

AÑO 3 N°4

TRABAJOS

Arte popular: el desafío contemporáneo

Ticio Escobar (Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción)

Se sabe que el encuentro intercultural desarrollado a lo largo de los tiempos coloniales produjo no solo casos feroces de extinción y etnocidio, sino fuertes procesos simbólicos e imaginarios de reajuste y reposición transcultural. Ahora bien, ¿tendrá el arte proveniente de estas culturas capacidad de sobrevivir y crecer en condiciones opuestas a las que les dieron origen?

INTRODUCCIÓN

Este artículo busca considerar las posibilidades de afirmación y continuidad de la cultura popular, y más específicamente del arte popular, en la extraña escena globalizada. ¹ Ya se sabe que el encuentro intercultural desarrollado a lo largo de los tiempos coloniales produjo no solo casos feroces de extinción y etnocidio, sino fuertes procesos simbólicos e imaginarios de reajuste y reposición transcultural. Ahora bien, ¿tendrá el arte proveniente de estas culturas capacidad de sobrevivir y crecer en condiciones opuestas a las que les dieron origen? La pregunta es muy complicada porque involucra no solo la deconstrucción de conceptos graves, como el de arte y el de cultura, sino porque remite a procesos de cambio radicales producidos en la enrevesada escena cultural contemporánea, que, aun en sus zonas de origen tradicional, se encuentra constituida más por mixturas y cruces que por configuraciones compactas.

El quiebre del sistema de producción artesanal generado por la revolución industrial perturba profundamente el destino de la cultura popular; de toda la cultura, en verdad. Por una parte, instaura el divorcio entre los reinos privilegiados del arte –relacionado con la autonomía de la forma– y los terrenos inferiores de la artesanía –heredera de empleos utilitarios prosaicos–. Por otra parte, dentro de los propios productos utilitarios, aquella revolución establece una separación tajante entre los manufacturados artesanalmente en forma tradicional y los fabricados de manera industrial. Estas separaciones se exacerban durante la posindustrialización y la hegemonía de los mercados globales, cuando la masificación tecnomediática y la mercantilización de lo cultural llegan a extremos nunca antes previstos. Por eso, el futuro de las artes populares, basadas en gran parte en artesanías, parece estar condicionado por sus oposiciones, enlaces y confusiones con el arte ilustrado, por un lado, y la cultura masiva, por otro. Este doble condicionamiento remite a la cuestión del alcance de los cambios en el arte popular.



Ediltrudis Noguera
Figura Masculina y figura femenina
Cerámica, 2004
CAV/Museo del Barro

LOS ALBURES DEL CAMBIO

En América Latina, gran parte del discurso acerca de la cultura popular está teñido por los discursos nacionalistas y populistas que se encuentran en los orígenes de las definiciones oficiales de lo popular. El nacionalismo considera la *nación* como una sustancia completa encarnada en el *pueblo*, concebido como conjunto social homogéneo y compacto: un

sujeto ideal que nada tiene que ver con las exclusiones y las miserias que sufren los indígenas reales. Mitificada, la producción artística se vuelve fetiche o reliquia, remanente fijo de un mundo condenado a la extinción. Congelado en su versión más pintoresca, el arte popular queda convertido en ejemplar sobreviviente de un mundo originario arcaico cuya mismidad debe ser preservada de los avatares de la historia.

Este argumento romántico, alegato de ideologías nacionalistas que precisan fundamentar el *ser nacional* sobre bases incólumes, promueve una diferencia básica entre el arte culto y el popular. El primero se encuentra forzado a innovar continuamente bajo la amenaza de perder actualidad; el segundo se halla destinado a permanecer idéntico a sí mismo so pena de adular sus verdaderos valores y corromper su autenticidad original. Así, mediante este esquema categórico, intransigente, se asignan puestos y funciones según el guion prefijado de la historia: al arte popular le corresponde el pasado; al culto, el porvenir. Uno debe dar cuenta de sus raíces y ser el depositario del alma indígena o mestiza; el otro debe estar vertiginosamente lanzado a la carrera lineal y continua del progreso.

Aunque se volverá sobre este tema, conviene adelantar que una dicotomía equivalente afecta el pensamiento de la relación entre lo universal y lo particular: un arte propio, local, auténtico y original se opone a la universalidad como si esta constituyera una sustancia entera y cerrada, ajena. Tal dicotomía es responsable del viejo dilema: o se mantiene la pureza ancestral o se diluye el legado de la memoria en los flujos abstractos del *todo*. Esta falsa alternativa ha promovido innumerables e innecesarias dicotomías y simplificaciones. Desde sus inicios modernos, el arte de América Latina se ha debatido, lleno de culpas, ante disyunciones planteadas sobre un mismo principio: la fidelidad a la memoria propia *versus* el acceso a la contemporaneidad. O bien: el atraso de la provincia *versus* la obsecuencia ante el poder de las metrópolis. Pero comprobado está que la alternativa entre autoencierro y alineación es inútil; la reclusión de identidades supuestamente intactas resulta tan perniciosa como la adopción servil de los cánones coloniales. El enclaustramiento no es una buena estrategia; la mejor alternativa ante la expansión imperial es salirle al paso e intentar reformular y transgredir las reglas de su juego en función de los proyectos propios.

Por eso, la pregunta acerca de si las culturas tradicionales pueden o no cambiar o qué es lo que deberán conservar de sus propios acervos y qué sacrificar de ellos está mal planteada: en ningún caso puede ser resuelta desde afuera del ámbito de las propias culturas involucradas. Cualquiera de ellas es capaz de asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones en la medida de sus propias necesidades. Según estas, el arte popular puede conservar o desechar tradiciones centenarias tanto como rechazar con fuerza o aceptar con ganas bruscas innovaciones acercadas por la tecnología o las vanguardias del arte.

No existe una "autenticidad" en el arte fuera del proyecto de la comunidad que lo produce. Por esto, cualquier apropiación de elementos foráneos será válida en la medida en que corresponda a una opción cultural vigente, mientras que la mínima imposición de pautas ajenas puede trastornar el ecosistema de una cultura subordinada. Obviamente, aquella apropiación y este trastorno nada tienen que ver con orígenes ni fundamentos: son cuestiones políticas. Y en cuanto tales, suponen disputas en torno al sentido e involucran, nuevamente, la cuestión de la diferencia.

LAS OTRAS MODERNIDADES

Aunque el arte popular latinoamericano comparta con el vanguardístico ilustrado la condición asimétrica de lo periférico, hay diferencias que caben ser remarcaadas en relación con el proyecto moderno. Cuando los artistas populares, específicamente indígenas, se apropian de imágenes modernas o contemporáneas, no están cumpliendo un programa explícito de asimilación o impugnación de los lenguajes metropolitanos: responden a estrategias de sobrevivencia o expansión; incorporan con naturalidad nuevos recursos para continuar sus propios trayectos, iniciados en tiempos precolombinos las más de las veces; incautan figuras con las cuales habían cruzado una mirada de identificación o un guiño seductor.

Es decir, el empleo que hace el arte indígena del capital simbólico moderno occidental no constituye una postura sistemáticamente asumida ante la cuestión de si cabe ceder ante los hechizos de la modernidad o sacrificar la "autenticidad". Por eso, estos decomisos, préstamos o intercambios interculturales carecen de la gravedad y el aire culpable de las apropiaciones vanguardísticas del arte ilustrado. Y por eso, las culturas populares utilizan sin tanto remilgo y miramiento formas, recursos y procedimientos contemporáneos y aun saben disputar con maña circuitos tradicionalmente reservados a la cultura masiva o erudita.

Es que el acceso a la modernidad desde lo subalterno se produce en forma extraña a la lógica moderna y, consecuentemente, implica un estorbo, cuando no una contrariedad, a su despliegue ordenado. Los grandes temas de la agenda moderna (el ideario programático, las figuras de tendencia, progreso, actualización y ruptura, la autonomía de lo estético, el peso de la autoría, etcétera) siguen sin aparecer en la producción artística popular aun cuando ella incursiona en ámbitos regidos por racionalidades modernas. Por eso, los artistas indígenas y mestizos aceptan, o sustraen, imágenes y conceptos nuevos en tanto resulten útiles a sus propias historias. Y cuando lo hacen con talento y convicción, producen resultados genuinos, formas recientes o viejas figuras reanimadas: auténticas en su radiante impureza.



Ayoreo (Zamuco)
Corona cacical con cubrenuca
CAV/Museo del Barro

LA DIVERSIDAD Y SUS RIESGOS

Esos impuros procesos de mezclas que producen las otras modernidades –las modernidades paralelas o las submodernidades– constituyen una de las fuerzas que levantan y perturban la promiscua escena cultural contemporánea. El concepto de “hibridez cultural” se refiere en parte al entreverado espacio global en el que coinciden, deformados en parte, el arte culto, el de masas y el popular, mezclados entre sí, a veces en forma demasiado apresurada. Indudablemente, este concepto permite asumir mejor la trama espesa de transculturaciones y discutir, así, tanto los sustancialismos que estereotipan lo popular como los historicismos que hacen del devenir ilustrado la única vía genuina y bien encauzada. Pero el mismo concepto, el de “hibridez”, se vuelve problemático cuando cae en la trampa que delata y resulta, a su vez, esencializado. Este riesgo remite a dos cuestiones. La primera tiene que ver con la absolutización del fragmento; la segunda, con la esencialización de lo híbrido.

PRIMERA CUESTIÓN: MEDIACIONES

La primera cuestión (relativa a un tema ya mencionado) se levanta ante posiciones que sustancializan la particularidad y hacen de la dispersión un destino inevitable. El descrédito de las totalidades y los fundamentos y el abandono de los grandes relatos modernos han promovido la apertura de un escenario favorable a la diferencia pluricultural. Pero la proliferación de las demandas particulares ocurre en detrimento de los principios de la emancipación universal de origen ilustrado. Encerradas en sí, las posiciones que exaltan la segmentación y la consideran una categoría autosuficiente terminan promoviendo la desarticulación de las demandas particulares y estorbando la posibilidad de que compartan un horizonte común de sentido. Y entorpecen, por eso, la convergencia de los intereses sectoriales en proyectos colectivos, indispensables no solo para la congruencia del cuerpo social, sino también para la eficiencia de las propias jugadas particulares. Confrontadas entre sí a partir de códigos comunes que faciliten la negociación y el intercambio, las culturas indígenas tienen mejores posibilidades de inscribir sus demandas en un ámbito abierto al interés público.

Por otra parte, esencializar la diversidad constituye ocasión de nuevos sectarismos y autoritarismos varios y puede oscurecer la perspectiva de universalidad que requiere todo proyecto de arte como horizonte de posibilidades. De ahí la necesidad de replantear, sobre bases más complejas, la tensión entre lo particular y lo universal. Y esta operación exige concebir ambos términos no como referentes autónomos ni momentos de una relación binaria ineludible, sino como fuerzas variables cuyo interjuego moviliza negociaciones y supone reposicionamientos, avances y retrocesos, conflictos no siempre resueltos, soluciones provisionales, inesperadas. Pero la escena confusa, fecunda, en la que actúan esas fuerzas requiere la mediación de políticas culturales, instancias públicas ubicadas por encima de las lógicas sectoriales. Tanto como garantizar la diversidad, estas mediaciones deben propulsar condiciones aptas para la confrontación intercultural. Y deben alentar la posibilidad de que los derechos de las minorías coexistan con miradas de conjunto. Miradas que permitan cruzar proyectos por encima del inmediatez de las demandas particulares y puedan coordinar discursos y prácticas sin sustantivar la totalidad ni arriesgar las diferencias.

Por eso, resulta importante instalar el tema de las identidades locales en el espacio de la sociedad civil, escena preparada para negociar la disputa entre las demandas parciales y el bien común. E, instalado allí, conviene vincularlo con la figura de ciudadanía. Si aquel subraya el momento particular, esta acentúa el universal. La idea de una ciudadanía indígena resulta fundamental para garantizar formalmente las condiciones simétricas del juego de lo sectorial y lo general, lo propio y lo ajeno, que moviliza y arriesga el curso de la cultura. Y deviene imprescindible para imaginar la participación de los pueblos-otros en la utopía necesaria de una ciudadanía global afirmada sobre las diferencias.



Cándido Rodríguez, taller popular
Virgen Dolorosa, c. 2000
Talla en madera policromada
CAV/Museo del Barro

SEGUNDA CUESTIÓN: MISCELÁNEAS

Al exaltar la mezcla cultural, el llamado posmodernismo (fines del siglo) intentó convertirla en un emblema del latinoamericano "típico": el híbrido marginal y exótico que celebra ritos ancestrales bebiendo Coca-Cola. Así, el concepto esencializado de la identidad basada en lo "auténtico" es sustituido por el concepto fetichizado de identidad fijado en su momento de pura mezcla y convertido en un banal popurrí; la imagen folklorizada de la extrema alteridad contemporánea: aquella capaz de fusionar ingeniosamente los elementos más dispares.

Cercanas a esta posición, las ideas de abolición de todas las fronteras interculturales y de desterritorialización absoluta de las identidades reimaginan el espacio simbólico planetario como una superficie homogénea y conciliada, desplegada. Levantadas las fronteras, mezclados entre sí todos los signos y las imágenes, el nuevo escenario mundial es concebido como una totalidad palpitante y nerviosa en cuyo intrincado interior resulta imposible distinguir las señas de la diversidad. Esta postura impide reconocer el hecho de que, aunque las distintas culturas vean borronearse sus contornos, comercien entre sí técnicas, ideas e imágenes y abren con resignación o entusiasmo de un capital simbólico cada vez más indiferenciado, cada una de ellas mantiene lugares propios desde los que participa del festín global o de sus migajas. Y, mientras conserven la vigencia de sus argumentos, las culturas indígenas serán capaces de cautelar el dominio de sus matrices de significación y la peculiaridad de sus proyectos históricos. De cara a estos, combinarán los ingredientes del menú global de forma específica y harán que ellos resulten distintos en cada escenario particular.

Por eso, aunque el arte popular no pueda hoy ser considerado como un cuerpo completo y cerrado, impermeable en sus formas a las de la cultura erudita y la industrializada, es importante que su diferencia sea preservada. Las disyunciones binarias que enfrentan en forma fatal lo popular –ya sea con lo ilustrado, ya sea con lo masivo– requieren ser desmontadas. Pero esta operación no debe suponer la alegre equivalencia de todas las formas ni desconocer la pluralidad de los procesos de identificación y subjetividad. Desde sus memorias y sus posiciones distintas, ante cuestiones cada vez más compartidas, las diversas comunidades étnicas se arrojan el derecho de inscribir a su manera la memoria común y producir objetos y acontecimientos que anticipen posibilidades alternativas de futuro. Un futuro cuyas tantas sombras solo pueden ser rasgadas mediante el filo de imágenes construidas desde las mismas colectividades.

BREVES INTERSECCIONES

Una vez salvada la especificidad del arte popular y antes de cerrar este artículo, conviene no obviar los tratos que aquel arte mantiene con otros sistemas culturales con los cuales comparte el escenario contemporáneo: la masificación cultural y el arte de filiación ilustrada.



Sala de Cerámica del Museo
Archivo del CAV/Museo del Barro

DESAFÍOS MASIVOS

Con relación al primer sistema, se parte del dato de que las industrias culturales y las tecnologías masivas de comunicación e información han adquirido una incidencia contundente en la recomposición de la vida cotidiana, la educación, la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales; y, por ende, en la dinámica del espacio público. Resulta indudable que los procesos de masificación de los públicos, así como los de homogeneización y cruce intercultural que promueve la industrialización de la cultura, pueden significar un acceso más amplio y equitativo a los bienes simbólicos universales, enriquecer los acervos locales y permitir apropiaciones activas de los públicos. Ahora bien, el cumplimiento de estas posibilidades requiere el concurso de condiciones históricas propicias: existencia de niveles básicos de simetría social e integración cultural, vigencia de formas elementales de institucionalidad democrática, mediación estatal y acción de políticas culturales capaces de promover producciones simbólicas propias y relaciones transnacionales equitativas, así como de regular el mercado y compaginar los intereses de este con los de la sociedad civil.

Es obvio que estas condiciones están muy lejos de ser cumplidas en las castigadas sociedades latinoamericanas. Entonces, se corre el grave riesgo de que, enfrentada a una contraparte sociocultural extenuada y vulnerable, la expansión avasallante del nuevo complejo tecnológico cultural exacerbe las desigualdades, arrase con las diferencias y termine postergando las posibilidades de integración cultural y, por lo tanto, las de movilidad y cohesión social. Y, entonces, cualquier política que busque facilitar el acceso democrático al nuevo mercado cultural y pretenda que ese movimiento se apoye en un capital simbólico propio debe enfrentar grandes cuestiones que involucran dimensiones distintas: cómo fortalecer la producción significativa propia de modo que sirva de base a industrias culturales endógenas y de contraparte de las transnacionales; cómo hacer de ellas canales de experiencias democratizadoras; cómo impulsar un consumo más participativo. Y, mirando más lejos, cómo promover integración social y convocar la presencia del Estado en lo cultural. Y más lejos aún, cómo erradicar la exclusión y la asimetría, vigorizar la esfera pública e impulsar instancias efectivas de autogestión indígena.

Obviamente, este artículo no pretende ubicarse ante estas preguntas desmesuradas. Pero quiere mantenerlas abiertas, pues ellas trazan el contorno de los grandes desafíos que enfrentan las formas tradicionales del arte para conservar la vigencia en medio de un escenario bruscamente alterado.

De hecho, aquellas formas tradicionales saben ingeniarse para transitar este espacio embrollado. Constituye un lugar común en el ámbito de los estudios sobre cultura negar hoy una oposición tajante entre lo masivo y lo popular. Paralelamente al caso de experiencias civilizatorias milenarias arrasadas, es evidente la emergencia de una nueva cultura popular constituida a partir de un sistema activo de consumo: estrategias diversas que, a pesar de las grandes asimetrías ya mencionadas, permiten apropiaciones de los sistemas tecnológicos e industrializados y generan vínculos con la experiencia propia y el propio proyecto. Pero, coincidentes en gran parte con esos sistemas y entrelazados a menudo con ellos, persisten tozudamente modelos organizados en torno a matrices simbólicas propias de origen tradicional que luchan por cautelar su diferencia, aun apelando a formas cada vez más mixturadas.

LA PROMISCUIDAD DEL AURA

En torno a la segunda cuestión, la de las relaciones entre el arte indígena y el erudito contemporáneo, se produce una coincidencia inesperada, ocurrida paralelamente al interés que aquel despierta en este y al tráfico, más o menos furtivo, que mantienen ambos. Sucede que, al anular la autonomía del arte, la estetización difusa del mundo cancela aquella distinción kantiana que separaba la forma del objeto de sus usos y utilidades. El arte contemporáneo vacila ante el giro imprevisto de sus privilegios y el derrumbe de sus dominios resguardados. En principio, la inmolación de la autonomía del arte, el sacrificio del aura, tiene un sentido progresista y corresponde a un afán democratizador: permitiría la conciliación del arte y la vida cotidiana y el acceso masivo a la belleza; produciría el feliz reencuentro de la forma y la función. Pero, paradójicamente, la vieja utopía de estetizar todas las esferas de la vida humana se ha cumplido no como conquista emancipatoria del arte o la política, sino como logro del mercado (no como principio de emancipación universal, sino como cifra de rentabilidad a escala planetaria). La sociedad global de la información, la comunicación y el espectáculo estetiza todo lo que encuentra a su paso. Y este desborde de la razón instrumental, esta metástasis de la bella forma, neutraliza el potencial revolucionario de la pérdida de autonomía del arte. El viejo sueño vanguardista es birlado al arte por las imágenes complacientes, omnipresentes, del diseño, los medios y la publicidad.

Frente a esta situación, reconquistar el oscuro lugar del arte, recobrar el disturbio de la falta –el espesor de la experiencia aurática, en suma– puede resultar un gesto político contestatario: una manera de resistir la nivelación autoritaria del sentido formateado por las lógicas rentables. Es que la autonomía del arte ha sido cancelada no en vistas a la liberación de energías creativas constreñidas por el canon burgués. Lo ha sido en función de los nuevos imperativos de la producción mundial que hace de los factores disgregados del arte (belleza, innovación, provocación, sorpresa, experimentación) estímulo de la información, insumo de la publicidad y condimento del espectáculo.

No se trata, obviamente, de restaurar la tradición autoritaria e idealista del aura sino de analizar su potencial disidente y crítico: la distancia aurática abre un lugar para el juego de las miradas, relega la plenitud del significado y permite inscribir la diferencia. Y en este punto, el arte indígena –falta de autonomía en sus formas, tenso de nervio aurático– puede demostrar que las notas que marcan aquella tradición idealista son contingentes. Y, entonces, permite imaginar otras maneras de cautelar el enigma y, a través del trabajo de la distancia –de la esgrima de las miradas–, mantener habilitado el (des)lugar de la diferencia, el (des)tiempo de lo diferido.

El secreto del arte indígena mantiene abierto el espacio de la pregunta y el curso del deseo sin participar de las notas que fundamentan el privilegio exclusivista del aura ilustrada: la obstinación individualista, el afán de síntesis y conciliación, la vocación totalizadora, la pretensión de unicidad, la jactancia de la autenticidad o la dictadura del significante. En el arte "primitivo", el aura que aparta el objeto, y lo hace entrar en tembloroso desacuerdo con su propia apariencia, no invoca el poder de la forma pura y autosuficiente: ilumina, promiscuamente, desde dentro, el cuerpo bullente de la cultura entera. Y como bien quisiera hacerlo el arte contemporáneo, hace de la belleza un vestigio arisco y breve de lo real.



Sala de Ñanduti del Museo
Archivo del CAV/Museo del Barro

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Este artículo retoma algunas cuestiones planteadas por el autor en "Arte indígena: el desafío de lo universal" en *Una teoría del arte desde América Latina*, edit. José Jiménez, Badajoz: MEIAC; Madrid: Turner, 2011. En este texto, el término "popular", empleado en su sentido más amplio, se encuentra marcado por la posición desventajosa de sectores excluidos de una participación efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos populares ocurren al margen o en contra de la dirección hegemónica. En este sentido amplio, "lo popular" incluye "lo indígena".