

LOS PROCESOS DE PRODUCCION ARTISTICA

Chalena Vásquez

Lima, Perú 1987

Introducción

Por mucho tiempo los estudios sobre estética o los planteamientos de una teoría social del arte, trataron su objeto de estudio -el fenómeno artístico- como superestructura, acentuando por un lado, los análisis en el nivel del contenido ideológico y en qué medida se reflejaba, expresaba, realizaba o reproducía la infraestructura socioeconómica en la cual se insertaba.

Por otro lado, las aproximaciones esteticista -e idealistas- dirigieron su interés a la demostración de la "esencia" del contenido, la "presencia del espíritu" (Hegel) o también enfatizando el estudio de las estructuras y lenguajes artísticos aislados de la fuente social que los genera y los explica.

A medida que crecen las investigaciones de campo, sobre cuestiones culturales en Latinoamérica, así como la conciencia de clase y el compromiso por la liberación de nuestros pueblos, los estudios científicos se han ido planteando con mayor amplitud en interpretaciones más completas y globales.

Así llegamos a abordar los fenómenos artísticos analizando , por ejemplo "el sistema de producción artístico" (Lauer, 1982) o planteando "el arte como trabajo social" (Sánchez Vásquez" 1965) (Rafael Bosch, 1972); el arte como "proceso de producción material: producción distribución, consumo. (García Canclini, 1977)

Lo que proponemos a continuación, siguiendo la línea de trabajo de dichos investigadores, es un esquema que, utilizándolo como herramienta de análisis nos permita abordar los fenómenos

artísticos como procesos materiales, sociales e ideológicos, que poseyendo una dinámica interna específica, se relacionan dialécticamente con los procesos socioeconómicos e ideológicos del modo de producción general, en cada sociedad y en momentos históricos precisos.

El esquema corresponde al utilizado en las ciencias sociales para el análisis del "modo de producción " entendido como:

" La forma concreta real, como cada sociedad resuelve la satisfacción de sus necesidades por medio de la producción de bienes materiales" (Lumbreras, 1981:72) y que aplicaremos para comprender los procesos de producción artística.

Entendiendo los productos artísticos como bienes materiales -no espirituales- que satisfacen necesidades sociales y psicológicas entre las que están la satisfacción estética, es decir la creación/producción "de acuerdo a las leyes de la belleza" (Marx;1848); una forma de objetivación humana -contraria a la enajenación o alienación- (Sánchez Vásquez) por la que el ser social se reafirma y transita de lo "natural" a lo "humano"; una forma de comunicación, diversión/educación (Kagan...;Brecht...)

Intentamos utilizar el esquema como punto de partida aunando al planteamiento algunos elementos o categorías que tienen especial relevancia en los procesos de producción artística como son el uso del tiempo libre, el ejercicio de la libertad y el acceso a los medios instrumentales/sociales, estableciendo las relaciones existentes entre éstas y el modo de producción general

No pretendemos formular una teoría del "modo de producción artística" pues podemos estar concluyendo , que la producción artística es parte del modo de prod. general... y solamente estaríamos ayudando a "bajarla" de la superestructura... sin embargo expondremos algunos lineamientos y reflexiones que surgidas de datos empíricos y comparaciones podría conducir a la formulación de una teoría del arte y una metodología para su estudio.

Iniciamos la propuesta con las siguientes premisas:

- a) El trabajo es una actividad humana transformadora de la naturaleza - y de los propios humanos= con el fin de elaborar bienes necesarios para los individuos en una sociedad.
- b) Que el arte es producción material en el sentido de ser resultado del trabajo sobre propiedades físicas de la materia.
- c) que todas las sociedades producen arte, estructurando sistemas artísticos con sus propias leyes y convenciones estéticas, de acuerdo a las condiciones materiales sociales e ideológicas propias del momento histórico que viven.

Al exponer los diferentes aspectos o niveles del "proceso de producción artística" las premisas enunciadas encontrarán explicación y los ejemplos empíricos que proporcionaremos permitirán observar de qué manera se dan en la práctica dichas premisas.

LA PRODUCCION ARTISTICA: EL TRABAJO Y EL JUEGO

Entendemos el trabajo como la actividad ejercida por el hombre sobre la naturaleza, para elaborar bienes que satisfagan sus necesidades. En esta práctica el hombre se transforma a sí mismo generando como ser social nuevas necesidades que satisfecerá a su vez con nuevos productos.

Entre esas necesidades , está la satisfacción estética que se cubre elaborando bienes artísticos que van más allá de los objetivos de supervivencia y reproducción respondiendo a necesidades más humanas "más alejadas de la inmediatez natural" (Marx, 1848)

En la evolución social los sentidos - órganos físicos- han pasado de una función primaria de percepción meramente animal a funciones socioestéticas exclusivas del ser humano que cuanto más se desarrollan alejan al ser de su naturalidad, de su condición animal.

Así el hombre como ser social a través de la praxis del trabajo, ha posibilitado el desarrollo del oído natural al oído musical, del movimiento corporal al dominio corporal para la danza, de la simple percepción visual a la percepción plástica de la forma y el color, del habla al lenguaje, a la poesía, al canto.

" Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano, es, en parte cultivada, en parte creada, la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma. En resumen, sólo así se cultivan o se crean sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se afirman como fuerzas esenciales humanas.

Pues no sólo los cinco sentidos sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc) en una palabra el sentido humano, la humanidad de los sentidos, se constituyen únicamente mediante la existencia de su objetiva, mediante la naturaleza humanizada. La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días." (Marx, 1974:150)

La producción artística consiste en crear (ordenando los materiales dentro de ciertas normas establecidas socialmente) con instrumentos con los que el ser humano trabaja (dominando los elementos de la naturaleza- (tiempo, vibración, espacio, color, forma movimiento, dimensiones y texturas de materiales diversos) objetivando sus fuerzas esenciales sin el apremio de la necesidades primarias.

El arte como el trabajo, es creación de una realidad en la que se plasman fines humanos, pero en esta nueva realidad domina sobre todo su utilidad espiritual, es decir, su capacidad de expresar al ser humano en toda su plenitud, sin las limitaciones de los productos de trabajo" (Sánchez Vásquez, 1965:66)

Estamos frente a dos tipos de trabajo, diferenciados por el tipo de necesidad que satisfacen. Al que cubre necesidades primarias, inmediatas le llamamos "trabajo" o "trabajo material" y al que cubre necesidades mediatas como la estética, llamamos "trabajo artístico" o "arte". Los dos tienen como fundamento común el ser una actividad práctica, por la que los seres humanos se objetivan (hacen objetos suyos los bienes logrados de la naturaleza transformada, como también se vuelven objeto de ellos en la medida que se desarrolla una naturaleza humana subjetiva -el oído musical, por ejemplo) y despliegan su actividad creativa.

Es en la creación artística donde los seres se expresan "en toda su plenitud y libertad y en la forma adecuada el contenido espiritual que, de un modo limitado se despliega en los productos del trabajo" (Sánchez Vásquez 1965:67)

Más aún cuando el trabajo deviene en actividad enajenada o alienada, queda en el arte el último reducto de afirmación del ser humano, mientras se tenga opción al ejercicio de la creatividad en libertad.

El trabajo artístico, al ser una actividad que no cubre necesidades primarias inmediatas - de reproducción y protección- puede mantener en su esencia varias características que lo asemejan al juego, entendiendo éste como:

"una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ser de "otro modo" que la vida corriente" (Huizinga, 1957)

Entendido así el juego es uno de los fundamentos de la cultura artística y deportiva. Allí están incluidos

"juegos de fuerza y habilidad, juegos de cálculo y de azar, exhibiciones y representaciones. Esta categoría juego, parece que puede ser considerada como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida" (Huizinga, op. cit. 44)

Sin embargo, cada una de estas características del juego (libertad,

limitaciones temporales, espaciales, reglas o convenciones sociales, etc.) adquieren una concreción precisa condicionada por el modo de producción material general y las relaciones sociales establecidas.

En el arte podemos entender este concepto de "juego" como la realización de acuerdo a las "normas convencionales de la belleza" (satisfacción estética) . Obviamente al hablar de "belleza" la entendemos como un concepto histórico y social, es decir aprendido y aprehendido socialmente que difiere de sociedad en sociedad y de un período a otro de la historia.

De igual manera los límites temporales y espaciales , las reglas sociales de participación, las normas estéticas de estructuración artística, se establecen de manera diferente en cada modo de producción general y en ello radicaría la existencia de modos de producción artística y particular funcionado en cada período histórico , para determinada formación social.

Entenderíamos entonces que, paralelamente a la producción material y su ordenamiento para cubrir necesidades inmediatas , existe un ordenamiento social-histórico de la producción artística, aquella en la que se realiza la satisfacción estética, que transcurre cubriendo - a veces- otro tiempo (el tiempo libre) y otros espacios - lugares, distintos a los del trabajo en general....

...esta división entre producción material y producción artística es sólo aparente... en realidad el arte es producción material que se da junto con toda la producción de bienes socioeconómicos en general...

...y las necesidades estéticas que se suponen mediatas...

...podrían resultar siendo necesidades inmediatas y perentorias??

.....

TRABAJO/ARTE EN UN MISMO HECHO PRODUCTIVO

El arte como parte de la técnica agrícola (por ejemplo)

Trabajo y arte aparecen unidos en sus orígenes, no sólo por la satisfacción generada a nivel emocional en el ser humano (satisfacción de la creatividad en ejercicio...) sino también porque la expresión artística como parte del trabajo material se presenta en un primer momento - en su forma primaria, primigenia-indisoluble de esa praxis concreta.

Es en ella, en la actividad práctica del trabajo donde se generan y de la que fluyen sus características primeras.

Los estudios realizados en diversas culturas en el mundo nos indican de la presencia simultánea de trabajo y arte especialmente en sociedades agrarias.

Veamos algunos ejemplos:

En las comunidades campesinas del Perú, es conocido el hecho de que muchas formas de trabajo colectivo se presentan o se presentaban junto con formas artísticas, especialmente cantos y danzas; pero el fenómeno mucho más allá de ser un trabajo "con música" adicional o "ambiental".

En el caso de los cargadores de granos, chala, leña u otras cosas, en Cusco, el canto es parte del trabajo/esfuerzo físico. Es también resultado de una organización social como la Comunidad campesina y su técnica -del canto- está determinada por el tipo de trabajo que se está haciendo.

Así: el Capitán (Qollana) de la cuadrilla de trabajo -elegido en asamblea comunal de acuerdo a

condiciones sociales establecidas, lidera el grupo de cargadores. Estos se ubican en fila de acuerdo a su jerarquía social en la comunidad. Jerarquía que va de acuerdo a normas sociales de distribución del trabajo.

Los cargadores en este caso, llevan bultos muy grandes sobre la espalda y caminan al ritmo conveniente para subir o bajar cerros o en camino plano.

El ritmo-velocidad de la marcha lo determina el Capitán.

El capitán empieza a caminar y todos lo siguen en hilera. Empieza a cantar y los demás lo siguen haciendo varias voces. (polifonía)

Todos se escuchan pero cada uno sólo puede ver al que va delante suyo.

La manera de cantar -impostación vocal- es "falseteada" los sonidos, el ritmo de la respiración y de los pies se coordinan con el canto de tal manera que éste ayuda al esfuerzo físico, no lo entorpece ni lo dificulta.

Entonces:

1. El orden -estructura- del canto (posibles líneas melódicas, principal y secundaria) está determinada por el tipo de organización social para el trabajo y ésta a su vez está reglamentada según la dinámica comunal y su ciclo agrícola-cultural.

2. El capitán (Qollana) empieza a cantar no porque tenga mejor voz que los demás sino porque es parte de su función como capitán. Y aquí , la estructura del canto consolida la relación social, pues los otros trabajadores al esperar que el Capitán empiece , están reconociendo su liderazgo , su rol, en la cuadrilla de trabajo.

3. La técnica del canto, en coordinación con la respiración y el ritmo de la caminata, está determinada por el tipo de esfuerzo físico; si los sonidos no fuesen falseados probablemente se cansarían.

4. El canto además comunica al grupo, de tal manera que permite escucharse y saber que el compañero de trabajo sigue junto al grupo, ya que, con los grandes bultos que llevan en la espalda es dificultoso voltearse para ver si los demás vienen detrás de uno. Así el canto comunica y cohesiona.

Este trabajo/canto, observado directamente en las Comunidades de Calca , en Cusco, el año 1981, fue descrito en 1941 por José María Arguedas, así:

"Cuando todo el campo ha sido segado, reúnen las gavillas. El "ccollana" hace una carga grande, la más grande; y cada trabajador hace la suya; enseguida, a una señal del "Ccollana", se ponen las gavillas sobre la espalda y se inicia el carguío de las espigas a la era; van en hilera, tras el "Ccollana", corriendo con paso menudo y rítmico y cantando el "Jaychaya" (Jaycharaya/jaycharayacha/jaycharayara/jaycharaya). Muchas veces la era está lejos del trigal, en alguna pampa

pequeña cubierta de grama, en suelo duro; entonces se ve a los cargadores atravesando las chacras, bajando laderas, cruzando entre las grandes matas de espino que orillan las chacras, por los caminos que comunican los sembrados, perdiéndose y volviendo a aparecer tras los pequeños bosques de eucaliptus, siempre corriendo con paso menudo; el Ccollana, el guía, canta sólo, con voz aguda , siempre en falsete, con un fervor tan grande, como el agudo silbido de algunos vientos que suelen cruzar en las faldas peladas de los cerros, durante las noches frías de agosto; el coro repite , y el canto del guía viene de nuevo , como crecido y más alto, bajo este cielo limpio, claro y sereno de mayo, que brilla con tremenda luz en el amarillos de los trigales. A veces, la fila de cargadores atraviesa las callecitas de los pueblos, cruza la plaza , y va por media calle; entonces cantan más fuerte, el coro se anima. Si el camino del trigal a la era es muy largo, los cargadores descansan una o dos veces, el "Ccollana" da la señal de la pascana con la voz "medio"; paran unos minutos y vuelven a correr (J.N. Arguedas 1941)

Este tipo de canto - con su técnica falseteada- se aprehende y asimila como cosa buena y satisfactoria. Si algún día se desliga del trabajo para realizarlo con otro tipo de función , tendría los valores estéticos -gusto, satisfacción por ese tipo de técnica, y de estructura musical - que proviene de la práctica original.

Otro ejemplo describe Policarpo Caballero para el barbecho como fuente originaria de una danza de 5 tiempos:

Hombres y mujeres formados en hileras frente a frente, inician el trabajo de voltear la tierra realizando los siguientes movimientos:

- 1.- Los hombres ponen la chakitaklla en la tierra.

- 2.- Presionan la chakitaklla con el pie, hundiéndola en la tierra.
 - 3.- Bajan el mango de la chakitaklla, levantando la k'urpa (terrón)
 - 4.- Los hombres retroceden un paso, mientras la mujeres voltean la k'urpa.
 5. Los hombres dan otro paso hacia atrás para iniciar nuevamente en 1.
- Este trabajo determina frases musicales y movimiento coreográfico en 5 tiempos.

La música ayuda a ordenar el trabajo, cohesiona al grupo y ayuda al rendimiento mayor y mejor del grupo. De hecho no es lo mismo trabajar sólo que en grupo, tampoco es lo mismo trabajar en silencio que trabajar cantando.

Esta danza , al desligarse del trabajo y hacerla como "representación" tendrá en sus inicios movimientos del trabajo que la originó. Su estructura , pasos, número de tiempos, ritmo, devienen del trabajo aunque pueda desarrollarse hacia otro tipo de estructura musical y dancística.

El investigador Josafat Roel Pineda, sustentaba que el Waylash o Waylarsh era un danza que se originó en el trabajo de la siembra. Cuando los hombres y mujeres enterraban la semilla con los pies. Otros movimientos de este mismo baile alude a a movimientos provenientes del cultivo y recultivo de la papa.

Los movimientos originarios de la danza , requerían la fuerza e impulso de esa acción. Con el tiempo la danza pasó a ser danza de carnaval y en este medio de euforia y competencias - que relacionan a jóvenes solteros y solteras - el baile se desarrolla con pasos más zapateados y complicados.

Más adelante la danza se difunde a otros lugares y ocasiones, tanto así que en la actualidad existen competencias en que los pasos de la danza llegan a la acrobacia e inclusive se diferencia entre Waylash antiguo y waylash moderno. (Roel, 1974: entrev)

En Puno, para realizar el trabajo de la siega se forman los hombres en dos filas frente a frente dejando entre ambas hileras la extensión que van a segar. Usando la hazada hacen el trabajo de coordinación rítmica de tal manera que cuando una hilera entra a dar el corte, la otra retrocede y viceversa. (C. Granadino. Reg. en video CESPAC)

La observación de este trabajo produjo entre los que filmaban el hecho el siguiente comentario: " cómo pueden cantar y trabajar al mismo tiempo", lo que dejaba ver que en la mentalidad occidentalizada no se concibe ya el trabajo-canto como parte del mismo esfuerzo físico. Y en el ejemplo, era muy importante no perder el ritmo ya que se corría el riesgo de cortar o hacerse cortar por el compañero de la hilera del frente.

En las Comunidades Campesinas de Ayacucho, la forma musical y danzaria de la Qashwa se utiliza para desgranar -zapateando- cierto tipo de productos (que no se pueden trillar con animales) como las habas. Ritmo corporal, forma de pisar, ritmo de la palabra cantada, de hombres y mujeres en rueda, coordinan perfectamente el trabajo (Vergara, 1987)

Estos ejemplos de trabajo/arte vigentes en la cultura andina, nos permiten aprender directamente de la fuente originaria generadora de estructuras artísticas y valores estéticos.

La forma de trabajo, -técnica usada y la organización social -

determina o por lo menos condiciona la estructura artística; así, cuando la expresión se separa del trabajo tiene una base estructural en su modo originario, variando y desarrollándose después de acuerdo a otro tipo de relaciones, condicionamientos y convenciones sociales.

Podemos deducir que una vez que la estructura artística se independiza del trabajo concreto, tiene una posibilidad mucho mayor de desarrollo puesto que ha dejado la "camisa" de fuerza - el trabajo- que la sujetaba.

Así una danza nacida del trabajo de la siembra se convierte en danza de carnaval y luego en danza competitiva con pasos muchos más acrobáticos.

No se trata de juzgar si es "bueno o malo" el desarrollo de una expresión artística, sino de constatar que existe un desarrollo y que se da por el trabajo sobre los materiales y estructuras específicas y la relación de éstas con las necesidades sociales y estéticas de las nuevas circunstancias.

Al hablar de "independización" de una estructura artística de su fuente originaria, nos referimos a una separación, no a la autonomía absoluta, puesto que la estructura artística siempre reside, se sustenta y desarrolla en algún tipo de relación social que la va a condicionar, y va a satisfacer necesidades individuales y colectivas diversas a las de su origen, pero muy concretas y coherentes con su nueva circunstancia social e histórica.

Los ejemplos dados de arte/trabajo en la cultura andina no son prácticas exclusivas de ella; estudios como los de Plejánov, Bucher, Caudwell, Fischer, Bosch, nos muestran el trabajo como

fuente originaria del arte en otras culturas del mundo.

"...solos o coros enteros surgen según la manera en que se hace el trabajo, ya sea por parte de un productor o por todo un grupo, de modo que este último también se divide en varias secciones. Y en todos estos casos el ritmo de la canción es invariablemente determinado por el ritmo de los procesos productivos "...El carácter técnico de este proceso tiene también una influencia decisiva en el contenido de las canciones"

*...Estamos obligados a admitir que en último término el carácter de sus danzas guerreras (en pueblos cazadores) también está condicionada por el estado de esas fuerzas productivas" (Plejánov ":Arte y vida social")
cit Bosch: 1972. pag 67)*

TRABAJO / RITO / ARTE

Otra de las fuentes importantes para el surgimiento de expresiones artísticas es sin duda la vida ritual que se presenta estrechamente ligada a la producción agrícola/ganadera y a la interpretación del hombre, la naturaleza, las divinidades.

En las ceremonias rituales, mágicas o religiosas, el arte se presenta sin embargo, como el instrumento a través del cual se realiza el acto. Es decir, que la expresión artística -sea danza, música, canto, teatro, se realiza cuando ya ha habido un dominio anterior sobre los materiales artísticos; dominio que fue posible gracias al trabajo.

La vida ritual en la cultura andina es parte del ciclo agrícola cultural anual. Y aunque la expresión artística no sea parte directa del esfuerzo físico - como vimos en los ejemplos anteriores- sí es parte del proceso productivo integral.

Sea para las labores agrícolas -como siembra, aporque, barbecho, limpia de acequias, cosecha, o para las ganaderas, como la marcación del ganado, o para otros trabajos como la construcción de casas, el trabajo-rito - arte se efectúa muchas veces en eventos de fiesta-producción donde las comunidades campesinas se reafirman integralmente.

José María Arguedas, en 1941 escribió:

"En los meses de siembra, por las noches, un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la luz de la luna, ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse a - o más hondo- en los más duro del

suelo. Primero canta una sola voz, el guía, el yachak; la voz es aguda, verdaderamente penetrante y extraña, como un aullido lento que llegara desde lejos; cuando acaba de cantar pasa un rato de silencio y durante ese rato parece seguir viviendo en el aire y resonando en el cielo y en el corazón del que oye; de repente, la misma melodía triste y lenta se levanta de la tierra, pero más fuerte y extensa, así aguda y penetrante; es un coro de hombres que repite exactamente el canto del guía; el canto tiene entonces más volumen y aunque es agudo como el del guía, por ser en coro parece un poco más grande y sacude más fuerte el alma de los que oyen desde lejos (...)

Los guías comienzan en el instante el canto y la letra; la letra contiene una imploración a la tierra para que reciba con buena voluntad la semilla que se acaba de enterrar, para que la haga germinar con abundancia y en fruto grande (...) la música es también improvisada, dentro del estilo general de estos cantos, pero con variaciones nuevas para cada estrofa, Los guías son muy conocidos en cada pueblo y son pocos; son verdaderos maestros, crean la letra y el canto con gran facilidad y cada vez hacen el lamento más expresivo y distinto" (...)

"Recuerda que somos tus criaturas/ acuérdate, madre nuestra, que sufrimos/ oye la voz de tus hijos que lloran/ recibe en tu corazón cariñoso esta semilla que hemos sembrado/ dale tu aliento" (...)

(José María Arguedas, 1941)

En la obra "La sangre de los cerros" (Hnos Montoya, 1987) una primera parte de canciones seleccionadas en el acápite de Producción , podemos apreciar cantos realizados durante los trabajos de siembra de papas, maíz, trigo; aporque de papa, del maíz; deshierbe de

papa; limpia de acequias; cantos de marcación del ganado; trabajo de tejer, integrados a rituales y trabajos en los que se expresa la la cosmovisión andina.

Al respecto, los autores dicen:

" La tierra es, dentro de la cultura quechua una madre generosa, buena , que ofrece el pan y la vida. Merece por eso , respeto, consideración y permanente gratitud. No se le pide o extrae de ella sino lo estrictamente necesario. El respeto por la naturaleza, expresado en distintas formas de amor, muestra un política sabia de respeto ecológico. La depredación capitalista es lo opuesto a la política quechua frente a la tierra y la naturaleza en general.

" Qué hermosa produce la madre tierra qué hermoso es en Huancapi el Pumpin/nuestro canto y nuestro baile/ (Canción N 5)

La producción agrícola liga el trabajo al amor, a la alegría. Por eso el canto y la danza acompañan las faenas. Los harawis y Wankas agrícolas así lo expresan." (Montoya 1987:27)

Es importante señalar que así como en las expresiones de trabajo-arte se efectúa una determinación de la estructura musical sobre la base del trabajo mismo - ritmo, su especificidad- de igual manera las expresiones musicales, especialmente la danza y canto que están presentes en el proceso productivo y -ya no como parte del esfuerzo físico, son condicionadas por el tipo de organización social para el trabajo, de la organización social comunal; ya que ésta determina quiénes y de qué manera se participa en la realización artística.

Por ejemplo: los wankas, son canciones hechas al final de la faena. El trabajo de la siembra, el aporque, la cosecha, se hacen

en competencia; ya sea entre cuadrillas de trabajo, entre comunidades (como el caso de la limpia de acequias) o entre personas individuales; al finalizar el trabajo el wanka se cantará también con ese sentido competitivo, en el que un grupo canta una estrofa y el otro grupo responde.

Así un tipo de organización social del trabajo, la cuadrilla en competencia, está creando las condiciones para realizar arte de esa misma manera.

María Ester Grebe, etnomusicóloga chilena, explicaba que la manera de tocar las antaras en la cultura aymara -norte de Chile- estaba determinada por la relación entre la comunidad madre y las comunidades anexas.

Decía que las notas principales, especialmente las primeras notas de la melodía principal, eran ejecutadas siempre por el grupo de la Comunidad Madre, porque así le correspondía como tal.

Así hay "razones" de la estructura estética que dependen de "razones" sociales; como también de razones materiales o de razones ideológicas y ...viceversa (?)

La realización del Yarqa aspiy , limpieza de acequias, en muchas comunidades de Ayacucho nos proporciona una serie de elementos de observación y análisis de esta cultura en la que el trabajo-rito-arte-organización social-ideología se fusionan en un solo hecho vital.

Aunque no es nuestra intención hacer aquí un análisis exhaustivo sobre fuentes del arte en la cultura andina, ha sido necesario la exposición de los ejemplos para observar que hay una manera de hacer arte, distinta a la concepción del arte occidental del período/sistema capitalista.

La concepción/práctica es distinta desde la raíz, desde los fundamentos. Trabajo-arte unidos; trabajo,rito,arte, con participación del mismo según las reglas sociales comunales, son conceptos que no están en vigencia en el sistema occidental , menos aún en la cultura "oficial" peruana.

Y estos conceptos-sentimientos, esta integridad entre arte como parte indisoluble de funciones sociales vitales, se extienden a todos los aspectos de la vida, haciendo de la expresión artística no un hecho aislado sino presente con toda "naturalidad" en la vida de la gente, en la vida cotidiana.

Así las fiestas patronales, la fiesta de carnaval, inclusive las fiestas para celebrar aniversario de la provincia del distrito, y otras, son parte del ciclo productivo/cultural anual y en ellas estarán siempre presentes como fundamentos esenciales sociales y estéticos concepciones integrales del ser humano/naturaleza; trabajo/naturaleza; individuo/colectivo; humano/divino ; necesidad material y necesidad estética.

ARTE - TRABAJO - RITO EN EL SISTEMA CAPITALISTA

Las relaciones entre arte, trabajo y rito varían en el sistema capitalista, pero eso no quiere decir que no existan.

Por la división del trabajo y las relaciones sociales de producción establecidas (propiedad privada de los medios de producción, la generación de plusvalía, y la conversión en mercancía todo: el trabajo, el tiempo, los bienes materiales, el conocimiento etc.) en el mundo industrializado el arte es entendido y practicado "separado" del "trabajo" ejercido en la producción material general.

Así, cuando se habla de "obra de arte" o de "quehacer artístico" se piensa en profesionales y/o especialistas que por otra parte debido a la "hostilidad del capitalismo al arte" (Marx 1948) se encuentran marginados social y económicamente' aún los de la cultura de la clase dominante, por ejemplo, los especialistas de la llamada música culta o los movimientos de aficionados.

Lo que le interesa al sistema es la comercialización de los productos artísticos orientando la producción hacia la serialización y condicionándola a los "gustos" del público, léase mercado; "gustos" que como sabemos son manipulados - formados y deformados- por los medios de comunicación masiva.

No entramos aquí con mayores detalles sobre la situación del arte en el sistema capitalista, solamente aclarar que como actividad práctica se entiende y se hace, separada de la

producción general, reconociendo especialistas de cada área.

El arte no es reconocido como trabajo, en el sentido de actividad práctica transformadora de la naturaleza para producir bienes necesarios a los seres humanos, sino como "actividad improductiva".

Recordemos que para este sistema sólo es "productivo" lo que genera plusvalía económica. (el asunto llega hasta el límite de aparecer como "sospechosa" - o tonta- toda actividad realizada sin interés económico....) Solamente cuando el arte se comercializa sí se le considera "productivo" hecho que desnaturaliza o mejor dicho deshumaniza la creación alienándola. (Sánchez Vásquez, 1977:196)

Que le arte se entienda y practique con alto grado de selectividad y elitización, separado de la producción material, no quiere decir que en ésta se haya eliminado todo sentido estético de las cosas, de los bienes que se producen.

En este caso no hablaremos de "obras de arte" sino de una "actitud estética" tanto para hacer los bienes como en el momento de "elegir" el consumo.

Y aquí estamos hablando de una estética del trabajo (Novikiva 1980:128) que se realiza a través especialmente del "diseño industrial" que la producción general y en muchos casos la llamada "artesanía" planifican. Es decir, que en los bienes que los individuos usan para cubrir sus necesidades de la vida cotidiana existe una realización estética (condicionada y limitada por una serie de circunstancias materiales sociales e ideológicas) desde la

arquitectura, hasta la moda de la industria del vestido; los modelos de carros, artefactos, utensilios domésticos; maquillaje, peinados, perfumes, como parte de la estética personal; el diseño de calles, parques, jardines, en fin todo aquello del ornato de la ciudad, es parte de la estética de la vida cotidiana.

Toda esta estética del trabajo y de la vida cotidiana se funda en el uso de la forma, el color, principalmente y se utiliza para el éxito mercantil.

La música es usada también como acompañamiento del trabajo, con fines de mayor productividad en algunas fábricas, o como música ambiental por ejemplo en supermercados, para dar "sensación de bienestar" a los clientes, etc.

En este sistema, por medio de la radio y la televisión se manipula el gusto, creando necesidades superfluas en cuya satisfacción los "clientes" creen realizar sus máximas aspiraciones, su mayor creatividad y el uso de su libertad.

Por otra parte, el rito no empieza y termina con las sociedades agrarias. El rito en las grandes ciudades de las llamadas sociedades modernas, podemos apreciarlo especialmente ligado al poder político, económico y religioso. Por ejemplo las ceremonias de "cambio de mando presidencial", las celebraciones de "inauguración" de obras y/o eventos de instituciones, jurídicas, políticas, militares, en los aniversarios de las mismas; en mítines políticos; en congregaciones y eventos religiosos; música, vestuarios y gestos teatrales están presentes con un contenido ritual específico.

En las campañas políticas se compran "paquetes de publicidad"

que incluye los detalles de la propaganda: formas, tamaños, colores de afiches, pancartas, ademanes, peinados, sonrisas, del o los candidatos; slogans, canciones , marchas, para radio , televisión, etc.

El rito lo encontramos ligado a la comercialización de tal o cual producto inclusive de los seres humanos . Así se vende "la imagen de tal...candidato...

En la presentación-venta de productos en el mercado, se crean ritos y mitos.

Así, el sentido estético de los individuos es utilizado, orientando su conducta, condicionándola según su ubicación en la estructura social y de acuerdo a intereses económicos, sociales, ideológicos muy concretos.

II. FUERZAS PRODUCTIVAS/ RELACIONES DE PRODUCCION E IDEOLOGIA

FUERZAS PRODUCTIVAS

Materiales, instrumentos, fuerza de trabajo.

La definición de fuerzas productivas en el arte se entiende de la misma manera que como en el modo de producción general. Veamos:

" Las fuerzas productivas son el conjunto de elementos materiales que son necesarios para que exista producción" (...)

" Estos elementos materiales son: el hombre o la población, cuya acción (léase trabajo) se ejercita sobre la naturaleza a través de determinados instrumentos que él inventa o descubre y que le permiten disponer de una fuerza (energía) en constante aumento, que él agrega artificialmente a su fuerza natural." (...)

"Se advierte, entonces, que el primer elemento o factor de las fuerzas productivas es el hombre, que amplía su capacidad de producción mediante "instrumentos de producción", por eso si bien el hombre es el elemento principal de la fuerza de trabajo, su aumento cualitativo depende de la cantidad de los instrumentos a su disposición.

Pero esta interacción entre la Fuerza de Trabajo (el hombre) y los instrumentos de producción sólo se da cuando la naturaleza o un sector de ella se convierte en objeto de trabajo. La manera como se combina estos tres factores es lo establece el "nivel de las fuerzas de productivas" y su dialéctica interna determina un tipo de "movimiento" que corresponde a lo que llamamos

evolución social" (Lumbreras 1981:71)

Lumbreras sigue diciendo:

"Para entender esto, es necesario saber en qué consisten cada uno de estos factores y cual es su propia manera de actuar" (pag 72) y es lo que tratamos de explicar a continuación: los materiales, es decir el "objeto de trabajo" los instrumentos de producción y la fuerza de trabajo específicas de la producción artística.

Materiales ("Objeto de trabajo")

El que un hecho o expresión artística esté en estrecha unión con otro tipo de necesidades sociales e ideológicas, no quiere decir que los productos artísticos no tengan una estructura material específica, es decir un ordenamiento de los materiales y una manera o técnica de tratar dichos materiales.

La improvisación de una "wanka" o canción al final de la faena de la siembra - por ejemplo- se hace sobre ciertas normas estéticas musicales, no es una invención amorfa.

("Improvisar" en el sentido musical es ordenar instantáneamente, en el momento mismo; el término usado como "falta de planificación" es justamente lo contrario).

Lo mismo sucede con pintura, escultura, danzas, vestuario, máscaras, adornos, instrumentos musicales y sus usos, canciones, representaciones teatrales, etc. Todas ellas logran su realización específicamente en el trabajo de los materiales. El ordenamiento de estos materiales constituyen lenguajes artísticos.

R. Bosch, en su obra *"El trabajo material y el arte"*, dice que
"se comprende que la teoría estética del socialismo científico haya prestado hasta ahora más atención a la causalidad social (el estado social de las fuerzas productivas, la lucha de clases) porque es lo más importante; pero como materialistas, tenemos que reconocer que no hemos puesto bastante énfasis sobre la causalidad material inmediata del arte en el trabajo mismo, en el manejo de los materiales' y que sólo por ese camino podemos evitar los peligros de una concepción y una creación idealistas del arte" (Bosch, 1972:83)

Todos los materiales con los que se hace arte, tienen algunos elementos físicos básicos sobre los cuales el ser humano trabaja dándoles un orden diferente en cada sociedad, estructurando sus sistemas artísticos.

(Demás está decir que incluimos en el concepto "estructura artística" o "arte" tanto lo llamado "arte" como a la "artesanía", tanto lo autodenominado "culto" como lo llamado "folklórico".)

Sea por tradición oral o escrita, trabajamos materiales cuyos elementos básicos tienen las siguientes propiedades físicas:

- las dimensiones tamaño de las cosas, del cuerpo humano;
- el tiempo : duración de sonidos, (en música, poesía) duración de movimientos (en danza) , duración de fenómenos artísticos en su conjunto (canción, danza, pieza teatral, fiesta, etc)
- el espacio y movimiento,
dimensión espacial y estructura física de nuestro propio cuerpo (y la ley de la gravedad ,peso) espacio en que se realiza un

fenómeno artístico ; y movimiento como traslado de un lugar a otro.

- vibración/sonido : fenómeno físico -ondas sonoras- que el ser humano oye, pero no ve, ni palpa.

- luz/color especialmente en artes plásticas

- composición molecular en distintas formas de la materia: sólidas, líquidas, gaseosas, eléctricas, rayos x, rayos laser, etc.

Es fácil observar la materialidad de las artes plásticas : grabado, pintura, escultura, cine, fotografía, etc. pero en otras como el teatro, la poesía, la música , las danzas...se torna un tanto más difícil .

Bosch señala que *"lo que no es directamente material , lo es en último término, y , por lo tanto se trata de fijar en cada caso cual es el substrato material de cada arte.*

"Algunas , como la arquitectura, o la danza , la escultura o el teatro son tan claramente materiales que no hace falta una discusión sobre ellas. Todo el mundo puede percibir, por ejemplo, que la base material del teatro es la representación , la imitación por medio de personas que hablan que actúan -los actores- de los hechos y palabras de la vida real. (...) Entre los géneros literarios, tampoco es difícil encontrar la esencia material de la poesía en el manejo de las palabras, originalmente el ritmo, la medida, la rima , la entonación, el canto, y en último término, por lo menos hoy muchas de estas cualidades primitivas se pierden a veces, quedan todavía -si hay poesía verdadera- ciertos elementos como el ritmo de los conceptos, los

tropos, las figuras, tales como símbolos alegorías, metáforas, paralelismos, repeticiones, antítesis, etc. y las combinaciones entonativas y sintácticas de las palabras y en frases” (Bosch op.cit.100)

Cuando se piensa en la materialidad de la música, la primera referencia es a los "instrumentos musicales"; sin embargo la materia primaria de la música es el sonido. El hecho de no "ver" el sonido o de no palparlo, lleva a pensar en una "inmaterialidad" de la música, olvidando o ignorando el fenómeno físico de producción de las ondas sonoras, como también a pensar que es el arte "más abstracto" o meramente "formal". Sin embargo los materiales musicales como son:

- sonidos (vibraciones),
- el timbre (forma de ondas sonoras),
- ritmo (duración de sonidos)
- armonía (combinación de sonidos simultáneos)
- intensidad (amplitud de ondas),

son fenómenos materiales que los seres humanos dominamos y ordenamos en sistemas/lenguajes capaces de identificar una u otra cultura.

La elección de un material u otro (por ejemplo una escala de 5 sonidos o de 7, o de 14) proporciona al sistema musical los elementos físicos capaces de darle características propias.

(La música hindú que usa ragas-escalas de más de 14 sonidos, es distinta a la occidental de 12 sonidos, o a la música prehispánica americana de 5, 6, 7 o 13 sonidos en sus escalas).

En todos los casos la cantidad determina características diferentes más no calidad diferente en términos de mejor o peor.

Las características físicas concretas de los materiales, condicionan la estructura del producto artístico: Por ejemplo no podemos exigir a un bailarín que de un salto de 3 metros en la duración de un minuto, imposible. Con perdón de lo elemental del ejemplo, es solamente demostrar que la danza también trabaja la materia.

Así el juego artístico consiste en ordenar los materiales específicos dentro de las posibilidades que sus propiedades físicas permiten; y, continuando con el ejemplo, el bailarín no puede hacerlo físicamente, pero en una película "en cámara lenta" podemos hacer parecer que sí lo hace, pero en este caso se está jugando con otros materiales, los del cine.

Podemos apreciar también que para el espectador o "consumidor" es decir para el que goza contemplando una obra que le impresiona, lo importante es el resultado final; la apreciación estética es más intensa que la apreciación o interés en conocer científicamente el asunto; no interesa el cómo se trataron los materiales, no obstante fueron determinantes en la estructura artística que se observa.

Para el creador - intérprete el juego está en la relación entre su propia capacidad creativa (fuerza de trabajo) y las opciones de escoger un material u otro y darle una forma satisfactoria.

Dentro de las condiciones sociales e ideológicas en que se encuentran - aún en condiciones infrahumanas ,, como es el trabajo esclavo- los seres humanos pueden hacer arte y lo han hecho a través de toda la historia , ejerciendo su creatividad con el trabajo sobre los materiales artísticos que estuvieran a su

alcance.

Por ejemplo, cuando son despojados de los instrumentos de la producción general, y también de los instrumentos de producción artística -instrumentos musicales, posibilidad de pintar, esculpir, etc, los seres humanos han hecho arte con su propio cuerpo (danza), cuerdas vocales (canto) escogiendo los sonidos o movimientos. (Tal es el caso de los seres humanos en situación de esclavitud, como pasó en el Perú con los descendientes africanos.)

Por eso afirmábamos en líneas atrás que aún en condiciones de trabajo alienado, el arte se ha constituido en el último reducto de la afirmación del ser humano, donde puede expresarse como tal. Y esta expresión se produce a través del trabajo sobre los materiales artísticos.

Instrumentos de producción

Hemos visto los materiales sobre los que se trabaja en el primer momento, el de la creación. Pero es muy importante señalar otros elementos de la infraestructura artística como son los instrumentos que posibilitan la difusión/comunicación y la percepción del hecho artístico.

En el área de de la producción artística podemos encontrar un sin número de instrumentos que el ser humano utiliza para hacer arte, desde sus propias cuerdas vocales -y la técnica que aplique para emitir el sonido y hacerlo resonar-, pasando por todos los instrumentos musicales, todos aquellos con los que se hace pintura, escultura,

fotografía, cine, etc; los aparatos de amplificación sonora; la utilería en teatro, vestuarios, máscaras, etc.

*Tanto los materiales como los instrumento utilizados condicionan la fuerza de trabajo;
(más adelante veremos como ésta -la fuerza de trabajo- actúa sobre los materiales e instrumentos.)*

Otros medios instrumentales: medios instrumentales/sociales, el tiempo y el espacio.

Considerar el arte como un proceso de producción que abarca Producción, Distribución y Consumo, los momentos de creación/difusión/percepción/ se presentan inseparables y en interrelación constante, funcionanado dinámicamente en la realización artística.

Observaremos, entonces, tres elementos necesarios para la realización del proceso productivo artístico:

- 1. Los medios instrumentales/sociales de interpretación o de exposición;*
- 2. El espacio, o lugar donde se realiza el hecho artístico y*
- 3. El tiempo, decidido social e individualmente para la creación/difusión/percepción.*

Sobre estos tres elementos :tiempo, espacio, medios

instrumentales/sociales, trataremos dos aspectos,

a) como hechos físicos o productos materiales y

b) como expresión de relaciones sociales (quién los define, quién los posee, quién tiene acceso a ellos...)

Medios de comunicación

Los medios instrumentales de difusión, exposición o interpretación de la obra de arte son los medios de comunicación de la obra de arte.

Al hablar de "medios de comunicación" nos viene a la mente los "medios de comunicación masiva" es decir la radio, la televisión, el cine.

Sin embargo todas las sociedades - y no sólo las "modernas"- tienen "medios de comunicación" para la difusión artística o para dar a conocer los productos artísticos a otros miembros de la sociedad.

Así por ejemplo:

-una comparsa de carnaval es el medio por el cual los compositores dan a conocer sus canciones, y posibilita la realización de arte total a sus miembros;

-los conjuntos de danza en una fiesta tradicional son el medio para la realización artística en danza, artes plásticas, representación teatral, de muchos miembros de la sociedad;

-la organización comunal de una faena por ejemplo, para la siembra y la celebración de la tarea cumplida al final de la jornada es el medio adecuado -lugar y ocasión- para la improvisación poético/musial de hombres y mujeres en las comunidades campesinas, como ya hemos

descrito en el capítulo anterior.

Así como discos y cassettes son los medios de difusión de las realizaciones musicales, especialmente , (medios que se utilizan poco en poesía y casi nada en teatro.)

Un conjunto instrumental -como el de música chicha con batería, órgano, guitarras eléctricas- es el medio instrumental para que los compositores y arreglistas den a conocer creaciones en dicho estilo.

Un conjunto instrumental con piano, instrumentos de viento, de metal, bajo eléctrico, batería.. y otros instrumentos es el medio para interpretar música salsa...(y quienes no tengan acceso a dichos conjuntos no podrán ver realizados sus productos artísticos)

Relación entre materiales - instrumentos y concepciones estéticas

Pero la relación entre materiales e instrumentos de producción artística, las estructuras artísticas y los conceptos estéticos no es estática, ni determinada en un sólo sentido.

El desarrollo artístico -de las estructuras- , y las concepciones estéticas, condicionan cambios en los materiales e instrumentos.

Por ejemplo:

el concepto estético del virtuosismo instrumental en el piano , hace que Liszt mande a hacer un piano con teclas más delgadas , (para poder abarcar más notas con una sola mano) y más livianas (para poder ejecutar pasajes a mayor velocidad)

Las normas estéticas de la cultura andina por ejemplo, motivaron el

desarrollo de técnicas de ejecución instrumental suigéneris (como el charango, la bandurria, el violín, el arpa) e inclusive afinaciones diferentes en las cuerdas, como también el uso sólo de armónicos en el "pito" flauta traversa usada en Cusco.

Estos instrumentos llegados con los invasores españoles, fueron asimilados modificando o creando técnicas de ejecución que se ajustaron a las normas estéticas (quechuas o aymaras, p.ej.)pre-existentes.

Como éstos, podríamos dar mucho ejemplos de la interrelación entre los materiales / instrumentos con las necesidades concretas de los criterios estéticos que cada cultura posee y elabora a través de su historia.

El sistema artístico articulado por normas estéticas (concepto de la belleza) sociales e ideológicas, que condiciona el manejo de materiales pero que a su vez éstos condicionan a aquél. Es la dinámica, dialéctica de desarrollo

Señalaremos que los instrumentos - sociales (como conjuntos artísticos, comparsa grupos de danza) son medios de producción que también constituyen una de las formas de ejercicio de las fuerzas productivas del proceso de producción artística.

Tomando en sentido estricto la definición de medio de producción -como instrumento- tendríamos que considerar los instrumentos musicales en - piano, batería- ; y como fuerza de trabajo la interpretación de los músicos, la creación.

Sin embargo para un compositor del género salsa -p.ej.-todo el conjunto -músicos con sus instrumentos- se vuelve un "medio de producción" (a veces inaccesible) para la realización de una canción. Volveremos sobre esto en Fuerzas Productivas y Relaciones de Producción.

Similar en un grupo de teatro, éste como grupo humano es fuerza de trabajo, que utiliza instrumentos, pero para un director o autor teatral el grupo es un medio de producción también. (es un instrumento social de producción).

Innovaciones en los materiales

Es obvio que el trabajo -es decir la actividad práctica transformadora de la naturaleza y del ser humano- sigue surtiendo materiales e instrumentos aptos para ser trabajados artísticamente.

Basta observar algunos ejemplos como la escultura con soldadura autógena, los efectos de luz hechos con lasser, el "humo" -hecho con gas- en los espectáculos musicales y teatrales; el dominio alcanzado sobre las ondas sonoras, los efectos vocales hechos con aparatos electrónicos, las computadoras, sintetizadores, en fin, la capacidad para generar, amplificar y transmitir el sonido, etc.

Todo esto va a condicionar las formas de expresión artística, pues las características del mismo material determinana una u otra posibilidad de desarrollo. Así por ejemplo:

La invención de los micros inalámbricos, determinarán un uso distinto del escenario en los espectáculos musicales y teatrales. Los intérpretes no necesitarán estar "pegados" al micrófono... podrán moverse en un ámbito muy grande, "quitarse" del escenario frontal, o circular, y cantar por ejemplo de un extremo a otro de un gran auditorio como en

coliseos, estadios deportivos.

Este hecho hace que los intérpretes tengan que replantear la relación artista-público, por las nuevas posibilidades de movimiento.

Así como su expresión corporal puede incluir saltos, volteretas...y hasta saltos mortales si quisiera...

Más adelante observaremos cómo el trabajo sobre los materiales no se da en absoluta libertad o por decisión individual del artista; complejas relaciones y objetivos sociales condicionan tal realización.

El tiempo como medio de producción artística.

Los individuos de una sociedad tienen su tiempo regido por normas - relaciones- sociales de acuerdo en primera instancia , a las necesidades temporales del trabajo material, de la producción en general. Lo que no se dedica a ese tipo de "trabajo" e tiempo libre "libre" en ese sentido , libre del trabajo material.

*La cantidad de tiempo dedicado a ese tipo de "trabajo" y la cantidad de "tiempo libre" que posee cada individuo en la sociedad depende de: a) las relaciones sociales de producción ,
b) de la división del trabajo y c) del desarrollo de las fuerzas productivas.*

Por ejemplo, en el modo de producción esclavista griego el tiempo que tenían los patricios para dedicarse a la filosofía y el arte era distinto al de los plebeyos y de los esclavos.

El trabajo material hecho por éstos brindaba a los patricios no solamente los bienes materiales sino también el tiempo para que se dedicasen a la

ciencia, la filosofía y el arte.

Así por ejemplo, en las sociedades altamente industrializadas la jornada es de 8 horas y el resto es "tiempo libre" (por lo menos en teoría). Dado que el trabajo está altamente mecanizado y alienado, la satisfacción humana -estética- se ve prácticamente anulada, y debe ser satisfecha en el "tiempo libre".

(en el Perú actual la jornada de 8 horas - es "pura teoría" -, rige para un porcentaje mínimo de población, si es que lo tiene como trabajo mas o menos estable y con una remuneración solvente...)

En las Comunidades Campesinas, la administración del tiempo responde a otro tipo de organización; el ritmo de trabajo, la dedicación por horas a una u otra actividad, agrícola, ganadera, doméstica, artesanal, aparentemente menos "rígida" que la de "ocho horas" puede significar muchas más horas de trabajo efectivo.

La distribución entre el tiempo dedicado al trabajo material y las dedicadas al arte es totalmente diferente a la administración u organización del tiempo en la vida industrializada.

Por otra parte el hecho de que muchas actividades artísticas estén unidas al trabajo mismo hace que no se necesite "tiempo especial" o "tiempo libre" dedicado al arte, por lo menos no con la actitud y exclusividad que sí necesitaría un individuo en la sociedad industrializada.

Además las fiestas patronales, comunales, de participación masiva, con hondo sentido democrático y de integración de varias artes , están decididas colectivamente y programadas dentro del ciclo cultural anual, como resultado del ciclo productivo agrícola-ganadero.

Cabe mencionar que en sociedades industrializadas el llamado "tiempo libre" es penetrado -por radio y TV- y en cierto modo también es administrado por el propio sistema condicionando la libertad del individuo con el objetivo doble de hacer de él de un lado, un consumidor de mercancías y por otro el soporte ideológico/práctico de reproducción de dicho sistema.

Así los medios de comunicación masiva, promueven el consumo pasivo, la actitud contemplativa -no creativa- frente a las expresiones artísticas, valores estéticos manipulados por la comercialización y la moda.

Y el "tiempo libre" puede resultar siendo tiempo hipotecado, vendido o regalado al sistema que lo aprovecha para moldear pensamiento, manipular sentimientos, afectos y emociones , condicionar los valores y orientar nuestras actitudes; de tal manera que bien se podría hablar de una "plus-valía ideológica (Ludovico Silva) aprovechada a través de la utilización mercantil/ideológica de la producción artística y consumida especialmente en el llamado "tiempo libre"

El espacio como medio de producción.

(Uso social del espacio)

Es la sociedad y su organización la que delimita el uso del tiempo, de la misma manera sucede con el el espacio para la realización artística.

El espacio en las sociedades industrializadas es "especializado", al igual que los cultores y sus obras. Hay espacios donde se "trabaja" y otros donde se "hace arte". Hay espacios donde se hace arte pero su uso depende de un pago tanto para el artista como para el espectador.

Las formas: concierto, música de cámara, sala de exposiciones, teatro cerrado; etc. surgen con el ascenso de la burguesía.

Con el desarrollo técnico , el aumento de la población y la comercialización transnacional de la cultura los lugares de "concierto" crecen y ahora pueden ser grandes coliseos, estadios, que congregan al público para consumir el arte como espectáculo.

Un escenario al aire libre son tipos de espacios diferentes para la realización artística, son medios que posibilitan y condicionan la estructuración del hecho.

Las calles, las plazas, lo atrios de las iglesias, presentan otro tipo de requerimientos técnicos. Por ejemplo una cantante en un teatro cerrado puede ser escuchado impostando la voz tipo ópera europea; una cantante en la calle no será escuchada -menos aún en una fiesta de carnaval- pero un conjunto de mujeres cantando en la calle al unísono con voz aguda y consistente, sí será escuchado aún en el jolgorio del carnaval.

Lo que es obvio, pero importante señalar una vez más, es que los medios en que será difundido o comunicado un arte, es decir

el lugar o espacio, así como el medio instrumental y sus condiciones técnicas determinarán algunas características estructurales de la realización artística.

Las danzas, por ejemplo, hechas en el campo, junto con el trabajo -como la Qashwa son organizadas y ejecutadas de manera diferente que en un escenario de teatro cerrado, en el que las nuevas condiciones de espacio, tiempo, luz, etc. determinarán cambios en la estructura artística y en los conceptos estéticos.

Medios instrumentales y materiales tanto para la creación como para la difusión y percepción, tiempo y espacio como elementos de la infraestructura artística - y el uso social de los mismos, y la manera cómo esto se organiza en la sociedad, es decir el real acceso que los individuos tengan a ellos, estaría constituyendo uno de los ejes sobre los que se estructura un proceso de producción artística.

Participación: "acceso real" ... "libertad".

Y aquí estamos abordando varios conceptos a tener en cuenta, entre los que está el real acceso, la posibilidad real, como la libertad en ejercicio para participar y realizar arte.

La libertad y su ejercicio, no es tampoco un hecho abstracto. Tener libertad es tener la posibilidad concreta de poder optar entre varias alternativas.

Esta libertad no es sólo un hecho de voluntad individual sino que el sistema de organización social delimita su ejercicio.

Estas delimitaciones que son diferentes en cada sociedad y período

histórico, estarían delineando procesos de producción artística en correspondencia con el modo de producción general.

La fuerza de trabajo.

Es el trabajo -creación/interpretación- del ser humano sobre materiales concretos, con instrumentos específicos en la elaboración de bienes artísticos.

...“los hombres, los productores de los bienes materiales, los trabajadores, son la fuerza productiva determinante y primordial”...

Al igual que en el modo de producción general los instrumentos de producción artística se vuelven inertes sin el trabajo humano. Es solamente con esta actividad que se generan otros bienes.

Y el hombre actúa -trabaja- en su calidad de ser social e histórico, es decir, como resultado de un largo proceso social que a través del tiempo se ha desarrollado.

“El trabajo vivo conserva y al mismo tiempo transfiere a la producción actual el trabajo invertido anteriormente y materializado en los medios de producción”

*Por tanto las fuerzas productivas sociales consisten en :
los medios de trabajo creados por la sociedad, en los instrumentos de producción así como en los hombres que poseen determinada experiencia productiva y ciertos hábitos de trabajo y producen los bienes materiales” (Konstantinov)*

Para la producción artística los seres humanos aprenden y aprehenden

*en sociedad los lenguajes artísticos,
-sistemas estructurales de ordenamiento y trabajo de materiales-
constituido por el conocimiento de técnicas precisas, así como valores y
conceptos estéticos;
-se aprenden los códigos o convenciones sociales de ordenamiento del
mismo proceso productivo del arte.*

*La fuerza de trabajo fundamental en el arte es la capacidad creativa del
ser humano; pero esta fuerza potencial no se hace efectiva sino
con el trabajo mismo y éste sólo es posible si se "posee
determinada experiencia productiva y ciertos hábitos de
trabajo"*

*Aunque el conocimiento -empírico y científico- es también un
instrumento de producción, por las características de la producción
artística preferimos tratarlo en este acápite como un aspecto de la fuerza
de trabajo.*

*El creador cuenta con su cerebro, cuyas cualidades o características
posibilitan una acumulación de información memoria-;
el conocimiento de técnicas precisas y su ejecución práctica;
la representación de imágenes -imaginación-;
el pensamiento como actividad de razonamiento deducción / inducción;
el centro motor de los sentidos -tanto de los 5 sentidos físicos-como los
otros sentidos: voluntad, amor, satisfacción/placer y sus expresiones
como la risa, el llanto... y las capacidades llamadas "extrasensoriales".*

*El ser humano tiene conciencia sobre parte de la actividad cerebral, pero
no la tiene sobre otras.
Al decir "parte" no nos referimos a la parte física sino a parte de la
"actividad" cerebral.*

Es interesante saber por ejemplo que los niveles de dominio cerebral varían entre los seres humanos. Por ejemplo, por concentración los individuos de una minoría (en Nepal?) pueden subir la temperatura de una mano o de todo el cuerpo.

Las capacidades de hipnosis o de transmisión telepática varían entre los seres humanos y muchas veces depende de la práctica. Pero estas cuestiones las estudian otras ciencias.

Veamos con algunos ejemplos cómo la "creación" de un artista no consiste sólo en el manejo de materiales conscientemente sino también en poner en funcionamiento otras partes del cerebro capaces de captar o realizar acciones/sensaciones que aún el ser humano conscientemente no las realiza. (una persona puede sentir la sensación de placer ante lo bello , pero no sabe explicar por qué lo siente)

La llamada intuición o inspiración no es otra cosa que eso. Niveles de la actividad cerebral que aún no sabemos cómo funcionan y que hacerlos funcionar "a voluntad" puede resultar difícil, aunque con la práctica se logra. Así por ejemplo los casos de "memoria auditiva" y de "memoria manual".

Por ejemplo: las canciones del carnaval ayacuchano están construídas sobre la base de 3 o de 4 sonidos, pero los compositores "no lo saben" , es decir no lo saben "intelectualmente". Cómo es posible que sin saberlo se ciñan a la regla estrictamente?

Cuando afirmo que un compositor de estas canciones "no sabe" que emplea 3 ó 4 sonidos, no hago ninguna afirmación peyorativa. Una persona se da cuenta de ello solamente cuando conscientemente cuenta los sonidos que ha utilizado -los escribe o los cuenta auditivamente- Los auditores percibirán un carnaval como "correcto" cuando se ajusta a las reglas estructurales de la música; pero esas reglas no están escritas, ni se conocen conscientemente sino que están memorizadas

auditivamente, de tal manera que cuando suena una nota que no corresponde a la estructura musical se capta como "fuera de lugar", "fuera de estilo" o simplemente que "no es así".

Existe pues, una memoria individual /colectiva de la estructura musical que determina forma y estilo de una canción.

El compositor al trabajar su tema usará la memoria para componer dentro de ese mismo estilo y le "sonará" correcto o incorrecto, aún no siendo conciente de cuántas y qué notas usó.

El estilo está memorizado y se compone o percibe por asociación automática con el registro de datos que ya tenemos en el cerebro.

(En el Perú existen más de un millar de danzas y géneros musicales. Esta música no es estática; siempre hay composiciones nuevas, versiones distintas , variantes, que se realizan usando la memoria y la oralidad, y que los cultores distinguen o sea que lo "saben" con precisión. Cada Comunidad Campesina tiene su estilo ...existen alrededor de 4,000 comunidades campesinas reconocidas... esto nos da idea de la magnitud del fenómeno).

Vemos otros ejemplos: (memoria manual)

la velocidad con que toca un instrumentista una pieza rápida (un "virtuoso" del violín piano, clarinete...) la logra con la práctica; pero existe una memoria manual por la que el instrumentista puede conversar o pensar en otra cosa mientras sigue tocando a la velocidad aprendida, la pieza musical.

Si esta velocidad varía , por ejemplo a una más lenta, el instrumentista se equivoca o tendría que poner toda su atención para hacerla a esa otra velocidad.

Es posible observar que al ser interrumpido tenga que repetir el trozo expreso, un fragmento musical y no pueda agarrarlo o continuarlo justo en la nota que se quedó; es posible que no sepa contestar en qué notas se quedó en el momento de la interrupción. El cerebro inconciente (memoria manual) está actuando en este caso a una velocidad mayor que la parte conciente; esta capacidad "intuitiva" semiconciente, o inconciente, se pone en acción cuando se hace algunos tipos de arte.

"Estados de trance", intuición/inconciencia (?) son parte de la "fuerza de trabajo" en el arte...

Abundantes ejemplos podemos encontrar en las sesiones rituales/artísticas de distintas sociedades en que los ejecutantes "entran en trance" haciendo funcionar su cerebro en niveles aún inconcientes asombrando a todos con proezas que conscientemente no las harían. (diferentes tipo de estimulantes y alcohol y drogas se han usado y se usan para prácticas como éstas... en casi todas las culturas del mundo...)

La relación entre lo conciente e inconciente es objeto de otras ciencias, por ahora aquí señalaremos su presencia en la producción artística como parte de la fuerza de trabajo : el cerebro en su totalidad -conciente e inconciente- es parte de la fuerza de trabajo.

Fuerza de trabajo y relaciones sociales de producción.

Es un echo que en toda producción artística existen normas, reglas, aprendidas socialmente para ordenar los materiales del hecho. Sobre la base de esas normas se trabajan los materiales utilizando memoria conciente, sensaciones inconcientes y voluntad.

Todo ello es la fuerza de trabajo y se presenta actuando individual y colectivamente reproduciendo en el amplio sentido del término la cultura (el "capital cultural")

Entiendo que el término "reproducir" incluye: creación-invencción, recreación, interpretación, transformación, superación, etc.

La fuerza de trabajo puede ser ampliada o restringida de acuerdo a las posibilidades de práctica/tiempo, y a la calidad de la práctica, facilidades o restricciones para el aprendizaje de técnicas; como para el acceso a los materiales e instrumentos de producción.

Por ejemplo, las normas sociales han hecho que la mujeres tengan mucha menos participación en la ejecución de instrumentos musicales, pero sí ha permitido un desarrollo mayor en las técnicas del canto.

*(Esto se puede apreciar tanto en la cultura andina como en la criolla peruana, la caribeña "salsa" y en otras...) (*y es obvio que así sea porque sería el colmo que el sistema nos niegue también el acceso a nuestras propias cuerdas vocales...) sin embargo el canto, como todas las expresiones artísticas, no es sólo el hecho material de producirlo sino el hecho social como proceso productivo y como resultado -síntesis - histórica.*

Y así la fuerza de trabajo potencial se ve condicionada en la interacción social, es decir que el individuo solamente en relación con otros individuos puede ejercer su capacidad creativa ya que ésta se ve condicionada en el acceso a los medios de producción.

El ser humano sólo produce como resultado de una historia y de determinadas relaciones sociales.

Las fuerza de trabajo artístico -aún en la prácticas aisladas, individualistas y de las llamadas "arte por el arte"- es resultado de la evolución social y su ejercicio y desarrollo depende de las relaciones sociales establecidas tanto en el modo de producción general como en el proceso de producción del arte.

RELACIONES DE PRODUCCION

Se refieren a las condiciones sociales en que se realiza la producción artística. Producción entendida como producción/distribución/consumo.

"las relaciones sociales de producción son aquellas que se establecen entre los hombres como consecuencia del papel que cada uno de ellos tiene en el proceso de producción; consecuente, ese papel dependerá de sus relaciones con los medios de producción -los instrumentos y el objeto de trabajo- y con los otros hombres -fuerza de trabajo-" (Lumbreras, 1981:102)

Para nuestros objetivos de análisis separamos los momentos de producción / distribución / consumo aunque sabemos bien que son aspectos de un mismo proceso que no sólo se interinfluencian sino que se dan simultáneamente.

Enumeramos rápidamente algunas situaciones a tener en cuenta al estudiar las relaciones sociales del proceso de producción artística:

En la fase de producción/creación respecto a la participación y sus condiciones:

-quiénes y cómo participan

-quiénes y cómo se determina el tiempo , tanto de la preparación del hecho artístico como para su realización.

-quienes y cómo determinana los lugares -espacios para la realización-

-quiénes y cómo se hace la reproducción/aprendizaje y transmisión de conocimientos (considerando metodologías escritas y orales)

-cuál es la jerarquía o rol que ocupan los especialistas

-cuál es la situación socio-económica de los creadores o intérpretes, especialistas o no del arte que cultivan.

-cómo y quiénes determinan el acceso a los materiales e instrumentos de producción; propiedad de los mismos.

Sobre propiedad de los instrumentos daremos algunos ejemplo:

Propiedad comunal, uso de autoridades.

En la Comunidad Campesina de ...-Quispicanchis, Cusco- las antaras llamadas "Alto Cruz" son de propiedad comunal.

Las tocan solamente las autoridades; los demás miembros de la comunidad no tocan estos insrumentos.

Contratación a destajo. Los músicos son propietarios de sus instrumentos.

En las comunidades campesinas de Soccos, existen especialistas de "Anteq" , músicos bailarines que en pareja tocan antaras, mientras uno de ellos va tocando también tinya y baila. Se presentan en fiesta productivo/ritual de la limpieza de acequias, contratados por los carguyoq.

Los anteq representan al carguyoq y a la comunidad o barrio al cual éste pertenece. Se considerará bueno o malo por su interpretación frente a otro Anteq, en competencia, así como por su propia interpretación si actúa solo. Los Anteq son dueños de sus propios instrumentos y generalmente ellos mismos los hacen.

Los instrumentos de arpa y violín que acompañan las danzas de los Tijeras, son de propiedad de sus ejecutantes, algunas veces comprados a especialistas, otras veces hechos por ellos mismos. La calidad de los instrumentos varía y su costo también. Para ser danzante se requiere cumplir un complejo ritual y un proceso largo de aprendizaje.

Propiedad colectiva.

Los instrumentos de una Comparsa de Carnaval en Ayacucho -por ejemplo- puede ser de propiedad individual, como colectiva. Esto ocurre en instituciones u organizaciones culturales de autogestión. Ocurre a veces en clubes de migrantes, asociaciones estudiantiles, barriales, o de instituciones de la sociedad civil de diverso tipo.

Propiedad privada del instrumento/ trabajo a destajo.

En la música llamada "comercial", los músicos son propietarios de sus instrumentos, y venden su fuerza de trabajo en conjuntos instrumentales y orquestas; bajo la dirección de un "dueño" que a veces actúa de "director" del grupo ... sucede con los músicos de los conjuntos de Chicha, de Salsa, y otros.

Propiedad transnacional

Los dueños de las disqueras y de las emisoras de radios, y televisión, pertenecen inclusive a una forma de propiedad transnacional. El sistema totalmente mercantilizado de la música hace que se trate en términos de mercancía todo: los compositores, los intérpretes, las canciones..., separando productores y consumidores.

La venta de la "imagen" se centra en el o la cantante. Los músicos que acompañan ,con frecuencia no se ven. (También se usa cinta grabada)

Esta música está fuertemente vinculada a otro tipo de transnacionales - de la moda, las bebidas alcohólicas, las gaseosas, artefactos eléctricos, y otros productos que se suponen lo "más-más de la modernidad y el progreso".

-sería interesante estudiar las relaciones existentes entre los códigos estéticos de la "música moderna" y las necesidades de masificación / consumo de otros bienes económicos

Espacios y ocasiones para la práctica artística...

La presencia de los migrantes andinos en Lima, ha abierto nuevos espacios para la realización de su arte. Campos deportivos, coliseos... se realizan la mayoría de las veces al margen de la cultura oficial y se mezclan formas mercantiles con formas de reciprocidad andinas.

Propiedad del conocimiento.

Es importante también observar la propiedad sobre el conocimiento y la forma en que se da la enseñanza / aprendizaje.

La música occidental, europea , tiene sus centros de enseñanza en academias, conservatorios, institucioens de bellas artes. El acceso a estos centros es selectiva y elitizante.

El estado es propietario de algunos centros de educación, e individuos particulares son propietarios de otros.

Acceder a ellos significa tener el tiempo y la posibilidad económica de poseer su instrumento para practicar.

En la cultura quechua -en situación no-capitalista- el acceso al aprendizaje tiene otras normas, como también en la cultura popular costeña. La enseñanza - aprendizaje se hace en base a la imitación y repetición en instancia de organización autogestionaria, no estatal.

Es importante señalar aquí que junto a la propiedad de los medios de producción/distribución y consumo y las condiciones para acceder a ellos, existen otro tipo de condicionamientos de orden ideológico que también intervienen en el ordenamiento de la producción artística.

El estudio de las relaciones sociales de producción y su incidencia en los lenguajes artísticos, posibilita la comprensión del arte de los distintos pueblos y su desarrollo; y también como con el arte se reproduce la dinámica socioeconómica en general.

RELACIONES SOCIALES DE PRODUCCION ARTISTICA Y OBJETIVOS SOCIALES

La producción artística a través de la historia y en distintas sociedades, no sirve únicamente para la satisfacción estética; siendo ésta una función social también, debemos observar sin embargo las otras funciones sociales que cumple.

Algunas funciones se puede observar por ejemplo:

- como parte del trabajo material, parte de la técnica agrícola*
- como parte del trabajo material industrial*
- como parte del ritual religioso*
- como parte de las celebraciones del ciclo vital*
- como arte para divertir y educar (o "adecuar")*
- como arte para producir ganancia económica*
- arte para producir ganancia ideológica...(ver Silva: La plusvalía ideológica.)*

Obviamente esta enumeración se propone a manera de ejemplos, que nos puede abrir pista de análisis. Las situaciones descritas se entrecruzan. Las expresiones artísticas suelen resultar polivalentes en muchos sentidos...

El arte no es un fenómeno puramente físico al que se le pueda buscar

una función "químicamente pura". El arte es un fenómeno social, psíquico y afectivo, cuya complejidad radica en ser síntesis de muchas relaciones a la vez:

-relaciones del modo de producción general con el proceso de producción artístico en particular

- relaciones de los medios de producción con las fuerza de trabajo

-relaciones entre los objetivos sociales y la producción artística misma.

III. IDEOLOGIA

Entendida como interpretación (manera de ver) del mundo, de la sociedad, la naturaleza, el individuo...la ideología implica por un lado la valoración de normas sociales, morales, estéticas, y por otro lado la opinión sobre alternativas, tendencias, propuestas para el desarrollo social, grupal y del individuo.

Desarrollo social entendido como proceso histórico, sea para consolidar o para superar -transformando- las situaciones materiales y sociales de existencia.

"Detrás de cada institución -continúa Lumbreras- está el conjunto de pautas o normas que le dan sentido y orden; están los "principios" que la sustentan. Todos ellos constituyen "ideas" de la relación entre unos hombres y otros, ideas acerca de la función de las cosas, ideas acerca de la relación hombre-naturaleza. Todo ello es un "sistema de ideas" en torno al hombre, la sociedad y el mundo".

(Lumbreras, 1981: 153-154)

El nivel ideológico del arte contiene las ideas, normas, valores, sobre lo "correcto y lo incorrecto", sobre lo bello y lo feo de la propia producción artística; es decir, la manera de ver el arte.

La ideología artística - o sea la estética - es la superestructura del proceso de producción artística, como área de pensamiento específica.

Además, la ideología artística se relaciona con la superestructura del modo de producción general, constituido por las normas del derecho, la religión, la moral, que son expresadas en el arte.

(Derecho contenido tanto en la legislación oficial como en la consuetudinaria; la religión-filosofía, religión-cosmología; la moral,

como conocimiento y práctica de lo que se entiende por "bueno" o "malo")

En las obras artísticas se va a reforzar o cuestionar tales normas y se van a expresar las contradicciones existentes tanto en el modo de producción material como el proceso de producción específico, debido a que las ideas se producen en el cerebro como resultado de la realidad que circunda al individuo. De allí que la "manera de ver corresponde a la manera de ser del individuo y su grupo social" (Lumbreras, 1981: 147)

Pero en el arte, las ideas no se presentan como fenómeno puro, sino como ideas / sensaciones (manera de ver y manera de sentir) no es sólo intelecto sino también emotividad; y así la estética o ideología específica del arte, contiene juicios valorativos de aprobación o desaprobación del hecho artístico que se efectúa a niveles diferentes de conciencia social: el conocimiento técnico estructural y el de impresión estética, sensación satisfactoria, el gusto.

Esta segunda forma de conciencia social, se presenta quizás con mayor intensidad cuando hay una actitud contemplativa frente a las obras o expresiones artísticas relegando a un segundo plano la explicación técnica del tratamiento de materiales. Mientras que para el que hace la obra las dos formas están presentes.

La ideología en el arte se presenta a diferentes niveles y calidades. Puede expresarse de manera explícita o implícita y se presenta de manera consciente e inconsciente.

Morawski, reflexionando sobre la objetividad del juicio estético explica:
"Por juicio estético no entendemos un acto puramente psíquico sino intelectual; por tanto, no se trata de un juicio simplemente psicológico que exprese una vivencia estética, sino su resultado lógico, presentado como juicio de valor fundado en

determinadas razones. El juicio estético puede ser aunque no es obligado que lo sea, continuación y culminación específica del proceso suscitado por una reacción basada en el gusto” (Morawski 1966: 377)

Un ejemplo: durante el período clásico de la música occidental europea (1775-1825) se estructuran formas -sonatas, sinfonías, con determinadas reglas armónicas. Las “quintas paralelas” estaban prohibidas por la teoría estética de la época. “No era apropiado” su uso, según esas ideas eran “feas”. Pero Beethoven en una ocasión las usa , diciendo “sí, sé que está prohibido pero suena bien”. Beethoven fue un revolucionario en la música. Con él empiezan a sentarse las bases técnicas para pasar del clasicismo al romanticismo. Etapa que corresponde también a otro modo de producción en que se establecen relaciones comerciales -de mercado- superando relaciones feudales.

Otro ejemplo en el que podemos apreciar ideología artística conjugando técnica -trabajo de materiales- e impresión estética es al observar conceptos como “música alegre o “música triste” .

La occidental que identifica rápido con alegre y lento con triste y melancólico, no funciona en la estética quechua.

En ésta se puede cantar profundas tristezas en ritmos muy rápidos como el carnaval, y también se puede expresar la alegría ritual profunda de la siembra o la cosecha en una canción lenta como es el Harawi.

La selección de los materiales artísticos, para hacer arte expresan ideología artística propia, pero - como ya hemos visto en ejemplos anteriores - no se produce con absoluta autonomía sino en relación a la dinámica social general y esto es más evidente cuando se comparan sistemas artísticos diferentes.

Veamos: en los conservatorios de música donde se ha enseñado la teoría y práctica del sistema europeo occidental, se ha sustentado una estética diferente a la estética quechua andina. Con todos los vicios del etnocentrismo cultural, ésta ha sido considerada como "monótona", "chillona" "sin técnica", "fea".

Sin embargo en la misma tradición musical occidental se incluyeron materiales musicales de sistemas llamados "exóticos" de los países del Tercer Mundo, como una necesidad de su estética en una etapa de su historia.

Al respecto Leonardo Acosta afirma:

"Desde los años veinte, la música popular de los países "subdesarrollados" pasó a un primer plano mundial su utilización como "materia prima" por los compositores de música sinfónica de Europa Occidental y Estados Unidos constituyó una práctica extendida que reflejaba una forma de colonialismo cultural. Pero la falsificación burda y seudopopular de estos ritmos y géneros, "aclimatándolos" al gusto burgués medio de las metrópolis para luego envasarlos en forma de discos y exportarlos, constituye el proceso que nos da la verdadera medida del imperialismo musical y sus peligrosas consecuencias como medio de nivelación y colonización del gusto, así como de penetración ideológica a escala planetaria" (Acosta, 1982:22)

En esta cita podemos observar el nivel ideológico propio de la estética - "nivel y colonización del gusto", como también "penetración ideológica" que se opera con la presencia de valores referidos a otras áreas como la moral, valores sociales, políticos, etc.

El tratamiento de materiales e instrumentos de producción artística (técnicas , elección de materiales, opciones de ordenamiento) expresa en primera instancia una ideología artística en el sentido de realizar - materializar- el concepto/sensación de "belleza".

Concepto aprehendido social e históricamente como resultado de la praxis artística y sus relaciones con todos los aspectos de la vida humana.

El sistema artístico -léase lenguaje- es la síntesis de la relación existente entre la ideología o estética , las fuerzas productivas y las relaciones de producción artística.

A medida que se desarrollan las fuerzas productivas artísticas, los conceptos sobre la satisfacción estética y la satisfacción misma , variarán; a su vez estos conceptos influirán en las fuerzas productivas ordenando los materiales de otras maneras, dándose así un desarrollo en el arte.

La historia de las estructuras artísticas occidentales nos dan cuenta de esta relación entre infraestructura artística e ideología, relación dialéctica que, junto con otros factores a través del tiempo , ha permitido la evolución artística, fácilmente observable por ejemplo en los "estilos artísticos" del sistema musical occidental que expresan a su vez períodos históricos: renacimiento, clasicismo, romanticismo, modernismo etc.

Aún no hemos realizado la sistematización para la elaboración de una historia de la estética quechua ni de otras de nuestras culturas musicales.

Esta sistematización debiera referirse a: técnicas de producción artística, funciones sociales y relaciones de producción así como de sus códigos estéticos.

Tres niveles en el análisis de la ideología.

Para abordar el estudio de la ideología en el arte podemos observar tres ejes de análisis:

a) a nivel del tratamiento de los propios materiales -ideas sobre lo correcto o incorrecto, lo bello y lo feo, de la estructura artística en sí.

b) a nivel del contenido explícito o implícito provenientes de las otras formas ideológicas (sociales, morales, religiosas, políticas, etc)

c) a nivel de los objetivos artísticos-sociales realizados en el proceso de producción (P/D/C)

Estos tres niveles en los que el hecho artístico puede plasmar ideología se relacionan entre sí a veces presentan contradicciones al interior de una misma obra.

Así por ejemplo, entre ideología política explícita expresada en un texto y la práctica de grupos musicales en una "peña" o restaurante, (donde por un lado defienden a la clase obrera , pero por otro no se reconocen como trabajadores ni reivindican sus propios derechos)

Contradicción si el discurso sobre la liberación nacional y los derechos humanos se expresa a través de una estructura musical cuya presencia aquí en el Perú es producto de la penetración cultural y la comercialización de las transnacionales, como es el rock. Pero por otro lado no sería la primera vez que la estructura musical invasora sirva para decirle "velaverde" a su propio dueño.

La complejidad de un fenómeno artístico radica en ser síntesis de muchas relaciones a la vez, en el carácter plurisemántico de su expresión y por último , en que la percepción del mismo hecho impresiona cualitativa y cuantitativamente de maenra distinta en los sectores sociales y en las personas, de acuerdo a condiciones materiales, sociales e ideológicas también.

Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo "Música de consumo"*
en Ensayos de Música Latinoamericana.
Sección del boletín de música de la Casa de las Américas.
Colección Nuestros Países.
Serie Música. La Habana ,Cuba 1982
- ARGUEDAS, José María Indios, Mestizos y Señores*
Editorial Horizonte. Lima, Perú, 1985
- Formación de una cultura nacional indoamericana.*
Siglo XXI editores. SA.
México, 1972
- BOSCH, Rafael El trabajo material y el arte*
Fondo de Cultura Económica.
México, 1972
- BRECHT, Bertolt "El arte como diversión"*
Estética y Marxismo
Tomo I.

Ediciones ERA. México, 1970

CABALLERO, Policarpo *"Supervivencias agrarias"*
en: Revista del Instituto Americano de Arte
Año IX N 9 Cusco. Perú, 1959

GARCIA CANCLINI N. *Arte popular y sociedad en América*
Latina
Teorías estéticas y ensayos de transformación-
Editorial Grijalbo. S.A.
México, DF. 1977

Las culturas populares en el capitalismo
Casa de las Américas. La Habana, Cuba 1982

HUIZINGA, Johan *Homo Ludens*
Alianza Editorial. Madrid.
Emecé Editores. Buenos Aires.
Traductor Eugenio Imaz
España, 1984

KAGAN, M. *"El arte en el sistema de la actividad humana"*
Traducción :Alfredo Caballero R.
en: Problemas de la teoría del arte.
Tomo I. Editorial Arte y Literatura
La Habana, Cuba, 1980

KONSTANTIVNOV, F.V. *Los fundamentos de la filosofía marxista.*
Editorial Grijalbo S.A.
México, D.F. 1960

LAUER, Mirko *Crítica de la artesanía*

Plástica y sociedad en los Andes peruanos.
DESCO. Centro de estudios y promoción del desarrollo.
Lima, Perú 1982

LINARES, María T. *"La materia prima de la creación musical"*
en América Latina en su música
UNESCO. Siglo XXI Editores, SA.
México, DF. 1978

LOMBARDI, L.M. *Apropiación y destrucción de las culturas de las*
clases subalternas
Editorial Nueva Imagen, S.A.
México, D.F. 1978

LUMBRERAS, Luis G. *La arqueología como ciencia social*
Lima, Perú. 1981

MONTOYA, Rodrigo *La sangre de los cerros*
Mosca Azul editores
Lima, Perú 1987

MORAWSKI, Estefan. *"La objetividad del juicio estética."*
En: Estética y Marxismo. Tomo I
Ediciones Era. México, 1970

NOVIKOVA, L *"La estética del trabajo: sus principales problemas*
y conceptos"
en : Problemas de la teoría del arte
Tomo II.
Editorial arte y literatura.
Ciudad de la Habana, Cuba, 1980

SANCHEZ V. A. *Las ideas estéticas de Marx*
Ediciones ERA. S.A.
México, 1974

SILVA, Ludovico *La plusvalía ideológica*
Monte Avila Editores.
Caracas, Venezuela. 1970

Este documento fue escrito en 1987
Fue publicado en stencil y mimeógrafo para los estudiantes de Teatro
en
la Escuela de Teastro de la PUCP
Y ha sido publicado por el Instituto Pedagógico San Marcos el 2005
Lima Perú

Chalena Vásquez
Lima Perú 2008