

DOCUMENTO

ARTE Y SOCIALIDAD

ANTONIO BANFI

El presente ensayo —escrito en el verano de 1956 en Bonassola como comunicación para el Congreso Internacional de Estética realizado en Venecia en setiembre de 1956— se halla inédito aún, en su integridad, en lengua italiana. Ha sido publicado sin embargo en traducción al checo de Milada Kohanová en la revista de Prada *Vytvané umení*, 1 y 2, de 1957. Se hallaba también preparada una traducción eslovaca de Ludmila Peterajová en el mismo año, en el archivo Banfi existe también una carta del 28 de enero de 1957, firmada por Čestmir Berna (de Praga), en la que se pide el ensayo Arte y Socialidad para introducirlo en un volumen destinado a honrar el 80° cumpleaños del historiador del arte moderno Vincent Kramár. No es sabido si la cosa haya tenido alguna conclusión.

Sin embargo, con cortes hechos en cada página, Banfi ha extraído de esta redacción integral de la comunicación, una redacción mucho más reducida, publicada luego en las Actas del Congreso (y en la *Revista de Estética*, año I, fascículo III, set. dic. de 1956).

El presente ensayo, de primaria importancia para los últimos desarrollos de la estética de Banfi (sobre todo por la decisiva y definitiva ruptura que en él se revela con los viejos esquemas de la cultura idealista), tal como se halla publicado aquí, deriva de un manuscrito (E/120) a pluma en papel de apuntes del Senado de la República, de veinte hojas escritas de un solo lado y firmadas en la última; y de la copia mecanografiada que reproduce este manuscrito, que lleva además, en los márgenes (bolígrafo azul), en forma abreviada, los pequeños títulos de los párrafos y subpárrafos, al par de algunas correcciones insustanciales, y algunos subrayados que, evidentemente, han servido para extraer los esquemas (inéditos) E/121 y E/122, para usar como esqueleto en la exposición (no leída, sino hablada) que Banfi llevara a cabo en Venecia en la sede del Congreso Internacional de Estética (setiembre de 1956).

Publicamos en los apéndices estos dos esquemas, junto a dos esbozos redactados casi con certeza como preparación del ensayo, además de una primera redacción del mismo, encontrada en Bonassola y rota en dos partes (manuscrito E/119), indudablemente precedente a la redacción final tal como resulta del manuscrito E/120. Todo ello como preciso testimonio, en caso de que fuese necesario, de un riguroso método de trabajo, y de la lección de disciplina que se deriva.

1. *Las cuatro direcciones de búsqueda*

I

El problema de las relaciones entre arte y sociedad que constituye el objeto de la presente comunicación, puede ser considerado, desde un punto de vista metódico-sistemático, según cuatro direcciones de búsqueda, cada una de las cuales tiene una propia intencionalidad teórica, un horizonte de experiencia y un método propios. Vale decir, se puede tratar de una historia social del arte, que ponga de relieve los momentos de socialidad determinantes de la estructura y el desarrollo de la realidad artística; o de una crítica social del arte, que reconozca la articulación de la subestructura social de los valores artísticos; o de una sociología del arte que analice su realidad según los planos, las formas, las síntesis sociales y las relaciones derivadas; o, por fin, de una fenomenología filosófica del arte según su momento social, que reconozca, en función de un principio universal, su viviente trama, en esta esfera de la realidad artística.

2. *Su naturaleza, y significado de las observaciones*

La distinción de las cuatro perspectivas remite, para justificarse, a una sistemática teórica que, empeñándose en la idea misma de la razón y en su dialéctica interna, defina las formas de su actualidad en los diversos campos de la búsqueda y observa al propio tiempo el complejo sistema de las relaciones que se establece entre diversas formas y que por ende alcanza, integrándolo, el contenido de su saber. Nosotros nos contentaremos aquí, en las cuatro formas aludidas, con reconocer la dirección histórica, pragmática, empírico-científica y filosófica del saber, que se expresan cada una según un aspecto correspondiente a la naturaleza del campo de experiencia al que se refieren y volcada cada una a captar, por así decir, una sección dimensional

que, para la cabalidad del saber, debe ser integrada con las demás. No nos interesa aquí una fundamentación racional ni una observación de sus procedimientos y resultados, de sus límites y entrelazamientos.

La breve alusión a su sistemática dialéctica sirve sólo para ponernos en guardia, en la búsqueda que nos compete propiamente, contra el peligro de su dogmatización, esto es, de su anquilosamiento sobre datos parciales de experiencia y en estructuras rígidas de comprensión teórica.

Lo que aquí nos interesa es sólo indicar algunos momentos fundamentales de la relación entre arte y sociedad, el modo en que su observación ayuda a captar el significado de la problemática que surge y se desarrolla al respecto en nuestra actual situación. Razón por la cual es necesario señalar dos cosas. La primera es que el surgimiento actual, con tanta vivacidad, intensidad y concreción, del problema relativo a la socialidad del arte, al tiempo que refleja el agotamiento de la tradición del "arte bello" y de su canonización en la estética del idealismo, refleja la conciencia de la compleja estructura del arte, de la articulación del mundo, de la artísticidad y de sus valores, insertados en la vida social, revela una crisis profunda de la realidad artística que, abarcando estructuras y valores fundamentales y relaciones de cultura tradicionales, remite a una crisis de todo el organismo social.

La segunda observación es que al trazar esquemáticamente la trama de relaciones que caracteriza a la socialidad del arte, en función de un reconocimiento y de un juicio de la crisis contemporánea, podemos asumir dos coordenadas de referencia que se remiten a esa crisis: la separación de los dos extremos, arte y sociedad, y la distinción en la misma

2-a. Observaciones de la problemática:

a) crisis del ideal estético del arte y de la sociedad

2-b. Las coordenadas de la crisis: separación de arte y sociedad y distinción de subjetivo y objetivo

del momento subjetivo y objetivo. En una situación de equilibrio armónico de la vida artística y, en general, en la edad de oro del arte mismo, ambas antítesis tienden a ser y a parecer absorbidas en un flujo continuo y autofecundativo de vida. Pero cuando esa armonía se rompe, las exigencias de la objetividad y de la subjetividad dentro del arte resultan discordantes y el arte en general o bien se separa del organismo social, o bien sufre los influjos de sus contrastes y de sus escisiones internas.

Por ello la observación de las dos antítesis parece particularmente apta para brindar el principio de coordinación de relaciones características de la socialidad del arte en la tensión que caracteriza el actual estado de la crisis.

II

1. Influencia de la sociedad sobre el arte

α) *significado social*

β) *articulación artística*

1. Examinemos antes que nada la influencia que ejercen la estructura y la vida social sobre el mundo del arte y, en primer lugar, sobre la objetividad artística.

a) Antes que nada, definen el significado o, más bien, los significados, en modo alguno unívocos, que la realidad del arte reviste, tanto para una civilización en general, caracterizando de esa manera las relaciones entre el arte y los demás aspectos de la cultura, cuanto para cada clase y grupo. La situación social determina en grado sumo la articulación de la artísticidad en las diversas artes y en los diversos géneros, en las diversas formas, en cuanto éstos no son simples esquemas clasificadores y referencias críticas tradicionales, sino direcciones concretas de la transfiguración artística en su función humana concreta. Es suficiente recordar los momentos concretos de socialidad que se hallan en Grecia en la base de la poesía épica y dramática, lírica y

gnómica, en la articulación de los tipos musicales y en el surgimiento del melodrama en la era moderna. A ello se vincula también la influencia que tiene la estructura social sobre los medios, sobre los planos y sobre los aspectos de difusión del arte, sobre la capacidad de penetración y de adherencia a la vida. La complejidad de la estructura social se refleja además en una variada articulación del mundo del arte, correspondiente a los diversos estratos y a los diversos grupos de aquélla: articulación que tiene su polaridad extrema en la distinción y oposición entre arte áulico y arte popular. A este respecto conviene observar que, hablando de arte popular, en el término "pueblo" no se quiere indicar, en sentido romántico, el sujeto creador del arte, sino el ambiente social de su vida, de su difusión, de su validez. Por lo demás, el pasaje de un polo a otro de la aulicidad a la popularidad, es continuo y de significados variados; su tensión y la tensión de los grados intermedios puede observarse también en una obra de arte determinada, y constituir para la misma un momento dinámico fundamental. Recuerdo, por ejemplo, el Orlando Furioso, donde se entrelazan y contrastan las interpretaciones popular, cortesana y señorial de la materia caballeresca. Finalmente, a través del organismo de la cultura que la misma determina, y en función de la finalidad que asigna al arte, la estructura social define los contenidos convenientes para el arte, esto es, aquéllos que está destinada a elaborar y significar en una situación histórica particular. De esta manera ella influye en el organismo de la realidad histórica y sus estructuras internas; determina por reflejo los problemas formales, que resultan de la renovación del contenido. No cabe duda, por ejemplo, que a fines del Renacimiento el acentuarse autónomo de la vida

γ) difusión

*δ) las artes y las clases
arte popular*

*ε) contenidos
formas*

burguesa, los cambios de perspectiva que esto produce en la consideración de la vida ciudadana y familiar, de la relación entre ciudad y campo, de los valores y desvalores de la vida, introduce o refuerza en el arte, con la tendencia realista, una multitud de contenidos nuevos —piénsese en los interiores, en el paisaje, en las escenas de género, en el retrato, en la naturaleza muerta— que a su vez imponen nuevos esquemas de composición, nuevos problemas formales relativos a la perspectiva, a las luces, a los colores, de los que brotan nuevos valores pictóricos.

b) No es menor la importancia de la acción que la vida social ejerce sobre el sujeto artístico, trátase del creador, del amante o del contemplador del arte. En efecto, la función social del arte se refleja sobre la posición social del artista, ya sea en general, en cuanto tal, ya sea en especial, según el arte específico que ejerce, puesto que para esta valoración no es indiferente la preponderancia del movimiento ideal de inspiración o del momento técnico del oficio. De la posición social depende en gran parte la conciencia que tiene de sí el artista, a lo que se vinculan los fenómenos del mecenazgo, de la libertad, del aislamiento, del desenfreno rebelde. Pero la estructura social brinda también al artista las condiciones determinantes de la creación artística, la posibilidad de una tradición de taller o de una escuela, el conformismo tradicional o la rebelión innovadora, la forma, los modos, las direcciones de la exigencia del arte y de su mercado. Puesto que, por otra parte, la naturaleza del organismo social define la mayor o menor amplitud del círculo de los amantes y su carácter particular, determina el encuadre fundamental de su gusto y su modo de intervención en el mundo del arte.

c) Es de notar por fin que las condiciones

b) *sujeto artístico*
α) *la posición social de la conciencia*

β) *condiciones de la creación*

γ) *los amantes*

de la socialidad determinan también en gran parte los planos de las relaciones real e ideal entre sujeto y objeto en el arte, vale decir, el plano de la sensibilidad y el del valor. Es bien sabido que el arte descansa sobre significados, acordes, armonías sensibles. Pero la sensibilidad no es un dato fijo e inmutable, ni lo son tampoco sus significados. Antes que nada, no cabe duda de que las relaciones sociales, en grado diverso, neutralizan la individualidad originaria de lo sensible, descubren y definen en ello una estructura y un horizonte común, del que de vez en vez acrecientan la extensión y la profundidad.

Por otra parte, cada grupo social acentúa un horizonte propio de sensibilidad y un propio sistema de significados sensibles, correspondientes a su modo de vida, a su trabajo, a las formas de atención y de observación de la sensibilidad que convienen a su carácter y a su función. No cabe duda de que cada sociedad, y con frecuencia cada estrato social, tiene no sólo una atmósfera espacial y temporal sino también una atmósfera pictórica y sonora. Y en la determinación de la nuestra entran ciertamente, junto a las luces del alba y del ocaso, del sol meridiano y de la alta luna nocturna, no ya el solitario esplendor de la vela, sino las luces de neón de la ciudad tentacular y las coladas de acero, y junto al murmullo del viento, al susurro del mar, al canto de los pájaros, al sonido de las campanas, al fragor de la fábrica, el tumulto de la ciudad y de las calles. Esta variedad de atmósfera sonora y pictórica se expresa en la variedad de los tonos y las cadencias del lenguaje y en las armonías colorísticas de las vestiduras y los adornos. En cada pueblo ella constituye el fundamento de la sensibilidad artística que a su vez reacciona y que sufre los influjos de la variación histórica del gusto con

c) *relación sujeto-objeto*

\propto *sensibilidad*

individualidad y socialidad

grupo social y sensibilidad

β) valores

multiplicidad de valores en una obra de arte

valores sociales

la variación de la atención sensible característica de las diversas clases y de las diversas situaciones sociales. Reflexiónese sobre el fundamento social del desarrollo de la sensibilidad pictórica desde el Renacimiento al Barroco y al Setecientos, o sobre la sensibilidad musical desde el madrigal popular de '400 al descubrimiento de las tonalidades vocales e instrumentales de los siglos siguientes.

El otro plano, ideal, de la relación sujeto-objeto en la vida del arte es el del valor o, más bien, de los valores. La reducción de éstos, en lo concerniente al arte, al mero valor estético, por más que pueda parecer cosa obvia para una reflexión superficial, es el resultado de un esfuerzo doctrinario, sobre la base de una dirección idealista de cultura totalmente particular. La validez de una obra de arte implica, de hecho una multitud de valores, más o menos capaces de una síntesis armónica: valores de sensibilidad, de tradición, valores vitales, éticos, técnicos, propiamente estéticos, valores sociales. Estos últimos, que se refieren a la compleja y articulada función del arte, no sólo constituyen de por sí un momento importante de la validez artística, sino que se hallan en la base de los demás valores, determinando su difusibilidad.

Es cierto que los valores sociales cobran evidencia particular en algunas formas de arte: piénsese en la arquitectura y en la urbanística en general, en las artes del espectáculo, en las artes menores y ornamentales. Pero se hallan presentes en todos los campos artísticos y caracterizan diferenciaciones cualitativas. Piénsese en el valor de abierta y vivaz publicidad del fresco en comparación a la meditada intimidad de una tela, en la variedad del valor social que acompaña la música vocal e instrumental y que caracteriza a los mismos instrumentos.

Es posible que este llamado a la variedad y complejidad de valores de que es portadora la obra de arte, suscite la protesta de filósofos y críticos con frecuencia reacios a renunciar a sus simplificaciones profesionales y al compromiso de jueces y pedagogos que de buen grado asumen. El mismo responde sin embargo a la exigencia de una experiencia concreta y no mutilada y de una seria conciencia histórica. Además, brinda el camino para una comprensión normal y un desarrollo serio de dos problemas fundamentales para una teoría del arte: el problema de la determinación y de la continuidad histórica de su valor, y el problema de la tipicidad en el arte.

Entre la concepción historicista y la concepción idealista del arte existe indudablemente un contraste, que se evidencia y se acentúa si, frente a la determinación histórica de la obra artística, la continuidad de su valor es interpretada como correspondiente a la superhistoricidad ideal de su sentido estético. Si en cambio se tiene presente que la validez del arte, históricamente determinada, depende de un conjunto de valores, su continuidad puede interpretarse como una renovación continua de sus síntesis, en cuya base está la humanidad general del arte, que se afirma y radica en la articulación de esos valores. Por lo demás, así como el juicio sobre una obra nunca es unívoco para todos sus contempladores y sólo la risible "jactancia de los doctos" puede pretenderlo, así tampoco es unívoca la continuidad de su valor, la cual se orienta de tiempo en tiempo, de clase en clase, según diversas pero igualmente válidas perspectivas que con frecuencia revelan de esa manera sus profundas conexiones. La historia, para citar un ejemplo del significado de la tragedia griega y de la comedia dantesca, o del teatro shakespeariano, puede resultar instruc-

*eficacia histórico-
crítica de la variedad
de los valores*

*El problema de la con-
tinuidad del valor ar-
tístico*

tipicidad en el arte

tiva al respecto. Además, la continuidad valorativa no sólo admite variaciones, sino también olvidos y descubrimientos. Y admite también el gusto de revaloraciones arcaizantes: la arcaicidad constituye un motivo de preciosidad artística, así como la historicidad lo es de la humanidad experimentada. En cuanto a la tipicidad en el arte, de la que mucho se ha hablado y se habla, su universalidad se ha diferenciado tanto de la conceptual cuanto de la alegórica, para caracterizarla como una suerte de universalidad fantástico-emotiva. Esas distinciones son ciertamente útiles, a pesar de su tosquedad, y el llamado a una universalidad fantástico-emotiva puede valer como una indicación, siempre que para justificar la paradoja no se recurra al milagro del genio o al de la "síntesis trascendental", uno y otro *asylum indoctae et doctae ignorantiae*. Si se quiere penetrar la universalidad de lo típico de arte, sus características intuitivas y la oscilante tensión que éstas admiten entre los límites de lo conceptual y lo alegórico cuya influencia no debe ser en modo alguno subestimada, es necesario recurrir al momento del reconocimiento intersubjetivo, a su base social, histórica y humana. La tipicidad de Aquiles o de Antígona, de Farinata o de Otelo, de Don Quijote o de Tartufo, del papá Goriot o del príncipe Andrés, tiene su raíz en una conciencia social que ella interpreta, significa, y refuerza reflejándola. De ahí la popularidad o mejor la humanidad viviente de estos tipos.

2. Arte creador de socialidad

a) características sociales del arte

2. Un último aspecto por considerar es el del arte como creador de socialidad o de elementos de socialidad. Antes que nada, se puede hacer mención de las características sociales de los artistas y de los amantes del arte. Ellos pueden constituir grupos con características y relaciones especiales, no carentes

de eficacia sobre el ambiente y, por reflejo, sobre el gusto y sobre la producción artística. Hacer alusión a los talleres, a las escuelas, a los centros de arte, a la vida de bohème o de desenfreno, al tono tradicional de la existencia de los artistas de teatro caracterizada en el Wilhelm Meister goethiano, para remontarse hasta los literatos chinos. Por otra parte, recuerdo los círculos de amantes en su refinamiento o, en el otro extremo, al público de los conciertos, del teatro, del espectáculo, con su especial tonalidad social poseedora de vastos reflejos.

Pero cabe señalar más aún que el arte, precisamente en cuanto se inserta como un segundo mundo en el conjunto social, altera sus dimensiones, crea nuevos espacios, relaciones, estructuras. Puede ser motivo de acentuada comunidad, precisamente en cuanto crea tipos válidos como centro de referencia; pero puede dar lugar también a oasis de soledad, a centros eremíticos y de alejamiento de las relaciones sociales normales. Y no se debe olvidar que la observación de formas y relaciones sensibles, de contenidos emotivos y fantásticos de valores por acción del arte, los acentúa influenciando las bases de sus estructuras sociales y de su expresión. Y por fin, idealizando su sentido y su vida, el arte confirma y promueve nuevas formas de socialidad, unidades de grupos y de funciones. Piénsese en el sentido de la monumentalidad urbanística y arquitectónica, en el valor del arte cortesano y ciudadano, en el ambiente creado por el arte decorativo, por la pompa ceremonial o de los festines. El arte da a todas las formas de la vida humana un sello si no de eternidad, al menos de vitalidad ideal que penetra y reaviva sus estructuras sociales.

b) *centros de amantes*

c) *arte como principio de comunidad y soledad*

d) *valores sensibles y emocionales acentuados*

e) *constitución de socialidad*

III

1. *La crisis social*

1. La trama trazada más arriba de las relaciones constitutivas de la socialidad del arte puede servir como esquema para la interpretación de la situación actual, situación —como dijéramos— de crisis de la realidad artística, referida a una crisis cultural y social más vasta. La crisis de la sociedad burguesa, entre los últimos decenios del siglo pasado y los primeros del actual, que tiene origen en el desarrollo, bajo el imperio del capital financiero, de su economía industrial en sentido monopolista y que en su acentuación compromete las costumbres, los institutos, los valores que han caracterizado durante siglos la función universalmente humana y progresista de la burguesía, posee indudablemente un influjo sobre el arte. En un primer momento éste se manifiesta como un empeño de la literatura —de la novela y el drama en especial— por poner de relieve los momentos más graves de la crisis: la decadencia de las costumbres, el falseamiento de las relaciones y de las instituciones, el derrumbe interno de la persona, el ofuscamiento de los valores; mientras que en algunos campos, y en especial en la artificiosidad del espectáculo operístico, se tiende a diluir la crudeza de las experiencias en motivos neorrománticos.

2. *Arte evasivo*

2. Pero en un segundo momento el arte, como por lo demás toda la cultura, se coloca en el camino del no compromiso social, de la evasión. La teoría del arte por el arte, de la poesía pura, la acentuación de los meros valores formales hasta el abstraccionismo, la deformación en sentido surrealista o metafísico, en sus variaciones y relaciones, no son más que los aspectos más evidentes de esta dirección. Se crea así una radical separación entre arte y sociedad, en la que el primero piensa

a) *separación*

reencontrar, por encima de los contrastes de la segunda, su validez ideal. Y de ello deriva el abstraerse del artista como sujeto creador, su trágico o grotesco aislamiento de la realidad humana concreta y viviente, y no sólo eso, sino también el deshacerse de toda tradición objetiva, de su propia función creadora, conducida a la inmediatez de un arbitrio subjetivo o, en el mejor de los casos, a una genialidad satisfecha sólo de sí misma.

Simultáneamente, en el público, sustraído a la vida unitaria del organismo social y a un sentido y una realidad de arte que la represente, desplazada al plano de una problemática estética parcial, el gusto va disolviéndose. Su directa concreción y vitalidad van siendo sustituidas por un criterio intelectualista abstracto y arbitrario. Así, no obstante, las inútiles apelaciones, los valores de arte se tornan con frecuencia artificiosos, el mundo social del arte se estrecha, el mercado no obedece a un juego normalmente dialéctico de demanda y oferta, para caer en la especulación. Perdido el control de la socialidad y de la cabalidad de obra que el mismo exige, la sensibilidad se exaspera en búsquedas y experimentos individuales, los valores tradicionalmente vividos se anulan en beneficio de valores conceptualmente contruidos, se disuelven órdenes, jerarquías, distinciones de géneros en la realidad artística. Todo ello exhibe como libertad del arte, pero de hecho es soledad y arbitrio del artista, cuya validez, como es natural, no pretendemos negar. El hecho es, sin embargo, que perdida toda disciplina de contenidos, de formas, de técnica, resulta difícil reconocer al arte una función en el mundo de la cultura y encontrar para él un lugar orgánico en la realidad social, aparte de la indiferente colocación de las exposiciones, de las galerías, de los salones

b) abstracción del artista

c) público y crítica

c-1) experimentos y construcción intelectual

d) pseudo libertad falta de función

e) *Correc: sólo el arte de crisis vale*

snob. No ha de asombrar que de esa manera la sociedad no se reconozca directamente en el arte, ni que éste no ejerza sobre aquélla una eficacia efectiva. La decadencia del espectáculo de arte —en beneficio de espectáculos no artísticos— constituye una prueba de éstos. Y testimonio aún más grave lo constituye el hecho del aislamiento del artista de su mundo humano y con frecuencia en su propio mundo del arte, la incapacidad de filtrar y cristalizar luminosamente en su obra las energías de desarrollo del vivir social.

El cuadro indicado no carece por cierto de acentuaciones de sombras o de particular relieve de las líneas de crisis. He de agregar que, en el período que hemos considerado, el arte viviente es precisamente sólo el arte de crisis: rico en problemas, en exigencias sufridas, en dramáticos llamados, en sensibilidad exasperada, en esfuerzos disciplinarios, y también en descubrimientos e indicaciones. La valiente osadía de los artistas expresa una fresca generosidad artística y humana, aun cuando los resultados carezcan de esta frescura. La misma renuncia a una función social, la indiferencia más espasmódica que orgullosa es, en su fondo, un valiente acto de rebelión. De ahí la contaminación entre vanguardia artística y vanguardia social. Es innegable que el arte de tradición es arte muerto de colocación académica o de un pequeño mercado burgués de ínfima categoría, puesto que hoy por hoy se trata de mera ejercitación escolástica extraña a la tensión social y por ello, de hecho, falsa e hipócrita. Es inútil tratar de rejuvenecerla, con un signo contrario o extraño al curso histórico del desarrollo social. La retórica fascista y la edificación espiritual católica constituyen la prueba de la esterilidad de tales intentos. Pero si en el advenimiento a la vida civil de las masas trabajadoras y de los

3. *El fenómeno social nuevo*

pueblos coloniales o semicoloniales reconocemos el profundo motivo de renovación radical del organismo social y de sus sentidos y valores culturales, podemos admitir que ese proceso ejerce ya un influjo igualmente radical sobre el mundo del arte.

1. Entre los hechos nuevos que conlleva el desarrollo social, el primero es la reaparición, a pesar de las resistencias, de la convicción de una función ético-social del arte, y de su relación con el propio clasicismo del estilo. Esta convicción puede llegar a las formas degenerativas de la intervención política en el arte —que sin embargo no es por sí misma siempre negativa, tal como demuestra la historia—, y del arte de propaganda. Pero la misma corresponde a una exigencia más profunda: la exigencia de reconocimiento de la humanidad a través de la representación artística, en sus energías y en sus valores renovados dentro de la realidad concreta. A esa exigencia corresponde por cierto la dirección ampliamente difundida del realismo social. Mucho se ha discutido y polemizado al respecto, encontrando sus precedentes en la tradición y subrayando sus éxitos y fracasos, y yo no he de retomar aquí la discusión. Lo que se debe señalar es que, por un lado, en el realismo social se expresa la exigencia de una interpretación artística de la vida actual y de sus fuerzas, que las fecunde e ilumine; por el otro, que el mismo no es, ni puede, ni quiere ser, un canon, sino una dirección, rica en problemas, en búsquedas, en iniciativas, a la que de hecho pueden corresponder contenidos, formas, reflejos culturales diversos. Se trata de recolocar al artista como hombre en la realidad viviente, y es, desde ese punto de vista, la fórmula de mayor libertad y responsabilidad.

2. El segundo hecho, que se vincula al

4. *Hechos nuevos*
a) *convicción de la*
función social del arte

realismo social

b) *referirse a un vasto público popular*

Arte áulico y arte de gusto amplio

arte popular para el ambiente

primero, es la necesaria referencia del arte en la actualidad, a un vasto público popular. El problema correspondiente se halla mal planteado si nos preguntamos si el arte áulico debe educar al gran público a sus valores puros o si debe ajustarse al gusto de ese público. La relación es frecuentemente más compleja, ya que el arte áulico no vive de los valores puros, salvo en cuanto sea o no interpretado como academia, ni tampoco el gusto del gran público es tan homogéneo y gris como se piensa. Esa relación resulta más bien de motivos complejos derivados de sensibilidad espontánea, reflejos áulicos, costumbres retóricas, apreciación del oficio, tradición popular, admiración tanto por lo nuevo, rico y resplandeciente cuanto por la "concinnitas" clásica. Elementos fragmentarios, discordantes, incapaces de resumirse en una conciencia crítica unitaria, pero capaces de poder brindar al artista un amplio teclado sobre el cual componer e integrar interpretando en nuevas estructuras una expresión de amplia humanidad. Vuelve a aparecer aquí el problema de las relaciones entre el arte áulico y arte popular. En primer lugar hay que decir que de hecho los dos estratos son menos diferenciados y más recíprocamente permeables de lo que en general se piensa. Y si es verdad lo que ya dijéramos, que el arte popular es arte de pueblo no en el sentido de que éste y su ignoto espíritu sean sus creadores, sino en el sentido de que éste vive socialmente, se difunde —cualquiera que sea su origen— en el ámbito popular y participa de sus formas de existencia, será verdad también que de ello dependen tanto sus virtudes cuanto sus deficiencias. Su misma simplicidad, elementalidad, claridad, más que el producto de una misteriosa fuente de espontaneidad, es el resultado de esa filtración social, del uso de medios

expresivos reducidos, del dirigirse a la sensibilidad o a los sentimientos elementales. En el largo trayecto, ha perdido el pesado equipaje. En general, el arte popular tiene valor como arte cuando está viva la estructura social que expresa: no por nada todavía hoy la danza, y la música y el canto que la acompañan, son los fenómenos más interesantes e inspiradores. Allí donde la estructura se fija en rito o en ceremonia y el arte se fija en la inmovilidad del folklore, este último se llena de valores no estéticos sino rituales, y sus reflejos sobre la cultura son de un complejo y artificioso refinamiento. Es el caso del arte africano y precolombino cuyo falso primitivismo se insertó fácilmente en el gusto decadente de comienzos de siglo.

3. El tercer aspecto revelador de una nueva situación es el actual planteo, con especial importancia, del problema de una educación artística en general. Esto significa que el arte tiende a reconquistar, o a que se le reconozca, una función social y que, en general, su aprehensión y su desarrollo no parecen poderse abandonar al capricho de la espontaneidad. El de la educación artística es un complejo problema de carácter técnico en el que no nos es posible entrar, tanto más cuanto que abarca las audiciones musicales, el teatro y el espectáculo en general, la constitución y equipamiento de los museos, además del escolástico de la verdadera instrucción artística. Por ello bastará señalar en especial que su solución requiere no sólo una clara y analítica conciencia estética de la estructura del arte, sino también una conciencia iluminada de su finalidad social. Sobre todo esta última, si se trata de una instrucción cuyos elementos al menos deban ser impartidos a todos. Permítaseme decir que por este camino es poco lo que se puede avanzar con la

su vitalidad artística y ritualidad

5. *Educación artística*

el problema

contra la espontaneidad

los aficionados y la leva artística

6. Difusión de la artisticidad

composición y el dibujo espontáneos. El valor didáctico de esa artificiosa espontaneidad puede ser reconocido, pero dentro de límites muy estrechos y siempre que no se apele a la tosca ingenuidad del niño poeta o artista. Admitamos que el arte esté constituido por un tercio de espontaneidad y originalidad, pero los otros dos tercios son oficio y cultura. De este campo forma parte también la cuestión de los aficionados en arte. El fenómeno es más serio de lo que pueda parecer a primera vista. El diletantismo fue cultivado en el período iluminista con fines instrumentales (el dibujo) y sociales (la música y la poesía), y en el romanticismo bajo el impulso de la fe en el poder de relación personal ideal del arte. En la actualidad la necesidad de desarrollar sistemática y metódicamente el diletantismo se plantea no sólo según los fines iluministas, sino también según fines más amplios de cultura humanista y sobre todo como medio para garantizar una leva cada vez más amplia de creadores artísticos. Hoy la leva de los artistas se deja al azar de las circunstancias, al arbitrio y al riesgo de los individuos. Nosotros creemos que deben aplicarse, en especial al arte, las palabras de Gorki: "El desarrollo ininterrumpido y la profundización de la cultura serán posibles sólo cuando toda la masa de la población trabajadora de la tierra tomará parte en la creación cultural de manera directa, total y libre".

4. El problema de la naturaleza del arte destinado a estratos sociales cada vez más amplios, va unido al de la difusión de la artisticidad. Hablo no tanto del arte bello como tal, cuanto de la artisticidad en general, como conjunto de formas complejas aptas para dar sentido artísticamente expresivo a las formas, a los instrumentos, a los actos de la vida de hoy, en tan rápida renovación. Por

otra parte, la preponderancia en la sociedad moderna del "trabajo" sobre la "posición social", conduce naturalmente a la decadencia de un arte decorativo en beneficio de un arte funcional. Hay campos en los que esta exigencia se presenta más viva, allí donde la vida social requiere un nuevo ambiente, nuevas formas de comunicación, y brinda nuevos medios instrumentales. Responden a la misma —y en ello reside su dialéctica interior— la urbanística, la arquitectura, la decoración contemporánea, por un lado; por el otro, el arte gráfico en todos sus aspectos, desde el libro hasta el affiche, desde la revista hasta el anuncio; y todavía por otro lado, el "diseño industrial". La novedad de este último reside en que el mismo supera la expresión de la funcionalidad tanto respecto al uso —propio de la elaborada forma del jarrón o del arma— cuanto al acto —característica del perfilamiento del ánfora—, cuanto a la instrumentalidad tal como se revela en la tradición de los instrumentos artesanales. Aquí la artísticidad abarca a la máquina como tal, con respecto a su función, en la autonomía de sus partes, en las características instrumentales de sus productos. Es así que por vez primera todo el mundo de la máquina —relegado ya por el romanticismo burgués a los bajos fondos del utilitarismo— afirma no sólo su potencia sino también su significación creadora humana a través de la interpretación artística.

5. Pero la presencia de la máquina en la esfera del arte debe ser considerada también bajo otro doble aspecto: su influencia sobre la creación y la difusión artística. El pasaje de la producción artesanal a la industrial en las artes menores, relativas a los objetos de decoración, de adorno, de vestimenta, constituye un hecho de gran importancia. Comporta naturalmente el problema de una conversión

las nuevas exigencias

diseño industrial y la máquina

industrialidad de artes menores

el problema

su valor

la pieza única

7. renovación del espectáculo

de los métodos y los valores artesanales al plano industrial, problema complejo cuya solución requiere la recopilación, el estudio analítico del material artesanal, el descubrimiento de los medios mecánicos para la traducción de sus elementos en resultados industriales, la renovada composición e interpretación de esos elementos liberados de la fijación tradicional, el uso perfeccionado de la experiencia y de la mano de obra artesana, la creación de un mercado conveniente y así de seguido. Pero a pesar de las dificultades, los aspectos positivos de semejante revolución resultan evidentes desde un principio. En primer lugar, el equipamiento industrial y el capital que está en su base permiten el uso de mejores modelos, de material más apto, y su variación, su perfeccionamiento, superan la fijeza ingenua y tosca del tradicionalismo artesanal. En segundo lugar, puede ser mejorada la ejecución, y resueltos definitivamente problemas técnicos abandonados en otro tiempo al azar. Pero sobre todo la disminución del costo, la variedad y eficiencia del producto, le permiten una distribución vastísima, y no hace falta decir el incremento que esto conlleva para el sentido de la dignidad humana, para la cortés afabilidad de la vida, en suma para la civilización en concreto, para el respeto y el desarrollo de la personalidad y de los grupos sociales. Como es lógico, queda excluida la "pieza única", con su rareza snob, con su distinción aristocrática, con la retórica del artesano genio y mártir de su obra que la acompaña. De todas maneras, se trata de un valor más social que artístico, cuyo fundamento clasista va disolviéndose históricamente.

6. Otro aspecto de la intervención de la máquina en el campo del arte nos es dado por la renovación del espectáculo determinada por

la radio, el cine, la televisión. Por un lado, éstos se prestan para la difusión de la obra de arte, literaria, figurativa, musical, de manera original, para un público vastísimo y en forma particularmente digna. Pero por otro lado, ofrecen por sí mismos una problemática artística totalmente especial. Se trata de problemas de composición, de construcción, de armonías formales, de contenido, nuevos tanto por su impostación cuanto por las condiciones y los medios de su solución. En efecto, para ellos se renuevan las relaciones espaciales y temporales, de movimiento, de superposición, de perspectiva; se intensifican las relaciones y los contrastes de la sensibilidad, se absorben y se interpretan por ello nuevos aspectos de la realidad y de la vida, y se crea así un complejo acuerdo de iniciativas y de instrumentos. Se da origen incluso a “géneros artísticos” nuevos. Y todo esto se refleja en otros campos artísticos y promueve problemas estéticos de índole general.

Permítasenos finalmente recordar aquí un caso extremo de intervención de la máquina en la esfera artística: el caso de la música electrónica. Pasamos por alto aquí el problema general del automatismo, cuya importancia técnico-científico-social supera largamente el asombro de estos *ludi subtiles* con que se manifiesta. Se reproduce en ellos un fenómeno de artificiosidad que conociera ya, dentro de otros límites, en la antigüedad y al comienzo de la era moderna, la primera mecanización técnica. Sólo que los experimentos y los estudios en curso sobre la música electrónica nos permiten reconocer la capacidad alcanzada de análisis y síntesis del material sensible, el enriquecimiento de la paleta sonora que la misma permite, y la superación de los límites impuestos por los instrumentos tradicionales. Desde luego, no pensamos que

música electrónica

Resultados

a) *superación estética idealista*

b) *la crisis actual y los fenómenos*

el Robot sea el genio musical de la era contemporánea; creemos más bien que también por este camino pueden ser alcanzadas posibilidades técnicas cuyos resultados en el plano artístico y social no son aún valorables.

Resumiendo los resultados generales de la presente comunicación, quisiera indicar en primer lugar que aun la esquemática consideración de la socialidad del arte y de las complejas relaciones que la misma implica, nos obligan a reconocer la riqueza del campo de búsqueda que se ofrece a una estética que, libre del dogmatismo idealista y parcialmente empírico, conciba el arte en la riqueza humana de sus estructuras y desarrollos. No es este el lugar para hablar del principio y del método de esa estética: es suficiente haber señalado su necesidad. En segundo lugar la conciencia histórica de la socialidad artística nos ha conducido a percibir el carácter de crisis de la situación contemporánea y a reconocer sus fundamentos en una crisis más amplia. Pero esto nos permite precisamente entrever y valorar los fenómenos nuevos que responden en el campo del arte a tendencias de resolución radical de la crisis y al surgimiento de las nuevas fuerzas de reconstrucción.

Cierto es que estos fenómenos, por vastos y preciosos que sean ya sus resultados, nacidos, por así decir, espontáneamente del laborio de la crisis, nos ofrecen en esencia problemas de índole práctica y teórica que se agrupan alrededor del problema central de una restitución del arte a su función social en una sociedad universalmente progresista, tal como la que trabajosa pero seguramente va construyéndose en el mundo contemporáneo. Quisiéramos decir que en el oscuro quehacer de los últimos cincuenta años cobran forma ya las luces alboreantes de un nuevo clasicismo, si por ello se quiere entender la armonía cons-

ciente de sí, y en sí fecunda, de la humanidad libre. Esta comunicación, las búsquedas y discusiones que la acompañarán, aspiran sólo a reconocer e indicar —sin preconceptos— esas luces, a esclarecer la conciencia del artista acerca del gran compromiso humano que le compete, a disponer el ánimo de todos para el reconocimiento del significado histórico del gran quehacer del arte contemporáneo, para la valoración de sus problemas, para la colaboración en su triunfo libre y abierto, destinado a iluminar a todos los hombres que nacen sobre esta tierra.

Tomado de ANTONIO
BANFL. *Filosofía del Arte*.
Ediciones ICAIC.
La Habana. 1967.