

CONTAR **EL ARTE** 3

Conceptos útiles para
entender el arte hoy

POR LIA COLOMBINO

INTERACTIVO

Cuando vea este ícono, haga click en él para dirigirse a la imagen de referencia.

© Fundación Texo, 2017.
Todos los derechos reservados.

Edición: Lia Colombino
Diseño y armado: Jorge Yanho

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito del autor.

Capítulo III

Popular e Indígena: arte otro

A partir de la noción de arte que se propuso en el capítulo anterior veremos qué implicancia podría tener para la producción contemporánea de comunidades rurales e indígenas del Paraguay. Será necesario para desarrollar este capítulo, rever las ideas de centro y periferia. Veremos también las características particulares de la producción artísticas de comunidades diversas, sus notas particulares, sus diferencias y semejanzas con el arte de raíz occidental. Este capítulo se centrará en el libro de Ticio Escobar *El mito del arte y el mito del pueblo*¹, en el que postula el uso de la palabra arte para las manifestaciones estéticas de las comunidades campesinas e indígenas del Paraguay.

El mito del arte

En el libro citado, Escobar plantea la cuestión de que el arte es una categoría occidental que deja afuera ciertas realidades, por no considerarlas dentro de ese estatuto. Sin embargo, advierte que los mismos presupuestos occidentales que tomamos como ciertos, se pueden aplicar a otras manifestaciones simbólicas cuyos productos son tenidos por las llamadas artesanías o artes llamadas menores.

Según él, existe un sistema de ideas relacionadas a la construcción de la categoría “arte” que construye un marco de interpretación de realidades que podría identificarse con la idea de mito.

El mito no es otra cosa que un esquema de interpretación de la realidad². Por un lado funda ciertas certezas de las que sostenemos para pensar, vivir y trabajar; por otro lado, construye ideas que perviven mucho más tiempo de lo que quizá sea necesario.

Este texto se encuentra en el Libro VII de República de Platón. Supongamos

1 Asunción: 2011.

2 Escobar, 2011, pág. 41.

Jan Saenredam sobre Cornelis van Haarlem. Alegoría de la Caverna de Platón. Grabado, 1604. Museo Británico.

que estamos condenados a estar en una cueva y a mirar la pared que tenemos en frente. Supongamos que el sol entra y que en la pared que miramos reflejan unas sombras. Esas sombras son las que vemos, no vemos los objetos que las producen. Nuestra interpretación de lo que vemos será muy distinta si conocemos lo que se encuentra detrás de nosotros. Aun cuando con este mito, Platón explicó su filosofía, nos sirve para graficar lo que estamos esbozando sobre el mito.

El arte no ha podido escapar de ser cristalizado en sus características, o sea, no ha escapado de su mitificación. La producción simbólica y estética de determinado grupo o individualidad entra en la categoría de arte cuando cumple ciertas notas o características que fueron demarcadas por quienes tienen el control sobre esta categoría. Esto está directamente relacionado con la idea gramsciana de hegemonía cultural, que ya hemos visto en el capítulo I.

Pero esto está lejos de querer decir que eso no pueda cambiar. Existen pensamientos o prácticas que desde sus lugares han podido resquebrajar ideas cristalizadas y hacer que una categoría delimitada de cierta manera, pueda modificar sus contornos y hacer ingresar en ella otras maneras. Esto ha pasado, como hemos visto, con el concepto de arte.

Conforme la misma historia occidental fue construyéndose, el concepto de arte cambió en muchas formas, dejando entrar algunas prácticas o dejando de lado otras.

Es por eso que Escobar habla del *mito del arte* ya que alude con este término a una categoría de arte que se interpreta según su propio esquema. En el texto citado, el autor intenta resquebrajar conceptos cristalizados para ver cómo desde la misma teoría que trabajan los centros hegemónicos, se pueden desbarajustar ciertas ideas para que se contaminen un poco con prácticas diversas, con realidades diferentes.

Para entender ciertas cuestiones que tienen que ver con lo que desarrollaremos más adelante, introduciremos cuestiones relacionadas al pensamiento binario y ver de qué hablamos cuando hablamos de las ideas de centro y periferia.

El derecho y el revés

Desde el inicio del pensamiento moderno se instaló una manera de decodificar la realidad a partir de oposiciones llamadas binarias³. Estas oposiciones buscaban tensionar cuestiones opuestas de la realidad pero sin pensar, quizá, en que en estas realidades podrían no oponerse de manera tan tajante.



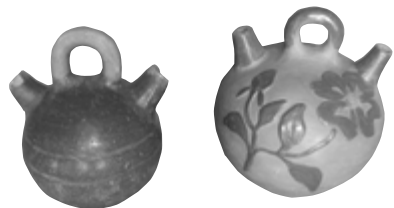
Orquesta Filarmónica de Viena en un ensayo. 1926.
Grabado de Ferdinand Schmutzer.

Así se presentan como opuestos abruptos que por lo general tienden a reducir la realidad en polos, sin ver matices y enfrentando realidades.



Juana Marta Rodas. Banda koygua. Cerámica. C. 1994.
CAV/Museo del Barro.

Este pensamiento binario es el responsable de entender lo culto en contraposición a lo popular, la idea de tradición opuesta a la de modernidad, el centro y la periferia. Así también, la idea de arte se opone por lo general a la de artesanía.



Cantarillas modeladas populares.

Centro vs. Periferia⁴

Tantos años hablando de centro y periferia, como si fueran entes inamo-

³ Escobar, 2011, pág. 47.

⁴ Este apartado ha sido trabajado a partir de un texto anterior de la misma autora y bajo el título de *Centro(s) y Periferia(s)*, publicado en el número 2 de la Revista Forma, en el año 2012.



vibles. Como si tal o cual territorio, ciudad, región o institución fueran erigidas en cualquiera de las dos categorías y se estancaran allí por tiempo inmemorial.

Esta idea no ha hecho poco daño al pensar en las relaciones entre regiones, al pensarlos nosotros mismos. Ha, además, colaborado en ocasiones a reproducir un pensamiento esencialista y binario, sin posibilidad de matices y aspectos transicionales.

• *Centro y Periferia como polos fijos*

Esta concepción binaria concebía el centro y la periferia como polaridades fijas y homogéneas. Por un lado, resultaba más fácil entender esto en términos de dependencia en función de esta dualidad.

El centro era dueño absoluto de las decisiones que afectaban a la economía mundial, además de los recursos económicos propios de países industrializados. La periferia o la semi-periferia, asentada en el llamado Tercer Mundo, correspondía a países subdesarrollados, exportadores de materia prima, en su mayoría, y con poca o nula incidencia en las decisiones políticas a escala planetaria.

• *El centro y la periferia como funciones*

Hoy día, a partir de no pocas reflexiones, se habla de estas categorías más bien como funciones. No es que la categoría centro-periferia esté absolutamente perimida en su uso o aplicación, pero quizá se pueda hablar de su complejización. Ya no podemos hablar simplemente de un “centro” y de una “periferia”, sino en relación, no como cualidades inherentes.



Plano: Asunción es periferia de Sao Paulo y Buenos Aires pero es centro para Pilar.

En palabras de la crítica franco-chilena Nelly Richard:

La contraposición geográfica entre centro y periferia como puntos radicalmente separados por una distancia irreversible entre dos extremos se ha rearticulado de un modo más fluido y transversal debido a la nueva condición segmentada y diseminada del poder (translocal) de los medios y de las mediaciones.⁵

Con la globalización y la transterritorialización, los centros, en muchos casos, incuban sus dispositivos en territorios periféricos, así como también los signos vinculados a estos últimos se trasladan a territorios tradicionalmente centrales.

O sea, no existe centro o periferia sin entrar en relación. No se es centro o periferia per se, sin su otro. Solo se es centro o periferia en función de otro que puede ser, a su vez, algo distinto en función de otro más. Tampoco podemos ya pensar que son categorías homogéneas o fijas, sin mayor complejización.

• *Pensar centro / Pensar periferia*

Pensar el centro como función no sólo es una posición política sino que además garantiza “el estallido de los centros y la proliferación de los márgenes”, como bien apunta la teórica Nelly Richard, de quien estamos tomando estos conceptos.

También obliga a los márgenes a pensarse distintos en su periferia y entender que tampoco esta categoría es inamovible. Obliga a su vez, a pensar la dualidad dependencia-resistencia en otros términos, y a clarificar esas relaciones, a veces tan empañadas por conceptualizaciones más homogeneizadoras y fijas.

El recaudo viene a ser imprescindible cuando la función centro se da cuenta de que necesita del margen y necesita incluir una cuota de margen para seguir en la función que le es más cómoda. A su vez, y en no pocas ocasiones,

⁵ Richard, 1998.

los márgenes se institucionalizan y acceden a la categoría de la función-centro.

Lo que hace que un espacio (que puede ser un territorio o también una institución) se verifique como centro, que funcione como centro, no tiene que ver siempre con medios económicos, o con sus recursos; más bien se verifica en la autoridad que detenta simbólicamente. Es decir, en el control que posee sobre algo.

El centro del arte

Nos guste o no, hay espacios tanto simbólicos como físicos que, debido al poder que detentan o la construcción hegemónica que se ha llegado a concretar desde allí, han sido productoras de ideas, discursos, modas, ideologías, etc. que desde espacios que podríamos decir que cumplen esa función periférica son aceptadas y reproducidas.

Si dudar, Paraguay se encuentra en una posición periférica en cuanto a muchas cuestiones. Una es la producción de pensamiento sobre arte. No marcamos tendencia en la gran mayoría de los casos.

Durante largos años en cuanto a arte y pensamiento se ha importado conceptos y se han implementado sin tener en cuenta, muchas veces, las particularidades que cualquier espacio tiene. Estados Unidos y Europa han sido los productores de este capital simbólico que nos llega mediado, una vez más, por ciudades como Sao Paulo o Buenos Aires.

Sin embargo, desde aquí se ha producido pensamiento que contesta la idea hegemónica que se tiene del arte para reflejar otras ideas y para que esas categorías puedan, como dijimos anteriormente, incluir otras realidades.

El sistema del arte, como mito occidental construido, tal y como lo entendemos hoy, en los siglos XVIII y XIX, descalifica las producciones que cree no alcanzan ciertas características propias del llamado “gran arte”. Los sistemas populares no encajan en esa matriz descrita en el marco teórico de esta

concepción de arte. Este marco o campo específico se denomina autonomía estética.

En la larga historia del arte fuimos viendo cómo ciertos objetos fueron entendidos desde la idea de arte pero que a su vez ostentaban una función utilitaria, religiosa o simbólica. Hubo un momento en que las obras fueron dejando de lado estas funciones debido a esta idea de autonomía estética. El arte entendido así debía ser inútil.

Fra Angélico. *La Anunciación*. 1425 – 1428. Témpera sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Este tipo de obras tienen un marcado fin didáctico. En varios recuadros se muestran episodios de la vida de María.

Fue una época en la que muchas prácticas se autonomizaron, sobre todo de la Iglesia. La medicina y el derecho, por ejemplo. De alguna manera, para buscar más libertades en cuanto a la creación, el arte occidental necesitó esta separación.

El arte inmerso en la vida

La necesidad de independizar las formas no se encuentra en lo popular⁶ en América Latina. Como tampoco se encontraba entre los artistas egipcios o los escultores asirios. Toda creación estética estaba, y todavía está en algunas culturas, vinculada a la utilidad concreta o al servicio de una ceremonia.

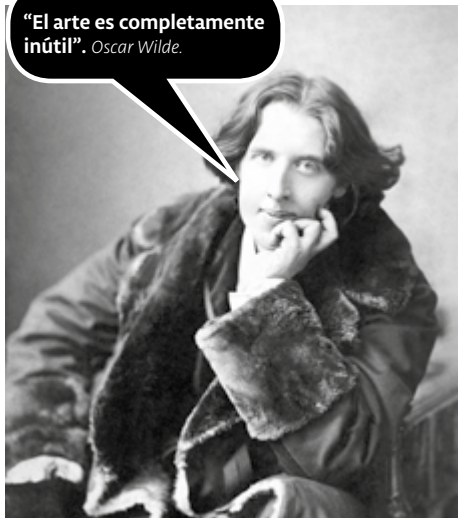
Muchas de estas formas son consideradas artesanías que no “alcanzan” el supremo lugar reservado para ese campo delimitado de lo artístico.

Según esa idea de arte, la forma, la manipulación de la forma en el arte estaría anulando la función. En el campo del arte, desde la modernidad occidental, existiría una supremacía de la forma.

Hay que apuntar aquí que eso ha ido cambiando ya con el tiempo y que hoy en día desde una mirada crítica sobre el arte se discute mucho esta idea de auto-

⁶ Anotamos aquí que cuando hablamos de sectores populares estamos hablando de sujetos subalternos, es decir, sectores de la población de un lugar que por lo general no participa de las decisiones que hacen a su propia vida en lo político y económico. Siempre dependerán de las decisiones tomadas por la clase dominante. En Paraguay, las comunidades indígenas y campesinas forman parte de este sector.

“El arte es completamente inútil”. Oscar Wilde.



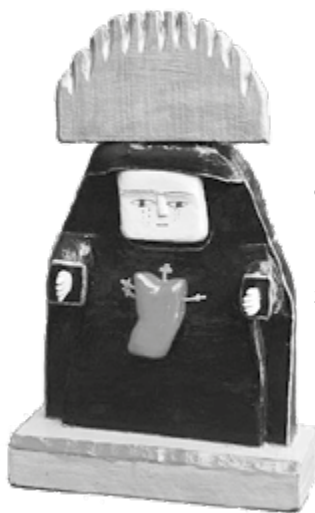
nomía de la forma, además de que hay mucha producción artística actual que le da mucha más importancia al momento conceptual que al momento formal. Sin embargo, esto depende del lugar en donde nos encontremos.

Siguiendo, entonces, aquella idea sobre el arte en la que la manipulación de formas sensibles realizada según cánones estéticos occidentales o mediados por Occidente, se opone a lo que desde ese mismo canon se denomina artesanía o yendo un poco más allá, lo que Escobar postula

como arte popular: “En el arte popular, la forma estética –aun reconocible– no es autónoma ni se impone sobre las otras configuraciones culturales (con las que se entremezcla y se confunde)”.⁷

La artesanía o el arte popular entrelaza lo estético, lo poético, las funciones que pudiera llegar a portar un objeto en una especie de trama cuya razón misma es esa imposible disolución.

Esta oposición arte/artesanía no está exenta de ideología. De alguna manera la producción estética de las comunidades indígenas o campesinas, por ejemplo, estarían subalternizadas, dejándolas fuera de la categoría artística porque supuestamente no cumplen con ciertos requisitos que deben estar presentes en una “obra de arte”. Una de las tantas razones



Virgen Dolorosa, talla en madera policromada realizada por Juana de Rodríguez. C. 2002. CAV/ Museo del Barro

7 Escobar, 2011, pág. 48.

que se esgrimen al respecto es que estas comunidades no llaman arte a esta producción.

Sin embargo, pasa algo insólito cuando se lee algún libro de Historia del Arte. Los autores no tienen problemas al usar el vocablo arte para manifestaciones que tampoco llenan todos los supuestos requisitos; como ejemplos se pueden citar el llamado arte egipcio o el arte rupestre, siempre supeditado a funciones religiosas, funerarias o mágico propiciatorias.

Arte Egipcio: Museo Egipcio de Berlín

Arte Rupestre: Museo de Altamira

Tanto la cultura campesina como la indígena ape-
lan a la sensibilidad cuando buscan representar el mundo en el que viven, cuando a veces quieren confrontarlo. Según Escobar, ciertos momentos culturales son puntuados, apuntalados, y sus resultantes son configuraciones crispadas, equivalentes a lo que Occidente entiende como arte.

¿Qué debe tener el arte para serlo?

He allí la pregunta que muchas veces cuesta contestar. Y es que quizá no haya una sola respuesta o quizá ésta cambie según dónde y cuándo hagamos la pregunta.

Como ayuda puede llegar a servir una vieja distinción entre lo estético y lo poético o propiamente artístico. El primer término se refiere al momento sensible, perceptivo (la operación formal sobre el objeto), y el segundo a la aparición de cierta verdad que convoca esa operación formal. Lo estético estaría dado por lo que se entendería por belleza y lo artístico se entendería como la “posibilidad de intensificar la experiencia de la realidad, de movilizar el sentido”⁸



Esta mesa, aunque simple, tiene una estética. Está realizada para que sirva para comer, estudiar o apoyar cosas. Aunque tenga unas formas precisas, no consideramos que movilice sensaciones o intensifique nuestra experiencia.

8 Ídem, pág. 45.



Así, no todo lo estético tendría la preocupación por movilizar algo e intensificar la experiencia.

Ampliar la mirada⁹

Analizaremos aquí las ideas generalizadas sobre la producción de obras de arte y veremos qué tanto reflejan realmente una realidad. Tales conceptos tienen que ver con la autonomía del arte, el concepto de contemporaneidad, el de unicidad, por nombrar algunos.

Tanto el arte indígena como el popular, posee unas notas particulares que lo diferencian de las notas que el arte moderno o el llamado arte contemporáneo consignan en relación a sus prácticas.



Cerámica nivaklé. C. 1980. Chaco paraguayo. CAV/Museo del Barro.

El arte occidental no ha tenido problemas en separar contenido de forma, y por ello muchas veces puede hacer esa distinción tan abrupta entre lo estético y lo específicamente artístico. En la producción popular esto muchas veces no se puede hacer, ya lo hemos visto.

El arte popular o indígena no ha necesitado apelar a una autonomía que lo separe del culto. Ha guardado estrecha relación con el mismo y a veces hasta ese momento de crispación de la forma está íntimamente ligado a la eficacia de un rito. La poesía que guarda un objeto se entremezcla tanto en el culto como en la vida cotidiana de tal manera que no pueden separarse. Es en este sentido que la postulación de un arte indígena o popular discute esa noción de que el arte, para serlo, debe estar desprovisto de función. De hecho, se puede comprobar muy fácilmente, ese “gran arte” que supuestamente no “sirve” para nada, tiene unas funciones en la sociedad occidental, aunque quizá no sean utilitarias. Es decir, es difícil que alguien encuentre utilidad

⁹ Este apartado es en su mayor parte un extracto del artículo “Movilizar los márgenes: El arte popular e indígena desde la perspectiva del Museo del Barro” publicado en *ReVista Harvard Review of Latin America*, 2015.

Una obra adquiere a veces un valor de mercado que asciende a sumas estratosféricas. Recientemente una obra de Da Vinci rompió todos los records.

Una coleccionista de arte como lo fue Peggy Guggenheim, sin dudas, al dejarse ver con las obras que compraba, satisfacía algún tipo de necesidad personal.

concreta en un lienzo pintado por un artista del Renacimiento, nadie utilizaría *Las Meninas* de Velázquez como soporte para planchar ropa. Sin embargo, hay funciones que cumplen estas obras, por ejemplo las derivadas del posible intercambio económico o las que están relacionadas con el status que una persona ostenta en algunas sociedades por poseer una obra o por simplemente ser conocedor.

También discute la noción de originalidad, ya que estas culturas trabajan, la mayoría de las veces, a partir de la pervivencia de una tradición cuyos tiempos son otros y sus maneras de re-significar y re-elaborar sus formas proponen otros caminos que aquellos tomados por el arte erudito. Asimismo no hay una primacía de autoría, aunque con el correr del tiempo eso va cambiando y muchas ceramistas o tallistas están firmando sus piezas.

Si bien estas notas particulares, lo separan de aquel concepto de arte heredado de Occidente, el arte popular o indígena afianza sus formas y trabaja significaciones densas que responden a las condiciones de existencia y de producción de la comunidad en donde se desarrolla; es por ello que la existencia de estas otras maneras de pensar el arte discute también con el concepto de contemporaneidad que suele utilizarse y hace ingresar otra contemporaneidad, acorde con cada una de estas realidades diversas.



Julia Isidrez. Cerámica modelada. C. 2011. Colección particular.

Especificidad del arte popular

Vimos ya que ese campo cerrado que la idea de arte desde Occidente cons-

truyó durante tanto tiempo, dejó siempre afuera otro tipo de manifestaciones que podrían también ser consideradas artísticas. También vimos cómo ese marco puede ampliarse y dejar entrar otras formas.

Sin embargo, por más que la producción popular de formas puede ser considerada arte desde estos mismos presupuestos, es conveniente siempre delinear unos contornos.

La idea no sería que el objeto de arte popular tenga que ser leído, de nuevo, con los mismos códigos que el arte occidental, sino que tenga cierta especificidad y que pueda crear los suyos propios. Así, Escobar lanza una definición específica que nos ayuda en cuanto a aplicación del término “arte popular”: “Conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (...), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo”¹⁰. Agrega que, estas formas, significarían una forma alternativa para que la propia comunidad elabore su visión del mundo y se refleje en ella; una manera de procesar estéticamente su tiempo y reconocerse como comunidad en ese ejercicio¹¹.

Es decir que será parte de la idea de arte popular –en Paraguay–, los ob-



Imágenes del Kamba Ra'anga. Fiesta popular en Altos. Fotos: Fredi Casco.

¹⁰ Escobar, 2011, pág. 148

¹¹ Ídem, pág. 149.

jetos producidos por comunidades campesinas e indígenas que apelen a lo estético como forma de afirmación de lo social, el fortalecimiento de procesos considerados plurales, una forma de expresión de lo identitario, a la vez que tengan la función de renovar el sentido de ese ser parte de una comunidad, un nosotros.

Bibliografía

Colombino, L. (2012). Centro(s) y Periferia(s). (A. Industrial, Ed.) *Forma*(2), 82-83.

Colombino, L. (2015). Movilizar los márgenes: El arte popular e indígena desde la perspectiva del Museo del Barro. *ReVista. Harvard Review of Latin America*, 43-46.

Escobar, T. (2011). *El mito del arte y el mito del pueblo* (Tercera edición ed.). Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

Richard, N. (1998). "Interceptando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso Académico y Crítica Cultural". En S. y. Castro-Gómez, *Teorías sin disciplina*. México: Miguel Ángel Porrúa. Obtenido de <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/>

