parecía ser un discurso para declarar la autenticidad o inautenticidad de los objetos culturales, y no tanto un modo de aproximarse a su conocimiento —condición indispensable para cualquier deseo de transformación, sobre todo si se reclama ese deseo como revolucionario—. Estas tensiones con la comprensión del arte propia del marxismo también recorrían el campo de la crítica latinoamericana.

Mientras Lauer avanzaba en su investigación sobre lo artesanal, Juan Acha redactaba el primer volumen de su proyecto *Arte y sociedad: Latinoamérica*, titulado *El sistema de producción* (1979). Aunque en esa primera entrega todavía no lo resolvía teóricamente, Acha planteaba una socioestética que permitiese abordar la diversidad de las formas estéticas (artesanías, artes, diseños) como parte de un común sistema de producción cultural. Estas formas, cada una con su historia y circuitos P-D-C propios, se hermanaban, según Acha, al tener como finalidad la transformación de lo estético, es decir, de las relaciones sensibles —perceptuales, corporales e ideológicas— que las sociedades entablan consigo mismas y con su entorno. En buena cuenta, Acha avanzaba en la senda trazada por Adolfo Sánchez Vásquez en su lectura de los *Manuscritos Económico-Filosóficos* (1844) del joven Marx, para quien lo estético sería un aspecto de la realidad social vinculada con la sensibilidad y, como las demás dimensiones de lo social, estaría anclada en el trabajo. Frente a la estética idealista convencional que ubicaba la génesis de lo estético y lo artístico en la religión o la magia, Sánchez Vásquez y Acha reclamarán que se trata de prácticas ligadas a la división del trabajo y al surgimiento de las sociedades de clases, aportando así a la llamada «estética marxista».¹⁴

14 Al respecto, ver Mitrovic (2021). Acha no habría suscrito adhesión alguna a la estética marxista, pero buena parte de sus argumentos sobre la idea de lo estético como sensibilidad social se ubican en la coordenada trazada por Sánchez Vásquez en su lectura del joven Marx.

Pese a la afinidad de Lauer con los planteamientos generales de estos autores, consideraba que había un problema fundamental con la estética marxista, y es que ésta mantiene intacta la metafísica que está en la base del discurso de la estética. Allí donde la estética tradicional ligaba el arte con algún sentido de la trascendencia bajo categorías ahistóricas y abstractas, la estética marxista imprimía un «origen social» a dicha trascendencia. Bajo esas premisas, se hace imposible comprender la apariencia misma de trascendencia y universalidad como un efecto ideológico específico del campo cultural moderno, inicialmente teorizado por Walter Benjamin al examinar los trasvases del aura de lo religioso al terreno de lo artístico. Ambas perspectivas, pues, se mantenían en una unilateralidad recíproca, reversible, dentro de cuya lógica no era posible abandonar la aparente necesidad de entender a lo estético como una generalidad de lo humano, una dimensión antropológica, ni distinguir con claridad ese nivel general de reflexión filosófica de la historia concreta de lo artístico como categoría histórica —es decir, una expresión de relaciones sociales reales, situadas históricamente y susceptible de estudiarse en su devenir concreto—. La clave para este último punto no estaba tanto en las consideraciones fragmentarias de Marx y Engels sobre lo estético o lo artístico —base de la estética marxista oficial de la URSS—, menos aún en el joven Marx y su inicial crítica del materialismo contemplativo de la izquierda hegeliana —base de la estética marxista crítica de la doctrina del realismo socialista—, sino en el *método* de la crítica de la economía política.¹⁵

Entre 1978 y 1981, en medio de los varios encuentros de crítica de arte en los que Lauer participó en Caracas, Sao Paulo y Ciudad de México, surgió un proyecto de investigación que apuntaría a darle consistencia a la teoría social del arte como propuesta teórica y metodológica.¹⁶ La UNAM

15 Para entender las diferencias entre Lauer y Acha en cuanto a su comprensión del marxismo, ver Lauer (1980a). Si bien Acha puso en obra el esquema de la economía política clásica discutido y ampliado por Marx en su conocida *Introducción general a la crítica de la economía política* (1857), Lauer sostuvo que aquella comprensión de lo social carecía de una dinámica de funcionamiento, crucial para capturar la historia efectiva de la plástica: la *lucha de clases*, relegada por Acha en sus investigaciones de los 70 y 80. Aquella reseña también fue publicada en noviembre de 1980 en el diario *Unomásuno*, en Ciudad de México.

16 En noviembre de 1979, Lauer presentó una ponencia en el simposio «La participa-

financió la elaboración de una bibliografía comentada, coordinada por Lauer y la historiadora mexicana Rita Eder, quienes invitaron a varios investigadores afines a dicha perspectiva. Eder venía también participando de los debates que especificaron una crítica latinoamericana ya no orientada por las premisas latinoamericanistas de Marta Traba, Jorge Romero Brest y otros intelectuales activos desde los 60, sino por comprender las posibilidades que el marxismo, visto como método, aportaba a la comprensión del arte y la producción cultural. El proyecto de investigación supuso la búsqueda de bibliografía a través de una computadora para, en base a un millar de ítems, escoger los textos a reseñar. Finalmente, el libro publicado en 1986 presenta 242 entradas, además de un conjunto de categorías elaboradas para recorrer el conjunto.¹⁷ Aquí me interesa subrayar cómo Eder y Lauer, en la introducción al volumen, elaboran sobre cómo el método de Marx conduce hacia un nuevo modo de estudiar la plástica.

Frente a la estética marxista que se aproxima al arte como un fenómeno cerrado —una práctica antropológica, dada, y un objeto visual que porta una representación más o menos útil, más o menos «revolucionaria», etc.—, Eder y Lauer sostienen que hace falta recuperar de Marx una crítica immanente de lo artístico (como categoría histórica) y de sus productos, extendiendo el método de la crítica de la economía política al terreno cultural. En vez de tomar al arte como categoría ya constituida y al objeto como uno

ción social de las artes visuales» en México (Sección de Postgrado de la UNAM). Su versión publicada meses después se encuentra en Lauer (1980b). Algunos elementos de aquel ensayo pasarán luego a formar parte de *Crítica*, sobre todo las menciones a artistas provenientes de los Andes. Sin embargo, el texto muestra que algunas categorías, como la noción de *plástica*, todavía no habían sido incorporadas al instrumental analítico del autor.

- 17 Participaron en la elaboración de las reseñas, además de Eder y Lauer, Ida Rodríguez Prampolini, Néstor García Canclini, Victoria Novelo, Roberto Miró Quesada, Nicos Hadjinicolaou, Juan Acha, Fernando Martín, Shifra Goldman y María Herrera. Diversas nacionalidades y perfiles profesionales (crítica de arte, historia del arte, filosofía, ciencias sociales) aportaron a la común tarea de mapear el terreno de la teoría social del arte a nivel mundial. Para una relectura de aquel volumen, ver mi ponencia «Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada. Una lectura 40 años después», presentada en el XLV Congreso Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en octubre de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r4D27iPwTEU&t>

«epistemológicamente cerrado», sugieren comprender el «trabajo artístico como proceso articulado cuyos elementos tienen relaciones diferenciadas con diversos aspectos de lo social» (Eder y Lauer, 1986, p. 21).¹⁸ Para explorar el «carácter de trabajo (producción)» de lo artístico, entonces, hace falta

(...) el reconocimiento del carácter de trabajador (productor) del creador plástico, en el seno de una crítica de la separación burguesa entre el trabajo manual y el intelectual; el reconocimiento de lo artístico como un proceso que se concreta en su reproducción social y no sólo en la materialidad de la obra concluida; el reconocimiento de que las relaciones entre lo social y la representación están condicionadas por la forma de inserción del proceso de producción artística en su conjunto dentro de la estructura de las relaciones de producción. (Eder y Lauer, 1986, p. 37)

Así, podríamos decir que el primer paso de la teoría social del arte consiste en reconocer la totalidad de procesos, actores y relaciones sociales que intervienen en la economía política del arte, a fin de estudiar su existencia social concreta. Primer paso necesario y ampliamente consensuado entre los autores vinculados por un tiempo a esta perspectiva teórico-metodológica, pero veremos luego que la teoría social del arte, al menos para Lauer, prometía abrir otras dimensiones de análisis de mayor complejidad. Si bien ya en *Introducción* Lauer postulaba la falta de desarrollo de esta segunda perspectiva marxista anclada en el método y no en la posibilidad de una estética marxista, es con «Artesanía y capitalismo en el Perú» (1978a) que el autor empezará a desarrollar el ángulo de análisis que conduce a *Crítica*.

Si la teoría social del arte se apartaba críticamente de la estética marxista, conviene situar su otra tensión principal frente a la crítica latinoamericanista que recorrió la región entre los 60 y 70. En un ensayo inédito que ofrece un balance de la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo (1978), cuyo título fue «Mitos y magia», Lauer plantea que la crítica de arte en la región ha buscado «articular exclusivamente formas de la cultura dominante sobre

18 García Canclini (2010 [1979]) plantea también que se requiere una síntesis ante la división de las aproximaciones marxistas al arte entre un enfoque ideológico (centrado en la representación) y uno socioeconómico (centrado en las condiciones de producción).

la base de una ‘representatividad nacional’» o bien aglomerar «formas de la cultura dominada bajo el signo del irracionalismo». Anclada en un *tono* dependentista que no venía aparejado necesariamente de una posición política de izquierdas —menos aún de una praxis política militante—, la crítica latinoamericanista (Bayón, Traba, Romero Brest, el propio Acha antes de su acercamiento al marxismo) se mantenía dentro del terreno ideológico del panamericanismo promovido por Estados Unidos desde los 50, aun cuando lo criticaba.

Dicha perspectiva de la crítica latinoamericana conduce a que la plástica latinoamericana quede reducida a una «yuxtaposición simple de lo ‘nacional-burgués’», en palabras de Lauer en un texto inédito (1979a).¹⁹ Así, no se permite pensar las prácticas experimentales y vanguardistas en un contexto de dictaduras militares en la región, además de un proceso revolucionario triunfante en Cuba desde 1959. Es conocido el rechazo de Traba, en esta época, al «terrorismo de las vanguardias» que, a su juicio, eran signo del sometimiento del arte latinoamericano al Primer Mundo, y proponía un «arte de la resistencia» cuyo emblema, para el área andina, sería la obra de Szyszlo. Y es que, en el plano de la teoría, la crítica latinoamericanista se caracterizó por encarar el análisis del arte en la región a través del problema de la identidad —¿qué es el arte latinoamericano? ¿cómo se define a un artista latinoamericano?—, una «fase ontológica» del pensamiento regional sobre lo artístico que condujo a un «impulso latinoamericanista de carácter elitista», sugiere Lauer, incapaz de salir del problema identitario para estudiar la diversidad de las plásticas de los países latinoamericanos y comprender no solo sus diferencias (artes, artes populares, artesanías) sino sus formas concretas de articulación. Esa realidad diversa y compleja permanecía aún «huérfana de teoría», y el esfuerzo de la teoría social del arte vendría a resarcir aquella situación.²⁰

Esa orfandad estaba a la base también de los esfuerzos de Juan Acha por abrir el problema del *no-objetualismo*, categoría orientada a discutir los

19 Algunas ideas similares también se encuentran en Lauer (1978b).

20 Al respecto, Lauer defendió el deseo de la organización Bienal de Sao Paulo antes mencionada por poner en escena el problema del «arte popular». Ver su comentario en Lauer (1979b). Sobre el latinoamericanismo como «sueño burgués», ver el sexto capítulo de este volumen.

procesos de transformación del arte en la región desde las décadas previas, en paralelo a las reflexiones sobre la desmaterialización del arte en Estados Unidos y Europa. El Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte urbano organizado por Acha en el Museo de Arte Moderno de Medellín (1981) apuntó precisamente a discutir los no-objetualismos tal como se venían desarrollando en los países latinoamericanos. Tras el evento, Lauer sostuvo que «América Latina se encuentra (...) en las fases iniciales de desarrollo de una nueva teoría del arte» (Cano, 1981, p. 4B).²¹ Aquella nueva teoría bien podría pensarse a partir del reclamo de Acha por una nueva «estética latinoamericana» que supere la «estética desarrollista», según venía insistiendo desde 1973, o bien como el anuncio de la teoría social del arte, que al menos Eder y Lauer convenían en entender como una perspectiva distinta a la de Acha.

De hecho, una primera versión del último capítulo de *Crítica* fue presentada por Lauer en aquel coloquio, y cuestionaba la noción misma de no-objetualismo.²² Anclado en Walter Benjamin como alternativa a la estética marxista, fue la primera ocasión en que el autor desarrolló sus categorías de *representación* — la imagen, el contenido visual e ideológico que carga el objeto— y *soporte material* —las determinaciones físicas y técnicas del objeto, pero también las relaciones de producción que lo engendran, así como las instituciones por las que circula—. ²³ Desde luego, Acha mismo contribuyó a la *Bibliografía comentada* y en más de un sentido formó parte del núcleo intelectual que discutía la teoría social del arte, siempre y cuando sea vista como un rótulo genérico que agrupó a estos autores y no como un *proyecto específico* que Eder y Lauer formalizaron en su introducción al

21 Lo declarado va en línea con un ensayo de Lauer publicado un año antes en la revista *Sociedad y Política*, luego incorporado a la introducción de *Crítica*. Ver Lauer (1980c).

22 Publicado posteriormente en la revista *Hueso Húmero*. Ver Lauer (1981b). En Lauer (1981c) se encuentra una primera versión del capítulo «La ideología de lo artesanal», presentada en el encuentro *Artes visuales e identidad en América Latina* en el Foro de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México.

23 Al decir de Lauer, ambas categorías provienen de sus conversaciones con Aníbal Quijano durante los 70. Esas ideas surgen mientras ambos discutían las determinaciones materiales del arte, y luego Lauer las desarrollará teóricamente. Conversé con el autor al respecto el 30 de mayo de 2021.

libro. Esa especificidad se explica mejor si atendemos a cómo *Crítica* es resultado del contexto local y regional antes reconstruido, pero a la vez marca una diferencia importante con las perspectivas de otros autores activos en ese momento.

Esa diferencia no es solo teórica, como veremos en breve, sino que tiene que ver con los procesos específicos de los campos artísticos locales. Mientras que en Ciudad de México la teoría social del arte alude hasta la fecha a un rótulo académico cristalizado en la *Bibliografía comentada*, en Lima tuvo una peculiar circulación como nombre de una nueva perspectiva marxista sobre la plástica. Por un lado, Lauer organizó un seminario sobre teoría social del arte en 1981, donde expuso sus desarrollos teóricos ante un auditorio compuesto por artistas integrantes del Taller E.P.S. Huayco —Herbert Rodríguez, Armando Williams—, críticos de arte —Alfonso Castrillón, Roberto Miró Quesada, Hugo Salazar del Alcázar— e intelectuales como Aníbal Quijano y María Angélica Salas.²⁴ En el sílabo del seminario Lauer sugiere la lectura de la antología *Estética y marxismo* compilada por Sánchez Vásquez, algunos libros sobre estética marxista (Prestipino, Morawski, Williams, etc.) y debates alrededor de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Marcuse y Benjamin), así como los libros ya publicados de Acha, García Canclini, Victoria Novelo, Hadjinicolaou, etc.²⁵ Todo ello constituía, para el autor, la bibliografía básica para abrir «el debate sobre una teoría social de la plástica» —no del «arte», sobre lo que volveré luego—.

No existen registros de las sesiones del seminario, pero su importancia se evidencia en ensayos notables de crítica marxista como el que Miró Quesada dedicara al cuadro *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero, surgido de las reflexiones propiciadas por Lauer.²⁶ En el mismo sentido, no es un dato menor el que la exhibición *Arte al paso* del Taller E.P.S. Huayco

24 Conversé sobre el seminario con Armando Williams el 22 de enero de 2021, y con Herbert Rodríguez el 4 de octubre del mismo año.

25 Herbert Rodríguez conserva el sílabo en su archivo.

26 El ensayo se encuentra recogido en el volumen: Roberto Miró Quesada, *Lo popular viene del futuro. Escritos escogidos (1981-1990)*, publicado por La Siniestra Ensayos en Lima (2022). En el estudio introductorio a dicho volumen exploré el modo en que Miró Quesada participó en el debate sobre la teoría social del arte.

haya incluido sendas citas de Castrillón, Lauer, Hadjinicolaou y Acha en las paredes de la Galería Fórum, alternándose con serigrafías y rodeando el enorme salchipapas compuesto con latas de leche pintadas que estructuraba la muestra. Meses antes del seminario ofrecido por Lauer, *Arte al paso* mostraba que el marxismo no era solamente una mirada externa al fenómeno artístico, sino parte integral de la propuesta del Taller. Y Lauer estuvo encargado de escribir el hoy famoso volante donde vincula la apuesta de E.P.S. Huayco con diversos tópicos de la crítica marxista de la cultura.

Todo ello se desarrollaba al interior del campo artístico local, desde luego, pero en un contexto donde la izquierda socialista había configurado un espacio mediático de gran alcance. En el entorno impreso, diarios como *El Observador* mostraban una sección cultural nutrida de comentarios de Sebastián Gris —seudónimo de Gustavo Buntinx—, Luis Freire, Fietta Jarque, Roberto Miró Quesada, etc. Sin ceñirse a una perspectiva marxista necesariamente, sus columnas y reportajes abordaban la escena cultural con una amplitud tributaria de la comprensión de las artes como fenómenos socialmente determinados. Inclusive en *El diario de Marka*, diario masivo surgido de la experiencia de la revista socialista *Marka* de mediados de los 70, Freire publicó una nota sobre el seminario de Lauer, donde señala:

Lo plástico no es sólo la imagen representada sino su soporte material, tanto el propiamente físico, como el sistema socioeconómico dentro del cual circula, con sus consecuentes estructuras de valores ideológicos, económicos, etc., definió Mirko Lauer, dentro de la tercera conferencia del Seminario de Introducción a los Estudios Sociales del Arte. (Freire 1981, p. 18)

Se trata de una nota poco habitual inclusive entonces, cuando el marxismo circulaba extensamente en la esfera pública, pero que informa del interés que suscitaba la propuesta de Lauer en el ámbito intelectual. Y también era una propuesta que inflamaba a sus detractores: en mayo de 1982, el director de la ENBA, Carlos Aitor Castillo, impidió que Gris (Buntinx) pronunciara su conferencia «El arte como mercancía», que leería en un ciclo en la escuela donde participaron Lauer, Wiley Ludeña, Luis Lama, etc. En solidaridad con el colega, Castrillón optó por no participar del evento

—en realidad él era el centro del encono del director, por querellas pasadas—, y ambos críticos marxistas fueron declarados personas no gratas en la escuela. Tras el incidente, Gris tomó un megáfono y leyó su texto en el patio ante un alumnado entusiasmado por la situación. En su nota sobre el incidente, Freire señala:

En lugar de debatir con los conferencistas, como hubiésemos esperado de un artista por el que guardamos el mejor de los respetos, Aitor Castillo prefirió la intolerancia, presentándose con ello como carente de argumentos para sostener la ideología del arte y del artista que encarna, y que, a nuestro criterio, no tiene ya mayor validez en el contexto contemporáneo. (Freire, 1982a)²⁷

Ese es el contexto preciso donde, en 1982, aparece *Crítica de la artesanía*. Al mismo tiempo, Castrillón y Buntinx empezaron a editar la revista *U-tópicos* (1982-1984), que recogía las perspectivas marxistas sobre las artes en plena consolidación. A lo largo de sus cuatro apariciones —contando el número doble de diciembre 1984—, la figura de Lauer destaca como impulsora de una nueva teoría marxista de la plástica. Una teoría que, en última instancia, intenta «desentrañar qué tipo de bien es el producto plástico, y de qué manera la creación es, al igual que la producción, un ámbito de alienación o de liberación del hombre» (Seymour, 1981).

TEORÍA SOCIAL DE LA PLÁSTICA

Como libro, *Crítica* se terminó de ensamblar durante el curso «Teoría de la plástica del precapitalismo» que Lauer ofreció en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Sao Paulo por invitación de la crítica Aracy Amaral —también concurrente a los encuentros de crítica latinoamericana y amiga de Mario Pedrosa, a quien Lauer dedica el libro— entre noviembre y diciembre de 1981. De ahí que, ya en 1983, apareciera *Crítica do artesanato* (ed. Nobel), traducido por Eloísa Vilhena. El sílabo del curso es en buena

²⁷ Ver también Freire (1982b).

cuenta el índice del libro publicado en Lima por DESCO en 1982.²⁸ Y aquel nombre —teoría social de la *plástica*, no del «arte»— es reafirmado en la introducción del libro. Se trata de

(...) una teoría que busque la concreción de la plástica no en la apariencia física del objeto, sino en las determinaciones de su existencia social como producción-distribución-consumo. Para el caso de la plástica proveniente del precapitalismo en los Andes peruanos hemos estudiado los tres aspectos de esa existencia social, y a partir de ello hemos buscado algunas determinaciones ideológicas. (Lauer, 1982, p. 10)

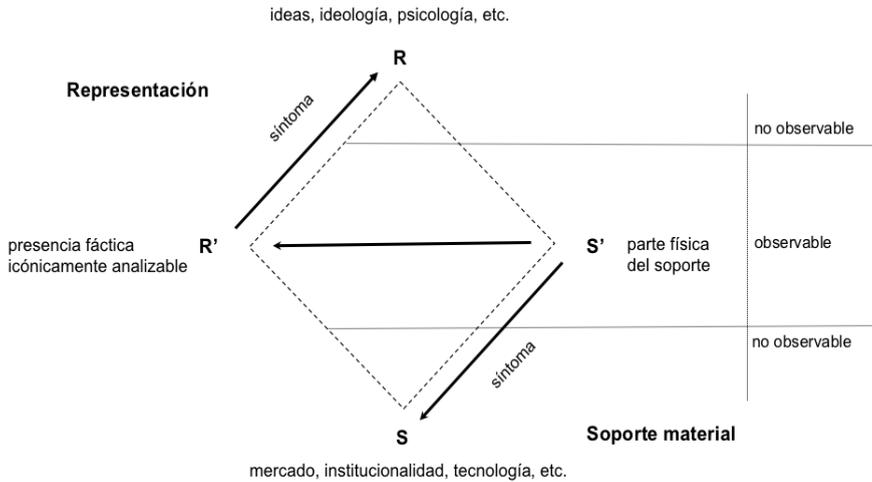
Esta teoría se desmarca, finalmente, de la noción de lo artístico para ganar distancia y observarla como un fenómeno ideológico. Un fenómeno que Lauer rastrea después de aproximarse al circuito P-D-C de las diversas formas recubiertas por la categoría de lo artesanal. He ahí el método, y más adelante reseñaré algunas críticas a aquel esquema.

Ahora bien, las categorías centrales del análisis de Lauer en *Crítica* ya aparecieron en la nota de Freire sobre su Seminario, en la que agrega:

Adentrándose en lo que considera el «soporte material» de la representación, [Lauer] puso como ejemplo un cuadro: el soporte es la «materia» que sostiene la imagen (marco, lienzo, etc.), así como el circuito producción-galería-consumo-venta-compra, los sistemas de valores artísticos por la ideología dominante. «Las representaciones y soportes materiales varían con la historia, así como la relación entre los mismos. Es esa relación lo que define el objeto plástico». (Freire, 1981, p. 18)

Dichas categorías —soporte material, representación— y su relación histórica definen lo que, ya en *Crítica*, Lauer entiende como la *estructura del objeto plástico*. No me detendré aquí en examinar a fondo cada uno de sus componentes, claramente expuestos en el tercer capítulo del libro, pero ofrezco un diagrama que permite visualizar sus elementos y relaciones:

28 «Curso sobre la teoría de la plástica del precapitalismo (USP)», sílabo, archivo Mirko Lauer.



Elaboración propia

Las determinaciones generales del objeto plástico pueden resumirse como aquellas «que provienen de su carácter de proceso (actividad, trabajo), las de su eventual existencia como objeto (producto, mercancía), las de su aspecto de representación (imagen)», de ahí que el par representación-soporte material proponga ordenarlas y distinguir entre sus aspectos directamente observables y aquellos que quedan ocultos, congelados en la apariencia visible del objeto acabado. Así, Lauer distingue entre *soporte físico* y *soporte material*, donde el primero sería índice del segundo. Siguiendo las críticas de Marx al materialismo mecánico o contemplativo de su tiempo, lo material aquí debe ser entendido ampliamente, no solo como fisicalidad, sino como el entramado de técnicas, procesos y relaciones sociales que intervienen en la existencia social del objeto —en su discurrir en el esquema P-D-C—. Del mismo modo, la representación se deja ver montada en el soporte, pero esa dimensión observable es índice o síntoma del universo ideológico de la época —en una dirección similar a la que apuntaba Erwin Panofsky al distinguir entre iconografía e iconología—.

Visto en su conjunto, el objeto plástico es la resultante de estas determinaciones y aspectos, y conviene subrayar que el soporte material cumple el papel de determinante de la representación, así como la base material determina las superestructuras, según el famoso esquema de Marx.²⁹ La representación *depende* del soporte material, y no a la inversa. Frente a la sociología del arte que privilegia el eje S'-S como respuesta materialista al idealismo tradicional de la historia del arte y de la estética marxista —que han tomado el eje R'-R como sentido último del arte—, esta nueva teorización busca superar dialécticamente ambas perspectivas unilaterales.

Desde luego, este esquema de aproximación al objeto plástico ubica sus determinaciones, pero no dice mucho sobre su existencia social efectiva. Y es que se trata de modelar una metodología para *quebrar* la apariencia externa del objeto, según lo formulan Eder y Lauer: analizar esas determinaciones, para luego interrogar por qué el objeto se nos presentó, en primer lugar, como uno donde éstas desaparecen —cómo funciona el aura de lo artístico (Benjamin) o cómo los objetos artesanales parecen «llanamente económicos» en ausencia de dicha aura—. En suma, estudiar las determinaciones de la plástica en el nivel de su economía política y en el nivel de su operatividad ideológica. Parafraseando a Althusser, podríamos decir que la teoría social de la plástica no solo explica la naturaleza social de la misma, sino que está interesada en estudiar qué papel cumple en la *reproducción de las condiciones de producción*, y cómo, desde allí, es posible pensar su transformación real.

Ahora bien, me interesa subrayar el hecho mismo del empleo, por parte de Lauer, de la noción de *plástica* y de la delimitación del problema de la articulación de sus diversas formas en la realidad social e histórica. En un primer nivel, optar por el término plástica indica la búsqueda de un término que no cargue con los sentidos ideológicos de otros como arte o estética,

29 Como lo sugiere Lauer en el último capítulo del libro, estas categorías funcionan sin problema ante formas artesanales y artísticas, inclusive cuando, entre estas últimas, se habla de una desmaterialización o no-objetualidad (o de artes «no representacionales»): «si retiramos uno de los aspectos o varios de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso *uno* o *varios* de los aspectos de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle *todas* sus determinaciones materiales» (1982, p. 160). Es decir, *es imposible que una representación exista sin un soporte material*.

según vimos ya. Había otras opciones en el ambiente de la crítica latinoamericana que encaraba el mismo problema. Acha, por ejemplo, transitó una progresiva delimitación de categorías que, en su primer libro de 1979, no estaban claramente diferenciadas: arte y estética se confunden, para luego, en sus libros de los 80, ganar claridad —desde el segundo volumen de su proyecto, titulado *El producto artístico y su estructura* (1981)— en su apuesta por comprender lo estético como lo general y las artesanías, artes y diseños como las formas de producción particulares al interior del sistema. García Canclini (2010 [1979]), por su parte, apostó a fines de los 70 por integrar esas diversas formas bajo la noción de *producción simbólica*, en una línea que diferencia la estética-cultura de la economía, siempre entendidas ambas desde la idea marxista de la producción.

Frente a ello, Lauer optó por la noción de plástica, una categoría acaso añeja, proveniente de las particiones propias del sistema de las Bellas Artes e inmune al «giro visual» que entonces acusaba el campo artístico (el paso de «artes plásticas» a «artes visuales») y los debates intelectuales que dieron lugar a nociones como visualidad o cultura visual. Hablar de plástica procuraba claridad sin tener que detenerse demasiado en una elaboración conceptualmente ardua. La cuestión era cómo obtener ese punto de neutralidad desde el cual fuese posible proponer una teoría ya no de la obra de arte o del objeto artesanal, sino del objeto plástico, reuniendo lo común de ambas formas de producción, a saber, que se trata de *objetos que portan representaciones orientadas a operar en la sociedad*.

Además, hacía falta ahondar en «el problema de la *articulación* en el terreno de la producción plástica», es decir

(...) articulación de lo que es ideología con lo que es forma de producir, articulación de unas formas de producir con otras, articulación de lo que está separado por líneas divisorias de clase. Una visión desde la perspectiva de la articulación se hace indispensable para abordar desde la totalidad social un fenómeno que, como la plástica, ha sido presentado en compartimientos estancos. (Lauer, 1982, p.10)

Mientras que Acha pensó la plástica desde el nivel de los sistemas de producción, así como García Canclini propuso ir de lo general (la estructura

social) a lo particular (el hecho artístico) en su sociología del arte, Lauer opta por sintetizar los elementos estructurales en un esquema de aproximación al objeto plástico, pues cada objeto, visto como *particular concreto*, revela «una determinada relación entre la representación y un soporte material». De ahí que el autor prefiera teorizar la estructura del objeto plástico y no el (o los) sistemas de la plástica: partir del objeto y, desde allí, desde el despliegue de las determinaciones que encubre detrás de su apariencia consumada, avanzar hacia su articulación con otras formas de la plástica.

Este nuevo ángulo teórico-metodológico invita a hacer aparecer fenómenos antes ocultos a la mirada de la estética convencional, de la historia del arte y de las ciencias sociales, como el hecho de que las categorías que recubren a estos distintos objetos pueden ser estudiadas en su operatividad social. Según vimos, la realidad efectiva de lo artesanal en el Perú reclamaba una teoría que fuera capaz de estudiarla a través de sus distintas formas de P-D-C, distinguiendo los distintos modos de producción que coexisten en la sociedad peruana, usualmente borrados de un plumazo por las visiones monolíticas sobre los Andes. La existencia real de la producción artística reclamaba también una visión similar, capaz de contravenir la ideología de lo artístico y su efecto de borramiento de las determinaciones socioeconómicas que le dan sustento. Ambas formas, pues, podrían ser estudiadas en un contexto donde mostraban la disolución de «todos sus aspectos (formas, procesos, soportes, representaciones) entre los ácidos del capitalismo». Mientras que las artes disolvían sus formas tradicionales —cuadro, pedestal, monumento, estampa— al interior del propio campo artístico (como lo teorizaron las nociones de desmaterialización, no-objetualismo o, posteriormente, «arte contemporáneo»), las artesanías acusaban un proceso de disolución de sus formas tradicionales vinculadas a la vida campesina (formas populares) o a la dominación propia del régimen de hacienda (formas señoriales). Ambas, pues, mostraban nuevas dinámicas y entablaban nuevas relaciones entre sí bajo el contexto de la modernización capitalista. Pero las artesanías permitían visibilizar mejor el paso del predominio del valor de uso al del valor de cambio, siguiendo a Lauer.

Como lo desarrollaron Eder y Lauer en su introducción a la *Bibliografía comentada*, la teoría social de la plástica buscaba llegar a una «crítica radical de la categoría histórica» de lo artístico, más aún en una región donde es palpable la coexistencia de «diversas categorías históricas originadas

a partir de la plástica», entre ellas, la artesanía (Eder y Lauer, 1986, pp. 41-42). La idea de una crítica categorial del arte provenía del filósofo situacionista Mario Perniola, quien en su libro *L'alienazione artistica* (1972) abogaba por lograr la «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».³⁰ Desde este marco, *Crítica* contribuía a la tarea pendiente de estudiar «la constitución de la categoría artística en América Latina» ya no en términos latinoamericanistas, sino marxistas. Como lo plantean Eder y Lauer, nuevamente:

(...) 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. (Eder y Lauer, 1986, p. 34)

Esta nueva mirada a la historia de las categorías estéticas, que empezó con la extirpación de idolatrías a inicios del proceso colonial, lograba que el debate sobre las fronteras entre lo artístico y lo no-artístico dejara de ser visto como un asunto a resolverse por la «inclusión» o «exclusión» de determinados productos y productores en el campo artístico —como se piensa hasta la fecha, por cierto—. La larga trayectoria de la categoría de lo artístico en América Latina y de su diferenciación-articulación con aquella de lo artesanal podría ahora ser examinada como parte de la historia de la dominación social en la región, pero anclada en la historia de la economía política de la plástica, de la cual la historia de las representaciones —que concentró a Lauer en su *Introducción*— era ahora tan solo una parte.³¹

30 Un capítulo del libro de Perniola fue traducido por Lauer y publicado en *Hueso Húmero*. Ver: Perniola (1981).

31 Parte del primer capítulo de *Crítica* aparecerá en: Lauer, Mirko. «El arte como categoría histórica», *U-tópicos*, N 1, Lima, octubre de 1982, sección «Pre/texto».

Se trataba, finalmente, de lograr una teoría capaz de

(...) explicar la diversidad de la plástica no a partir de una simple constatación de la diferencia [entre sus formas], sino en virtud de una articulación socio-histórica de las partes. Hoy carecemos de esta teoría de la articulación, y es a partir de ella que el proceso plástico podrá ser reconstruido en el conocimiento como uno de los aspectos de la constitución general de lo social. (Eder y Lauer, 1986, p. 42)

La plástica como un aspecto de lo social: ya no pensarla como un ámbito separado de lo social («arte y sociedad», por ejemplo); ya no diferenciar el «aspecto social» y el «aspecto estético» de la plástica, sino entenderla *como un aspecto de lo social y estudiar el proceso real que ha producido la apariencia de su separación*. Porque esa separación es un hecho propio del mundo misticado de la burguesía y de la cultura que mundializó como parte de la expansión capitalista. Así, la teoría social de la plástica se fundamenta en el estudio de la economía política de aquellas prácticas —nivel al que la contribución de Acha fue fundamental—, pero la crítica de las categorías históricas que las recubren abre la puerta a dar el paso desde un enfoque económico-político hacia una *crítica* de la economía política, acorde al proyecto marxiano. En el terreno de la plástica, dicho paso implica estudiar las operatividades sociales de las categorías de lo artístico y lo artesanal en la historia, y comprender sus efectos ideológicos. Hacia aquel horizonte apuntaba *Crítica de la artesanía*.

RECEPCIONES, EXPANSIONES Y LÍMITES HISTÓRICOS DE CRÍTICA DE LA ARTESANÍA

La aparición de *Crítica* generó una recepción menos sonora que lo que las páginas precedentes invitan a imaginar. Buntinx y Peter Elmore publicaron reseñas tras la publicación, y Acha incluyó una nota breve sobre el libro en la *Bibliografía comentada* coordinada por Eder y Lauer.³² Por su parte,

32 Ver sus respectivos textos en el presente volumen.

Roberto Miró Quesada leyó detenidamente *Crítica*, pero no llegó a escribir un texto al respecto —sus notas inéditas forman parte de los documentos del presente volumen, y me ocuparé de ellas en breve—. En base a aquellos textos, entonces, ¿cómo fue la recepción de *Crítica* en la escena cultural local?

Las reseñas coinciden en que el libro representa la concreción de la teoría social de la plástica como crítica a las estéticas burguesa y marxista, en general, y, en el debate local, como crítica al «populismo» que sustenta las visiones convencionales sobre la plástica precapitalista tal como se desarrollaron desde el indigenismo hasta el debate alrededor de López Antay. Frente a ello, pues, dicha teoría estaría avanzando hacia la fusión de «lo icónico, lo antropológico, lo histórico, lo económico y lo tecnológico», en palabras de Acha. Una apuesta por superar las visiones unilaterales que han dominado los estudios sobre la plástica, y no solo en el ámbito local. En esa línea, el aporte de Lauer —junto a los trabajos de Acha y García Canclini— significó «la ruptura con virtualmente todo lo que ha sido el pensamiento crítico en nuestra plástica», al decir de Buntinx. Dicha ruptura, sin embargo, marcaba un quiebre claro, pero reclamaba mayores desarrollos. Por ejemplo, Buntinx señala que la representación carece todavía de un estudio detenido bajo el marco propuesto por Lauer, pues en él «es estudiada como ideología mas no como imagen». Y agrega: «El estudio posible de la economía de la imagen es ya indispensable para la completa definición metodológica de la teoría social del arte».

Las notas inéditas de Miró Quesada coinciden en el elogio al libro, pero el tono es bastante más crítico que el de las anteriores reseñas comentadas. Se trata de un conjunto de reacciones que Miró Quesada va desarrollando al leer cada capítulo, y muestra que tomó la lectura como una oportunidad para abundar en temas de su interés, no necesariamente alineados con el planteamiento de Lauer. El principal asunto que recorre sus notas es el de cómo incorporar al marxismo el problema de la *simbolización*, entendido como un universal de la humanidad, que sería, además, la base de la práctica de la representación, también transversal a todas las sociedades. Siempre al interior del marxismo como espacio intelectual, Miró Quesada se muestra menos reacio que Lauer a la estética marxista, y procede a exigirle al segundo una posición más dialéctica, que se haga cargo de todas las determinaciones de la plástica con igual rigor y complejidad.

Si Lauer propone una crítica de la estética marxista como «filosofía especulativa», como metafísica que prolonga la estética burguesa tradicional, Miró Quesada reclamará reconocer que la dialéctica en Marx es inseparable de sus orígenes en el idealismo alemán —de ahí que, hacia atrás, invite a reconsiderar la importancia de Hegel y, hacia adelante, defienda a la Escuela de Frankfurt y su crítica ideológica como un encuadre válido para el estudio de la plástica—. Sin embargo, lo que está en juego para Miró Quesada es un problema teórico fundamental, a saber, la relación entre base y superestructura en la plástica, que todos los autores vinculados a la teoría social del arte comentaron en sus escritos. Mientras que Lauer sostiene que la relación entre la base socioeconómica y el objeto producido es *causal* y no mediada, donde la primera ocupa el lugar de determinante, Miró Quesada señalará que las superestructuras tienen su propia lógica, aun cuando reconozca su génesis en la base. Es el problema de la *autonomía relativa* de las superestructuras —de la cultura, de la ideología— el que interesa al crítico. De ahí que, en sus palabras, el planteamiento de Lauer «tendería a relegar un tanto la instancia representacional».

En respuesta a la búsqueda de Lauer por remontar la predominancia de la representación en los estudios tradicionales de la plástica y avanzar hacia la comprensión del soporte material, Miró Quesada dirá:

Cabría preguntarse, entonces, si en el análisis de un fenómeno de esta naturaleza [la plástica como fenómeno superestructural], no deba ser el análisis ideológico quien *conduzca* el proceso cognoscitivo, aunque ciertamente sin dejar de lado ni un solo momento a las demás instancias, en este caso económicas y políticas. Es preciso tener en cuenta, además, que hay manifestaciones humanas que parecen ser innatas, que no estarían determinadas, aunque sí condicionadas, por el modo de producción y la formación social. La ideología, al igual que el inconsciente, parecen ocupar ese lugar. Como sostiene Althusser, la ideología, como el inconsciente, son ahistóricos. En los fenómenos plásticos, la simbolización es uno de los elementos primordiales, íntimamente ligado al inconsciente y a la ideología. Habría, entonces, que replantear la tesis de Lauer, de que el objeto plástico no es el punto de partida de un análisis, sino el punto de llegada, de que no interesaría tanto descubrir el mensaje encerrado en la obra plástica, sino que el interés, para la teoría social del arte, debería estar en descubrir el proceso de constitución

de ese objeto. Su crítica al idealismo más chato, que veía en la obra de arte un ente desligado de su contexto social, hace a Lauer exagerar lo inverso.

Resuena aquí el modo en que Theodor Adorno juzgaba la perspectiva de Benjamin como poco dialéctica. Sin embargo, frente a las críticas convencionales que aparecen toda vez que el marxismo hace su entrada en el debate cultural —como aquellas que Lauer recibió tras publicar *Introducción*—, es clave notar que aquí, sobre todo en las miradas de Buntinx y Miró Quesada, las mayores exigencias provienen de críticos marxistas. Les interesaba que la teoría social de la plástica llegue a buen puerto, en vez de rechazarla por prejuicios teóricos (e ideológicos) que esta misma teoría buscaba explicar como parte de la dinámica social de la plástica.³³

Ahora bien, durante los 80 Lauer escribió otros textos que prolongan lo avanzado en *Crítica*. En «Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina» (1984), el autor presenta los hallazgos de una investigación de 1983 que, años después, aparecerá completa bajo el título *La producción artesanal en América Latina* (1989, Mosca Azul Editores). A partir de la información estadística publicada por los Estados de la región, Lauer intenta elaborar un «mapa artesanal» que muestre la situación actual de las diversas formas de producción que acoge la categoría, así como su desempeño económico. Una de las fronteras clave en dicho mapa es la que resulta de los países y espacios regionales marcados por la vinculación de artesanía y etnicidad, frente a aquellos donde aquel vínculo resulta endeble y sitúa la producción en los centros urbanos. En todo ello, desde luego, los Estados-Nación han constituido un agente histórico clave para la delimitación de la artesanía como realidad cultural (ideológica), económica y política.

En otro nivel, el texto discute la idea de que la producción artesanal desaparecerá ante el avance de la industria. El crecimiento de la población dedicada a la artesanía desdice aquella hipótesis, pero ello no implica que sus formas productivas se reproduzcan bajo las modalidades tradicionales. Haríamos bien en leer esta problemática dentro del marco del debate marxista sobre la transición entre modos de producción, también explorada por García Canclini para el caso de las artesanías mexicanas en *Las culturas populares*

33 La misma dinámica de conversación al interior del marxismo puede apreciarse en el intercambio entre Lauer y el filósofo Iring Fetscher, mediada por Buntinx, incluida en el presente volumen.

en el capitalismo (1982). Nuevamente, frente a la visión dominante que clama por la preservación de lo «tradicional», ubicándolo en un espacio supuestamente auténtico e incólume a la contaminación capitalista, la teoría social de la plástica busca estudiar la realidad efectiva de las artesanías en América Latina, entendiendo que, lejos de estar condenadas a desaparecer, «cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo», tanto en los entornos agrarios como en las ciudades, donde la industria turística «necesita preservar como museos vivientes a las comunidades arcaicas» (García Canclini, 1982, pp. 67-68, 72).³⁴

Dos ensayos más de Lauer complementan el presente volumen. Por un lado, una ponencia sobre Walter Benjamin que el autor presentó en noviembre de 1986 en SUR-Casa de Estudios del Socialismo —espacio fundado y dirigido por Alberto Flores Galindo desde 1986 hasta su fallecimiento en 1990—, en un ciclo de charlas sobre «El Perú y el Marxismo Occidental». La figura de Benjamin fue clave en el recorrido intelectual de Lauer desde fines de los 70 —así como Gramsci lo fue para García Canclini—, y en esta charla el filósofo alemán será situado en tensión con sus colegas frankfurtianos, «como una especie metodológica distinta a ellos». En Benjamin, Lauer encontrará «una mejor argumentación en defensa de la historicidad de la categoría artística, frente a quienes sostienen, inclusive desde posiciones aparentemente radicales, su naturaleza transhistórica», así como «una mejor aproximación al fenómeno contradictorio del carácter a la vez espiritual y físico de la obra de arte, que se ha intentado resolver siempre minimizando el segundo de los términos».³⁵

Si bien la charla da cuenta del interés sostenido de Lauer por expandir la teoría social de la plástica, sus publicaciones como periodista en *La República* y como investigador independiente apuntarán hacia otros campos durante la segunda mitad de los 80. Pese a ello, podemos ubicar un último momento en la trayectoria del autor donde el recorrido intelectual antes esbozado se encontraba aún operativo. Me refiero a la III Bienal de La Habana (1989), donde Lauer contribuirá al simposio —en el que también participó Acha— con su ensayo «Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Ter-

34 He ofrecido un análisis de los primeros años de la trayectoria de García Canclini en: Mitrovic (2022).

35 Ver: «Walter Benjamin: la crítica social del arte», en el presente volumen.

cer Mundo». Es sabido que aquella Bienal fue clave en la configuración del campo del arte contemporáneo global que se reorganizó durante los años 90, cuando la inauguración de bienales en buena parte del globo —Lima, inclusive— mostró que el posmodernismo y la globalización marcaban un nuevo momento para el debate estético.

Un nuevo momento ideológico, desde luego, tras los sucesos de Berlín y la desintegración de la URSS, y también fue el tiempo de un nuevo *latinoamericanismo de la diferencia* en la crítica de arte en América Latina, de corte posmoderno, que dejará atrás las perspectivas dependencistas y marxistas, vistas como resabios del viejo orden global.³⁶ Curiosamente, el ensayo de Lauer de 1989 será incluido en el volumen *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (1996), editado por el crítico cubano Gerardo Mosquera. Pero lo hará en calidad de «puente» entre la vieja y la nueva crítica —la suya propia, así como la desarrollada desde los 80 por Nelly Richard, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, etc.— (Mosquera, 1996).³⁷ Sin embargo, hay que ubicar este ensayo de Lauer como una intervención todavía enmarcada en el momento inmediatamente anterior a los hitos usuales que dan cuenta del fin de la Guerra Fría a nivel global.

La III Bienal de La Habana significó un momento especial para la reflexión sobre la cultura en clave *tercermundista*. En esa línea, la labor de Cuba fue crucial en la constitución de ejes transversales de articulación entre América Latina, Asia y África, desde su participación en el Movimiento de Países No Alineados y en especial después del famoso «Mensaje a la Tricontinental» (1967) de Ernesto «Che» Guevara. Frente al panamericanismo vinculado a Estados Unidos y su respuesta latinoamericanista basada en la teoría de la dependencia, vigentes en los círculos intelectuales de la región entre los 60 y 70, la perspectiva tercermundista anclaba la reflexión cultural en el terreno de las luchas anticoloniales y antiimperialistas y, al interior de cada formación social, en un marcado énfasis en comprender la cultura desde la lucha de clases. Ello condujo, según la mirada de Lauer,

36 He propuesto diferenciar dicho latinoamericanismo de aquel articulado por la dependencia en los 60-70 —aquí discutido a través de la obra de Lauer— en mi ponencia «Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada. Una lectura 40 años después» (2021). Ver nota 16.

37 Sobre la «nueva crítica» latinoamericana de los 80, ver: Piñero (2019).

a distinguir entre aquello que articula la común condición de los pueblos del Tercer Mundo de sus diferencias y especificidades históricas, clave para aproximarse al «archipiélago de variedad» que presentan sus plásticas. Es bajo este marco que hay que situar la discusión sobre la tradición, la modernidad y la contemporaneidad tal como se desplegó en La Habana en 1989.³⁸

Se trataba de poner en discusión cuáles eran los destinos posibles de las plásticas tercermundistas, todavía bajo un horizonte abierto de liberación, a nivel nacional y global, aunque signado ya por el posmodernismo como rótulo para asir la escena contemporánea. Así, en el ensayo Lauer retoma las críticas al latinoamericanismo, visto ahora como una visión que pudo sostenerse en la región en cuanto la realidad política —el surgimiento de movimientos populares en buena parte del continente durante la segunda mitad de los 70— no obligara a sacudir la conciencia de los intelectuales. Al mismo tiempo, ubica la teoría social de la plástica como respuesta a dicho contexto político, aquí explorada a través de la crítica de las categorías estéticas y alrededor del motivo de la *pobreza* como característica común a las culturas del Tercer Mundo.

Poco después de aquella intervención, Lauer participó en los encuentros organizados por Enrique Urbano en febrero de 1990 para discutir la «modernidad en los Andes». Su texto perfila un ambiente intelectual complicado donde, por un lado, el posmodernismo era visto con sospecha como una nueva tendencia irracional y, de otro, la situación política nacional —la fractura de Izquierda Unida, el declive del gobierno de García, el fortalecimiento de la «nueva derecha» neoliberal, todo ello en medio de la escalada de la violencia política— e internacional —la crisis de la URSS, sobre todo— complicaba la apuesta socialista. El ensayo de Lauer presenta un tono reflexivo, casi confesional, que resulta clave para cerrar el periodo en su trayectoria intelectual del que *Crítica* fue, sin duda, la cúspide. Lo cito extensamente:

La verdad es que me produce rechazo este debate modernidad y postmodernidad. Y esto ocurre por su carácter proteico (huidizo, inasible), que plantea problemas que no sé si son reales, y por tanto no me da la sensación de contribuir a resolver ningún problema mío real. No quiero volver (a caer) a la filosofía

38 Además del texto de Lauer, ver Acha (1989).

especulativa como matriz de pensamiento, y me pregunto ¿está este debate vinculado a los temas de hoy en el mundo? O puesto de otra manera, ¿quién decide hoy cuáles son los temas del mundo? Mi problema es que si hoy yo decidiera tampoco tendría claro cuáles son esos temas. Porque enfrentado a la mundialización de las cosas en los años 90 no logro extraer de mí mismo una posición, sino sólo un estado de ánimo cuyo borde racional es la perplejidad irritada y cuyo borde irracional es el fundamentalismo.

Me siento como debe haberse sentido un católico muy conservador en la escalada liberal que acompañó al s. XX: me considero honesto, pero mis convicciones básicas no son compartidas por gente que a su vez considero honestas. Como que mis convicciones no son «operativas» en esta nueva situación, que Adam Schaff define como una segunda revolución industrial caracterizada por la sustitución del trabajo intelectual por parte de la máquina. Para ellos: el Pecado, para mí: la Plusvalía. Todo el mundo salvo los más encallecidos stalinistas parecen alegrarse de la actual marcha del mundo; yo no soy uno de estos y sin embargo estoy triste, y el tema me produce, insisto, un rechazo profundo. ¿Qué hago aquí? Es cierto que algunos textos míos de otros años han tocado el tema de la cultura y la modernidad. Pero las cosas han cambiado desde entonces, sobre todo en esa encrucijada de lo andino y lo plástico en que me acerqué a ellas. Quiero decir que quizás mis métodos de análisis y mis percepciones no sean adecuados a la nueva realidad que percibo. Ahora leo las definiciones modernas de modernidad y me lleno de sospechas, no sólo acerca de las definiciones mismas, sino además respecto de realidades que me parecían hasta familiares. Es así que me aferro a mi empirismo, a mi pragmatismo cuyos destinos no entiendo bien, y empiezo a temblar —si fuera ese católico que me sirve de ejemplo diría, a rezar— por el futuro de mi ética.

Tengo problemas para reconocer de dónde vendrá lo nuevo-real, aquello que hará avanzar otra vez al hombre por los mejores caminos de su liberación. Y mientras tanto me consuelo en mi marxismo, en mi solidaridad con los trabajadores, en mi distancia moral y estética con los aprovechadores, sobre todo los tercermundistas, del festín neo-liberal; pero a la vez me preparo para ser decepcionado. ¿Es esta la crisis de un stalinista o de un populista? Nunca he sido esas cosas. Pero igual la crisis de ambas me impugna y me parece claro que no es posible no entrar al tema, cosa que hago con desagrado. (Lauer 1990, pp. 3-4)

La cita es bastante esclarecedora del impacto de la coyuntura en Lauer y, con él, en una porción de la intelectualidad marxista local. Mientras que, en el mismo encuentro, Aníbal Quijano desplegaba sus elaboraciones recientes sobre la *razón histórica* (liberadora, utópica), alternativa a la razón instrumental-burguesa denunciada hacía décadas por la Escuela de Frankfurt, Lauer optó por declarar su perplejidad y, a la postre, su alejamiento del marxismo.³⁹

Ahora bien, ¿qué queda en pie hoy en día de la teoría social de la plástica? En su momento, los trabajos de Lauer inspiraron a críticos de arte como Alfonso Castrillón (1986) y Gustavo Buntinx (1983 y 1987), así como al trabajo etnográfico de María Angélica Salas (1987) sobre los mates burilados de Cochas. Sin embargo, las transformaciones epocales antes mencionadas contribuyeron a desplazar el enfoque marxista antes presentado bajo el nuevo contexto de la globalización y el posmodernismo. El hecho mismo de esta nueva edición debe ser tomado como índice de que, como creo haberlo dejado en claro a lo largo de esta introducción, se trata de un marco teórico-metodológico cuyas líneas generales siguen vigentes. Algunas categorías (plástica, por ejemplo) merecen revisarse de cara a las transformaciones de las formas de producción hoy identificadas como artes y artesanías, sin duda. Conviene también discutir en qué medida el surgimiento de este enfoque respondió a la extensión e intensidad que el marxismo tuvo en el ambiente intelectual local durante el siglo pasado, así como fue una respuesta a la situación específica del campo cultural local y regional de los años 70. Ambos puntos permitirán contrastar aquella época con el presente y evaluar qué aporta *Crítica de la artesanía* a los debates actuales sobre la producción cultural. Y hay que decir que sigue siendo necesaria una *teoría de la articulación* de las distintas formas de la plástica bajo el capitalismo.

La teoría social de la plástica no tardó mucho en configurarse en el tránsito de los 70 a los 80, y tampoco en disolverse en el tramo final de esa última década. Fue acaso una teoría que dependió, como tantas ideas latinoamericanas de aquel tiempo, del *marxismo de juventud* de quienes la

39 Todavía en 1992, al comentar el libro *Culturas híbridas* de García Canclini, Lauer sostenía en el marxismo su posición como teórico y crítico de la cultura. Sin embargo, el texto de 1990 antes mencionado marca un momento claro de ruptura para el autor. Ver Lauer (1992).

armaron, y parece haber corrido la misma suerte que otras ideas desechadas con la adulez forzada de los 90. Sin embargo, con la reactivación del marxismo en curso hace una década, prácticamente en todas partes, llega el tiempo de la recomposición de una tradición —en el sentido de Mariátegui—. En la entrevista con Buntinx de 1982, Lauer sostuvo: «Así como bajo Velasco la plástica mira hacia atrás, hacia Sabogal y los indigenistas con todos sus defectos y contradicciones, así en el futuro una posible plástica vinculada a una movilización socialista mirará hacia los años 60 y 70 buscando algunas claves para su desarrollo». Desde ese futuro es que, finalmente, miramos hacia atrás en busca de claves que ayuden a orientar el presente.

Esta edición le debe mucho a varias personas. Agradezco, en primer lugar, a Mirko Lauer, quien dispuso su archivo personal, además de su tiempo, para avanzar en la investigación y documentación aquí presentada. Jorge Lopera me ayudó a ubicar documentos importantes en el extranjero y brindó comentarios precisos al borrador de esta introducción. Fernando Nureña Cruz fue clave para corroborar información en el archivo en Lima. Agradezco a Gustavo Buntinx, Peter Elmore, Gustavo Von Bischoffshausen y el Proyecto Juan Acha (México) por autorizar la reproducción de varios textos que componen la sección documental de este volumen. Finalmente, a Joel Rojas y Heraldos Editores por acoger el proyecto y concretar su publicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1984). *El arte y su distribución*. Ciudad de México: UNAM.
- Acha, J. (1989). Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo (Su descripción y sus tres problemas principales). En: *Tercera Bienal de La Habana. Catálogo* (pp. 25-34). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Buntinx, G. (1983). ¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana. *Hueso Húmero*, (18), 61-85.
- Buntinx, G. (1987). La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo Belaundismo. *Márgenes*, (1), 52-98.
- Castrillón, A. (1986). Premisas para una historia de la crítica de arte en el Perú. *Letras*, 58(90), 66-70.
- Castrillón, A. (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Castrillón, A. (2015). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. *Illapa Mana Tukukuq*, (12), 12-24.
- Cano, A. M. (1981, 23 de mayo). Mirko Lauer: «Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina». *El Mundo*, p. 4B.
- Castro-Klarén, S. (1977). La pintura peruana en el siglo XX. *Análisis. Cuadernos de investigación*, (2-3), 220-222.
- Del Carpio, R. (1977, 1 de mayo). Lo artesanal: nuevas bases para su análisis. *La Imagen Cultural*, suplemento del diario *La Prensa*, p. 9 y 19.
- Del Carpio, R. (1978, 19 de marzo). Lo artesanal: nuevas bases para su análisis (II). *La Imagen Cultural*, suplemento del diario *La Prensa*, pp. I-II.
- Eder, R. y Lauer, M. (Coords.). (1986). *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*. Ciudad de México: UNAM.
- Freire, L. (1981, 8 de agosto). Teoría social del arte supera estética marxista tradicional. *El diario de Marka*, p. 18.
- Freire, L. (1982a, 29 de mayo). Director de Bellas Artes impidió disertar a crítico. *El Observador*, s.n.p.
- Freire, L. (1982b, 1 de junio). Gris y Castrillón se declaran honrados por censura de director de Bellas Artes. *El Observador*, s.n.p.
- García Canclini, N. (2010 [1979]). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México: Siglo XXI.

- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Lauer, M. (1978a). Artesanía y capitalismo en el Perú. *Análisis. Cuadernos de investigación*, (5), 26-48.
- Lauer, M. (1978b, 23 de noviembre). Arte latinoamericano sin estrellas. *Marka. Actualidad y análisis*. Lima, 4(98), 33-34.
- Lauer, M. (1979a). El latinoamericanismo y la I Bienal [Latinoamericana] de Sao Paulo (Arte, mito y dominación), inédito.
- Lauer, M. (1979b). Epístola de Sao Paulo. *Artes Visuales*, (21), 13-18.
- Lauer, M. (1980a). Hacia la socioestética: una propuesta latinoamericana de Juan Acha. *Hueso Húmero*, (7), 105-115.
- Lauer, M. (1980b). La mutación andina. Arte y sociedad en el Perú entre 1960 y 1980. *Sociedad y Política*, 3(8), Lima, febrero, pp. 37-44.
- Lauer, M. (1980c). Elementos de la nueva teoría del arte en América Latina. *Sociedad y Política*, 3(9), 40-43.
- Lauer, M. (1981a). Artesanos, artesanía e industria. *CIID Informa*, 9(4), 12-13.
- Lauer, M. (1981b). In memoriam Walter Benjamin: representación y soporte material. *Hueso Húmero*, (9), 45-55.
- Lauer, M. (1981c). Identidad, indígenas, indigenismo (tres tristes trampas). En: *Artes visuales e identidad en América Latina* (pp. 8-13). Ciudad de México: Foro de Arte Contemporáneo.
- Lauer, M. (1990). Modernidad, un fin incómodo. En: Urbano, Henrique (Comp.) y Mirko Lauer (Ed.), *Modernidad en los Andes* (pp. 3-4). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».
- Lauer, M. (1992). Modernity, A Foreign Body. Néstor García Canclini's *Culturas Híbridas. Travesía*, 1(2), 123-133.
- Mitrovic, M. (2019a). De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú. En: Cavero, 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.

- Mitrovic, M. (2019b). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP Publicaciones.
- Mitrovic, M. (2021). Robinsonadas: Adolfo Sánchez Vásquez, Juan Acha y el problema del arte como categoría histórica. *Antagonismos. Revista de filosofía política*, 3(3), 37-53.
- Mitrovic, M. (2022). La cultura popular en el ‘joven’ Néstor García Canclini: del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista (1977-1982). *Antropologías del Sur*, 9(18), 145-165.
- Mitrovic, M. (2023). Passages of a Marxist Critique of Art in Peru: From Artworks to Plastic Objects (1976-1982). *Historical Materialism*, 122-158.
- Mosquera, G. (1996). Introduction. En: Mosquera, Gerardo (Ed.). *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (pp. 10-17). Cambridge, Londres: MIT PRESS, the Institute of Visual Arts.
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ortiz de Zevallos, A. (1977, 6 de febrero). Observaciones y reparos a una introducción a la pintura peruana de este siglo. *La Imagen Cultural*, suplemento dominical del diario *La Prensa*, pp. 20-21.
- Perniola, M. (1981). El arte como categoría histórica (traducción de Mirko Lauer), *Hueso Húmero*, (11), 65-74.
- Piñero, G. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Rodríguez Prampolini, I. (1977, 16 de octubre). Crítica de arte y sociedad. *La Imagen Cultural*, suplemento dominical del diario *La Prensa*, (133), 4-5.
- Salas, M. A. (1987). *Mates de Cochas: productores artesanales en la Sierra Central*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Seymour (Alfonso La Torre). (1981, 27 de noviembre). Mirko Lauer: La nueva visión metodológica del arte. *La República*.