



MINISTERIO DE EDUCACION
MINISTERIO DE INNOVACIÓN Y CULTURA

ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES N° 3031
“GENERAL MANUEL BELGRANO”

Profesorado de Artes Visuales – Tecnicatura Superior de Artes Visuales – Técnico en Diseño Gráfico y Comunicación Visual

CURSO INTRODUCTORIO

**Tecnicatura Superior en
Artes Visuales**

CICLO LECTIVO 2017



**ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES N° 3031
“GENERAL MANUEL BELGRANO”**

Profesorado de Artes Visuales – Tecnicatura Superior de Artes Visuales – Técnico en Diseño Gráfico y Comunicación Visual

TECNICATURA SUPERIOR EN ARTES VISUALES Dcto. 730/04			
CRONOGRAMA- TURNO MAÑANA			
CAMPOS	Fechas	Horario	
INFORMACIÓN GENERAL TRAYECTORIA ESTUDIANTIL	21/02/2017	8 a 11 hs	
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL	22/02/2017	8 a 11 hs	
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA	23/02/2017	8 a 11 hs	
CAMPO DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL	24/02/2017	8 a 11 hs	

TECNICATURA SUPERIOR EN ARTES VISUALES Dcto. 730/04			
CRONOGRAMA- TURNO NOCHE			
CAMPOS	Fechas	Horario	
INFORMACIÓN GENERAL TRAYECTORIA ESTUDIANTIL	21/02/2017	19 a 22 hs	
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL	22/02/2017	19 a 22 hs	
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA	23/02/2017	19 a 22 hs	
CAMPO DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL	24/02/2017	19 a 22 hs	

CURSO INTRODUCTORIO. CICLO LECTIVO 2017

TECNICATURA SUPERIOR EN ARTES VISUALES

CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL

Síntesis de la actividad:

El objetivo central de este espacio de encuentro, es introducir al estudiante en el campo de la formación general de la carrera. Para tal fin, se desarrollarán dos actividades. En primer lugar, en función de las competencias del graduado de la Tecnicatura en Artes Visuales, reflexionaremos acerca del perfil profesional del Técnico Superior en Artes Visuales:

1) Para reflexionar: *Perfil del graduado*

La formación inicial del Técnico en Artes Visuales estará orientada al desarrollo de las potencialidades creativas y sensibles del alumno, con un sólido manejo en los planos conceptuales, disciplinares y ético.

Deberá, entonces, capacitarse para acreditar en el momento de egresar, las competencias que le permitirán:

- * Expresar, comunicar y producir en los distintos lenguajes de las artes visuales.
- * Conocer los principales conceptos, teorías e instrumentos técnicos que constituyen el saber de las disciplinas artísticas y de los saberes vinculados.
- * Integrar los componentes cognitivos, prácticos, metacognitivos, éticos, estéticos y afectivos que le permitan articular en situaciones prácticas las estructuras metodológicas del área.
- * Desenvolverse con conciencia profesional y convicción sobre la necesidad de un perfeccionamiento continuo.
- * Reconocer el marco general del desarrollo de las artes y determinar sus características actuales, identificando y valorando críticamente los aportes de la ciencia, la tecnología y la función de los medios masivos de comunicación.
- * Conocer procedimientos teórico- prácticos para el abordaje de la investigación y capacitación en la disciplina artística de su elección.
- * Capacidad de reflexionar críticamente y producir aportes significativos frente a los múltiples problemas de la producción artística y de la gestión cultural.
- * Manifestarse como promotores de proyectos comunitarios y acciones culturales, locales y regionales, desde enfoques renovadores, respetando el aporte de todos en la labor conjunta.
- * Percibir sensiblemente el contexto y su realidad interpretando, analizando críticamente y valorando las múltiples manifestaciones de la cultura regional, provincial y nacional.
- * Comprometerse con los valores de la comunidad en que se inserta, jerarquizando y protegiendo el patrimonio cultural y artístico.
- * Percibir sensiblemente el contexto y su realidad social, adoptando una actitud participativa y responsable en la interpretación y transformación de los problemas de su tiempo.

2) Para analizar:

En segundo lugar, luego de una lectura atenta del texto, propondremos trabajar a partir de los siguientes puntos/consignas:

- a) Sintetizar las ideas principales
- b) Vincular las ideas y/o conceptos extraídos del texto con problemáticas actuales del campo del arte.



ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES N° 3031 “GENERAL MANUEL BELGRANO”

Profesorado de Artes Visuales – Tecnicatura Superior de Artes Visuales – Técnico en Diseño Gráfico y Comunicación Visual

- c) Por último, los docentes relacionaremos lo trabajado con los contenidos a desarrollar durante el transcurso del año.

Bibliografía:

- Ticio Escobar, “Museos en Iberoamérica. Experiencias y reflexiones” en: Andrea Ruiz (Compilación), Híbrido & Puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo, 2009, 1ª edición, España - Córdoba: Ediciones del Centro Cultural.

CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA

Síntesis de la actividad:

En los Talleres Integrados de Artes Visuales convergen las disciplinas que componen la especificidad de las Artes Visuales: Dibujo, Grabado y Pintura en el área del plano, y Escultura y Cerámica en el área del espacio, con sus problemas comunes y la definición de sus recortes epistemológicos, pero convocando igualmente a la acción vinculante entre sí.

Podríamos pensar el arte actual como un fenómeno estético de indudable concatenación con la realidad del mundo: el globalizado, con sus pesares y logros, y el simbólico, el construido por la singular mirada del artista de este tiempo. La comprensión del sentido al que apunta la constitución de los significados abarca el saber reflexivo y crítico sobre lo “que se dice” y “como se dice” tratado desde la praxis de taller por la que debe transitar el futuro profesor de Artes Visuales. Será de fundamental importancia la construcción de una mirada sensible hacia las producciones artísticas, teniendo en cuenta la maduración estética y perceptiva, el conocimiento vivencial del complejo proceso de materialización de la idea en obra, el encuentro con los mecanismos de la creación, que formarán parte fundamental en la formación de los docentes que tengan a su cargo la aproximación de los alumnos a esos mismos procesos.

Metodología

Se trabajará en la modalidad de Taller, promoviendo el debate y la reflexión acerca de los conceptos que componen el Campo Específico en la carrera. Se promoverá el trabajo grupal para la socialización de la experiencia construida en clase y se pondrán en común las producciones analizando los componentes formales y conceptuales y se comentarán las reflexiones constructivas.

- 1- Se leerán los textos de la bibliografía y se reflexionará sobre los mismos a manera de cierre.
- 2- Se habilitará una instancia para que los alumnos realicen preguntas y aclaren sus dudas.
- 3- Se realizará una visita a las aulas de escultura, cerámica, grabado, pintura y dibujo mostrando no sólo las dependencias que servirán de marco a los talleres en el transcurso del año, sino también indicando cuáles son las herramientas que utilizarán (caballetes, tableros, prensas, hornos, etc.) y los cuidados que deben prodigársele en el uso para un buen mantenimiento de las mismas.

Bibliografía obligatoria:

- Escobar, Ticio, “La cuestión de lo artístico”, Cap. 1, en: Escobar, Ticio, El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular, 2014, Buenos Aires: Ariel.
- Berger, John, “Sobre la visibilidad”, en: Berger, John, *El sentido de la vista*, 2006, Madrid: Alianza Forma.

Materiales Plásticos: (traer el alumno/a)



**ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES VISUALES N° 3031
“GENERAL MANUEL BELGRANO”**

Profesorado de Artes Visuales – Tecnicatura Superior de Artes Visuales – Técnico en Diseño Gráfico y Comunicación Visual

- Papel afiche blanco
- Ceritas, lápices de colores o fibras
- Tijera
- Plasticola

CAMPO DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL

Síntesis de la actividad:

La formación del Técnico Superior en Artes Visuales se orienta al desarrollo de las potencialidades creativas y sensibles del alumno/a, con un sólido manejo en los planos conceptuales, disciplinares y ético.

El perfil profesional supone un especialista en el hacer de las artes visuales, con conocimiento de la realidad desde un punto de vista reflexivo y crítico, especialmente de las particularidades del hecho cultural. Conocer los principales conceptos, teorías e instrumentos técnicos que constituyen el saber de las disciplinas artísticas y de los saberes vinculados le permitirá analizar críticamente y producir aportes significativos frente a los múltiples problemas de la producción artística y de la gestión cultural.

El profesional en Artes Visuales, podrá arribar a un amplio campo de actividades estéticas que brinda el mercado cultural, percibiendo sensiblemente el contexto y su realidad, y valorando las múltiples manifestaciones de la cultura regional, provincial y nacional, como también manifestarse como promotor de proyectos comunitarios y acciones culturales, locales y regionales, desde enfoques renovadores, respetando el aporte de todos en la labor conjunta.

Metodología:

- Experiencias
- Interpretación de textos

Actividades:

- 1- Los docentes se presentarán e invitarán a los alumnos/as a hacerlo utilizando una estrategia de dinámica grupal.
- 2- Se realizará una experiencia de montaje de trabajos, dividiendo el grupo en dos o tres subgrupos.
- 3- Se analizarán y charlarán las resultantes, teniendo en cuenta los aspectos formales y conceptuales, y también la experiencia realizada.
- 4- Se les brindará un momento para leer el texto de la bibliografía y se habilitará una etapa para que los alumnos/as reflexionen acerca del perfil profesional del Técnico en Artes Visuales, realicen preguntas y aclaren sus dudas.

Material Curricular:

- Héctor Ariel Olmos y Ricardo Santillán Güemes, “El mundo en gestión” (conf. Magistral) en: Héctor Ariel Olmos y Ricardo Santillán Güemes, *Patrimonio Cultural y Turismo*. Cuadernos N° 11, México: La Conaculta, 2004.

Materiales Plásticos: (traer el alumno/a)

- Papel y lápiz para anotar
- Papel afiche blanco
- Tijera
- Cinta de papel

Híbrido & Puro

Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo
Justo Pastor Mellado / Kevin Power / Ticio Escobar
Ricardo Basbaum / Laura Baigorri / Andrea Ruiz

Compilación

Andrea Ruiz

Prólogo

Pancho Marchiaro

Coordinación por el CCE.C

Mariángeles Zamblera

Cuidado de edición

Mariú Baián

Diseño e ilustraciones

martino

1ª edición – Córdoba: Ediciones del Centro Cultural
España-Córdoba 2009
228 páginas, 21 x 15 cm
ISBN 978-987-24322-3-2

1. Curaduría
2. Arte contemporáneo
3. Historia del arte.

Primera edición, septiembre de 2009,
Córdoba, Argentina
© Centro Cultural España.Córdoba

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina



Se autoriza la reproducción
parcial de esta obra previo
permiso expreso por escrito del
Centro Cultural España.Córdoba.
Solicitarlo a
mediateca@ccec.org.ar

Híbrido
& Puro.
Prácticas
curatoriales
en el arte
contemporáneo

Prólogo de Pancho Marchiaro	pág. 009
Introducción de Andrea Ruiz	pág. 015
Justo Pastor Mellado	pág. 023
Kevin Power	pág. 059
Ticio Escobar	pág. 091
Ricardo Basbaum (port.)	pág. 119
Ricardo Basbaum (esp.)	pág. 153
Laura Baigorri	pág. 189
Andrea Ruiz	pág. 209



TICIO ESCOBAR

(Paraguay). Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Asunción del Paraguay. Director de Cultura de la Municipalidad de Asunción entre 1991-96. Presidente del Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y autor de la Ley Nacional de Cultura del Paraguay. Se lo distinguió con el Premio *Bartolomé de las Casas*, recibido de los Príncipes de Asturias y otorgado ex aequo por Casa de América (Madrid), por sus aportes al desarrollo de la cultura indígena. Actualmente es el Ministro de Cultura de la República de Paraguay y el Curador General de la 1ª Trienal de Artes Visuales de Chile - 2009.

Entre sus títulos publicados se destacan: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, *El mito del arte y el mito del pueblo*, *Misión: etnocidio*, *Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad*, *La belleza de los otros*, *Sobre Cultura y Mercosur*, *El arte en los tiempos globales*, *La maldición de Nemur - Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo*, *El arte fuera de sí*.

Museos en
Iberoamérica.
Experiencias y
reflexiones.

LOS DESAFÍOS DEL MUSEO EL CASO DEL MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY¹

Este artículo consta de dos partes. En la primera, se expondrán brevemente algunas de las cuestiones que debe enfrentar el museo y las reformulaciones que debe encarar para dar cuenta de los desafíos que, atropelladamente, plantea su propia actualidad. La discusión sobre la institucionalidad del arte se ha consolidado a partir de los desafíos sucesivos que impusieron los tiempos modernos y aceleraron los contratiempos globales. Ante el fenómeno creciente de una cultura-mundo y la expansión de las industrias culturales sobre espacios hasta entonces reservados a la cultura “erudita”, los circuitos a través de los cuales se mueve el arte actual deben reacomodar sus presupuestos teóricos, sus objetivos y sus estrategias. Este esfuerzo plantea dificultades serias al museo, pero, también, le abre posibilidades nuevas.

La segunda parte del artículo se apoya en el tratamiento de un caso concreto: el del Museo del Barro. La selección de esta entidad se debe no sólo a mi mejor conocimiento de un sitio en el cual trabajo, sino al hecho de que la coordinación de este libro consideró que su concepto podría ilustrar bien una cuestión central en el tema que nos ocupa. En efecto, la impugnación de fronteras fijas entre lo popular y lo culto (idea eje de este museo) supone una posición necesariamente pluricultural, abierta a modelos diversos de arte. Y el cumplimiento de esta perspectiva exige programas de proyección sobre los diversos sectores que producen las obras, tanto como requiere diversos mecanismos de difusión

1. Publicado en: “Los desafíos del museo”, en María Luisa Bellido Gant (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Ed. Trea, S.L. España.

y contextualización de éstas orientados nacional, regional e internacionalmente. Por último, en las difíciles situaciones en que se desarrollan los proyectos societales de cultura, este caso también puede servir para proponer modelos alternativos de co-gestión, administración y financiamiento.

LOS OTROS MUSEOS

Antecedentes

Tradicionalmente, el museo es concebido como conservación del patrimonio simbólico colectivo: custodio de aquellas figuras que sostienen los imaginarios nacionales, locales o comunitarios. Pero esta función se ha ido complejizando, enriqueciendo y alterando ante el avance de la modernidad: a la mera conservación de imágenes, obras y documentos se ha agregado la necesidad de investigación, documentación y archivo, así como un mayor compromiso con el desarrollo social y comunitario y una nueva preocupación por la presencia ciudadana.

El vínculo de las instituciones del arte con la esfera pública exige relacionar la figura del museo con la de las políticas culturales. En vez de una institución encapsulada, impermeable a los embates de la historia, comienza a afirmarse la idea de una entidad promotora de cultura y de prácticas democratizadoras. En esta intersección se ubica hoy el museo: no puede sustraerse a los intereses omnipresentes del mercado, pero tampoco puede ignorar la promoción de valores ciudadanos que no pasan por la comercialización de la cultura y exigen operaciones no rentables.

Hoy, esas mismas funciones se han complicado aún más: el museo se vincula no sólo con la idea de espacio público, sino con la de un espacio público en gran parte globalizado. La transnacionalización de la cultura y la regionalización de las políticas públicas (Mercado Común Europeo, TLC, Mercosur, etc.) obligan a repensar el museo mediante modelos que trascienden la memoria nacional y local. Si es responsable de conservar (y de promover el trabajo de) la memoria colectiva, la institución debe adquirir una gran flexibilidad para adaptarse a diversas configuraciones de los imaginarios sociales, gran parte de las cuales se apoyan en identidades móviles y provisionales. Es decir, el concepto de un museo que preserva en bloque la memoria nacional ya no se sostiene, simplemente porque no existe una memoria *nacional*, ni existe *una* memoria. Por eso, el escenario al que se abre el museo es un lugar cruzado por imágenes distintas y movido por objetivos e intereses diversos; contrapuestos a veces.

Por último, el colapso de la moderna autonomía del arte provoca la crisis del museo como espacio aséptico y separado, cerrado en torno a una noción definitiva de lo artístico. Este trastorno también exige replanteamientos en la función museal contemporánea. La pura forma, lo estético, ya no es aval de lo artístico; la discusión acerca de los límites del arte exige construcciones contingentes, provisionales, *ad hoc*; demanda conceptos que ya no se argumentan en la belleza o el estilo. Aquí aparece la complicada y controvertida figura del curador o del comisario, responsable de proponer narrativas, guiones o libretos que sostengan la puesta en discurso y en exhibición de objetos cuyas apariencias no bastan para instaurar una propuesta.

La crisis de la autonomía de lo estético también produce la con-

taminación de los espacios museales, abiertos no sólo a los empujes confusos de la historia, sino a la irrupción de disciplinas, cuestiones y temas diversos que hoy confunden y animan las otrora nítidas jurisdicciones del arte. La emergencia de los contenidos discursivos en los acotados espacios del arte conmociona sus límites tradicionales; los vuelve oscilantes siempre, siempre dependientes de posiciones, intereses y proyectos. Como cualquier cambio de paradigma, éste plantea problemas y confusiones, pero también abre alternativas: el cuestionamiento de un modelo arquetípico y ejemplar de museo y la aparición de diversos proyectos museales a ser configurados de modos distintos, según sus particularidades y objetivos. Así, surgen en este ámbito nuevos patrones adecuados a los requerimientos de tiempos y regiones diversas, a políticas culturales definidas, a programas históricos o didácticos determinados. Y, a partir de ellos, se desarrollan propuestas específicas de exhibición, distintos relatos curatoriales capaces de imaginar itinerarios particulares –provisionales– de lectura de lo artístico.

Estas circunstancias diversas exigen definir el concepto, o los conceptos, que sostiene(n) tal o cual institución: abandonada la pretensión de un museo soberano y total, se requiere explicitar las condiciones y supuestos bajo los cuales cada entidad museal específica acota un espacio de trabajo. Un lugar cuyos límites serán siempre borrosos y vacilantes y no terminarán de desmarcar definitivamente lo que es y no arte.

Alternativas

La expansión de las industrias culturales sobre los ámbitos erudi-

tos socava los fundamentos tradicionales del museo y empuja a éste a convertirse en escenario de representación de las nuevas élites posindustriales y lugar de entretenimiento de públicos masivos. El esteticismo global nivela blandamente la sensibilidad contemporánea; presenta el drama en frecuencia de noticia o evento, la diferencia en tono de toque exótico y el enigma, como un misterio excitante. En estas circunstancias, el arte parece obligado a abandonar el aura grave generada por la distancia para adoptar los brillos glamorosos de vitrinas y pantallas; y los museos, a convertirse en “monumentos a los juegos de simulación de masas” (Baudrillard), meras plataformas para las industrias del espectáculo. Sobre el fondo de este riesgo, el museo se encuentra forzado a asumir su proyección multitudinaria sin sacrificar la idea ilustrada de un arte provisto de densidad poética, filo crítico y carga conceptual. Conciliar los términos de esa oposición resulta imposible: siempre quedará pendiente la cuestión de si las convocatorias masivas corresponden a maniobras populistas y estrategias de marketing o a genuinas políticas de democratización cultural. La desconfianza de lo estético en el arte contemporáneo corresponde a una reacción suya ante la metástasis de la belleza en clave *light* y ante la dictadura de la forma autónoma. El arte pierde su soberanía y sus espacios amurallados e impugna un concepto de sí basado en puros argumentos estéticos. También pierde (en verdad, ya la perdió hace mucho tiempo) su pretensión de registrar identidades territoriales: de expresar maneras de ser desmarcadas por asentamientos locales, fronteras nacionales o situaciones regionales. Tanto como lo supone el esteticismo global, ambas pérdidas implican un mentís al programa del museo tradicional: a su intento de instaurar un espacio autosuficiente donde la bella

forma selle y certifique el estatuto artístico de las obras allí expuestas y donde éstas traduzcan la esencia de una cultura definida en términos territoriales. Quebrantados esos objetivos, el museo tiene que ser replanteado: debe asumir que ya no puede abrir una escena sustraída a las inclemencias de la historia, ni constituirse en garante de un patrimonio simbólico, ni officiar de árbitro que refrenda el estatuto de lo artístico.

Estos menoscabos significan un impacto traumático para la institución museo. Pero también le abren posibilidades de asumir configuraciones nuevas: en este paisaje repentinamente alterado, el museo queda exento de cargas apriorísticas y contenidos esenciales: la rancia casa de las musas deviene zona de proyecto, constructo, entidad en proceso, objeto de prácticas diversas, de alcances pragmáticos azarosos. La deconstrucción del término *museo* no significa su descarte, sino su puesta en contingencia; su puesta en intemperie quizá. Ese emplazamiento precario e inestable presenta sus ventajas: permite el margen de maniobra y la agilidad que requiere hoy cualquier intento de inscribir un objeto y presentarlo como artístico. Y abre la posibilidad de imaginar otros modelos museales, alternativos al basado en el paradigma clásico occidental; diferentes al Museo que, desde el poder central, funda los mitos de la Nación; ese Museo cuyos artificios disciplinan, uniforman y traducen los imaginarios dispersos en un territorio y cuyos cánones formatean e idealizan las memorias disparejas, los deseos desiguales.

Así, el museo sufre hoy las desventajas que acarrearán los extravíos del fundamento: la incertidumbre de un proyecto incierto que no puede invocar misiones redentoras ni alegar destinos forzosos. En compensación, dispone de una ventaja: la libertad de las empresas

no clausuradas. Es en este punto donde se abren ocasiones de diseñar modelos diversos de museo, entidades maleables, capaces de traducir la pluralidad de situaciones que plantean las particularidades culturales; pero, también, capaces de asumir las asimetrías y fracturas que persisten, y aun crecen, entre regiones de un mundo imaginado como un gran todo nivelado en cifra de mercancía.

Los giros de la identidad

Aparte de la industrialización y la estetización masiva de lo cultural, así como de la pérdida de la autonomía de lo estético que es su consecuencia, aparece hoy otro cambio que afecta profundamente el sistema moderno del museo: lo que se ha venido en llamar el *giro identitario*. Las industrias culturales –que suponen las de la información, la comunicación, la publicidad y el espectáculo– se han convertido en nuevas matrices de identificación y creación de subjetividades que tienden a desplazar las tradicionales (como la nación, el pueblo y el territorio). Pero este giro obedece, también, a procesos diferentes a los impulsados por la transnacionalización cultural: el descentramiento del privilegiado sujeto cartesiano, producido a lo largo de la alta modernidad², ha preparado el terreno para comprender el régimen de las identidades a partir de identificaciones y posiciones variables. El concepto de identidad deja de cimentarse en sustancias fijas para apoyarse –ligera, brevemente a veces– en puestos provisorios y en proyectos circunstanciales: ya no designa una esencia, sino cir-

2. Según Hall, son cinco los grandes descentramientos del sujeto ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX: los producidos por el marxismo, el psicoanálisis, Saussure, Foucault y el feminismo. Stuart Hall, *Identidade Cultural*, Coleção Memória, Fundação Memorial da América Latina, Sao Paulo, 1997.

cunstancias contingentes, construcciones históricas. La ruptura de un centro unificador esencial ha provocado la emergencia de diversos “nosotros” que pueden superponerse o entrar en conflicto entre sí (la región, la ciudad, el barrio, la religión, la familia, el género, la etnia, la opción sexual, la ideología, etc.). En resumen: la idea de una identidad plena, clausurada en torno a un centro estable, se ha vuelto insostenible. Por un lado, esta restricción plantea problemas al paradigma museal sostenido en la imagen de un sujeto nacional homogéneo e identidades fijas; imagen definida en términos de Tierra y Patria, amparada en el mito de patrimonios simbólicos intactos. Pero, por otro, ayuda a pensar el museo como proyecto configurable de modos distintos, acomodable a coyunturas y objetivos particulares. El museo puede ser concebido, así, en la intersección de intereses cruzados, variables. Y, una vez más, aquellos problemas y estas posibilidades exigen reformulaciones en el guión del museo contemporáneo. La figura contemporánea del curador o comisario –o, por lo menos, una arista marcada de tal figura– podría ser inscrita en esta situación cargada de vicisitudes, demandante de innovaciones y renuevos.

Los dos curadores

El concepto de curatoría emerge, o se reafirma, en una escena condicionada por los diversos reposicionamientos conceptuales que demanda la pérdida de autonomía del arte: la crisis del formalismo y, consecuentemente, el retorno de los contenidos (la emergencia de conceptos, narrativas, motivos y ejes temáticos), el “giro pragmático” (la práctica curatorial como intervención o ac-

ción política movilizadora de sentido), lo transdisciplinal (el cruce transversal de conceptos que atraviesan al sesgo niveles disciplinares distintos) y la obsesión por lo real (que otorga un cierto peso ontológico a las preocupaciones del arte actual).

Esta escena complicada exige, ya se ha dicho, nuevos formatos museales o, por lo menos, serias transformaciones del museo tradicional. La curatoría crece justamente ante esta necesidad; se vuelve un agente útil –un mal indispensable, para muchos– para trabajar discursos que descentren el museo, lo vinculen con las comunidades y lo provean del contingente conceptual que requieren hoy todas las instituciones del arte para compensar la pérdida de la autonomía de lo estético. Ante la retirada de las pretensiones holísticas del museo (la figura de institución omnicomprendiva) avanzan guiones parciales, cuya producción requiere ensayos, narrativas o temas acotados. Una exhibición museal ya no aspira a presentar el conjunto de la obra de un artista, una tendencia o una cultura local, nacional o regional, sino el desarrollo de una cuestión referida a cualquiera de ellas; el planteamiento de un problema que puede cruzar tiempos, estilos, territorios y disciplinas (y puede salir de lo considerado artístico, en sentido estricto). Estas estrategias curatoriales responden siempre a miradas sesgadas: no consideran en bloque un proceso, sino que recortan un segmento de su discurrir para argumentar en pro de una idea o un tema. Y este enfoque fragmentario no sólo afecta una muestra determinada, sino el propio libreto (museológico o, aun, museográfico) de instituciones que, renuentes a hacerse cargo de una totalidad, se detienen en aspectos suyos remarcando líneas de lectura y promoviendo interpretaciones paralelas.

La vocación de incompletud de ciertos museos, curatorialmente

demarcados, debe ser confrontada con algunas circunstancias propias de la institucionalidad cultural latinoamericana. Sobre el fondo indigente de lo cultural periférico, la ausencia de políticas públicas y de apoyo empresarial obliga a determinados proyectos museales a hacer acopio de ingenio y maña para imaginar modelos sustentables, más apoyados en la comunidad que en los esquivos presupuestos oficiales o las migajas de las ignorantes burguesías locales. Si bien es cierto que las penurias malogran muchos proyectos, la inventiva desesperada que promueven ellas deviene a veces patrimonio conceptual, reserva política o recurso táctico de apuestas que terminan constituyendo modelos alternativos de museo. Valgan como ejemplos el caso del Museo del Barro, en el cual me detendré más tarde, y la propuesta del Micromuseo, dirigido en el Perú por Gustavo Buntinx.

Tras el lema *Al fondo hay sitio* 3, el proyecto funciona desde hace más de veinte años “construyendo una colección y una presencia curatorial distinta desde las estrategias de la precariedad y la itinerancia asumidas como un capital simbólico a ser materialmente potenciado”. Antes que reprimirla, el Micromuseo busca volver productiva la diferencia, y más que acumular objetos, los hace circular ocupando espacios sobrantes; “y, aunque atento a desarrollos transnacionales, no abriga vocación universal: aspira a ser específico, con la esperanza de llegar así a ser una institución pertinente y viva”4. Iniciado en 1984, tras el propósito de rescatar obras amenazadas por la desidia estatal y el desinterés del mer-

3. Esta frase es usada en el Perú por los conductores de ómnibus para invitar a los pasajeros a subir a sus vehículos aunque éstos se encuentren sobrecargados.

4. Gustavo Buntinx, “Comunidades de sentido / Comunidades de sentimiento. Globalización y vacío museal”, ponencia sin editar presentada en la reunión preparatoria del coloquio Museos y Esferas Públicas Globales, convocada por la Fundación Rockefeller, Buenos Aires, junio 2001. (El coloquio tuvo lugar en Bellagio, Italia, 2002)

cado, el Micromuseo fue creciendo en sus acervos y adquiriendo presencia pública mediante la aplicación de estrategias creativas y flexibles. Su apoyo a diversas demandas ciudadanas, así como su política de curatorías nómades y alianzas con “instituciones cómplices”, le ha permitido multiplicar su acción en muy diversos espacios. El propio desarrollo que ha adquirido obliga hoy al Micromuseo a buscar una sede desde donde movilizar sus colecciones que circulan y se distribuyen en función de proyectos curatoriales varios.

La desigualdad entre los museos instalados en el centro (para simplificar, el Norte, la Metrópolis, el Primer Mundo), y los que operan en las periferias (el resto), marca la diferencia entre curadores de uno y otro lado del planeta. El poder de los presupuestos museales no sólo define el valor de los acervos, la opulencia de la arquitectura (efecto Guggenheim), la magnitud de las muestras y el brillo de las instituciones; también decide los alcances de la conservación patrimonial y las políticas de difusión, comunicación y extensión formativa. Estos privilegios tienen sus costes: las curatorías de los megamuseos, dependientes de audiencias masivas y compromisos políticos y económicos considerables, se encuentran más expuestas a los riesgos de la industrialización museal: aunque se cuiden muy bien de conservar los buenos modelos exhibitivos (contemporaneidad, buena factura, prestigio de los artistas, museografía actualizada) y aunque intenten conciliar el enigma del aura con las concesiones que suponen el éxito del público y el impacto mediático, las exposiciones espectaculares no pueden regatear la cuota de trivialidad y show que requiere el mercado. Durante los últimos años, trabajosamente, el proceso de *disneyficación* de los grandes museos ha sido mantenido a raya mediante

calculadas operaciones orientadas a restablecer el canon de lo políticamente correcto en la materia y encargadas de vigilar que no se sobrepasen los límites consensuados por el sistema del arte. Pero ninguna muestra masiva puede dejar de adular a las audiencias y renunciar impunemente a las estéticas de la conciliación o los efectos especiales de las posvanguardias.

El crítico chileno Justo Pastor Mellado distingue entre lo que él llama “curadores de servicio” y “curadores de infraestructura”. Aquellos se encuentran encargados del diseño de los museos-espectáculo; éstos, buscan activar mecanismos de inscripción histórica y trazo político a través de propuestas movilizadoras de sentido colectivo. Por lo general, los primeros trabajan con museos centrales y los otros, con periféricos; pero esta relación indica apenas una tendencia y no debe ser tomada en los términos de una alternativa fatal o una disyunción maniquea. Ahora bien, resulta evidente que ciertos museos independientes o alternativos (muchos de ellos ubicados en territorios centrales) presentan mayores posibilidades de maniobra y autonomía curatorial. Y mucho mayor campo de acción: en general, sus curadores deben no sólo imaginar guiones museológicos o estrategias museográficas de bajo presupuesto, sino aportar a la construcción de institucionalidad local, apoyar proyectos comunitarios y realizar tareas que exceden sus oficios de diseño y argumentación conceptual (trabajos de producción, montaje, difusión, consecución de *sponsors*, etc.). Además, aunque no fueren oficiales (estatales, departamentales, municipales, etc.), los museos son responsables de políticas culturales: sus programas de exhibición, educación, información, investigación y archivo buscan producir efectos en la esfera pública. Y en este contexto, los curadores involucrados en progra-

mas museales de pequeño formato –con buenas alternativas de inserción en el cuerpo social– asumen funciones de gestión y promoción cultural de manera mucho más directa de lo que harían los curadores de megamuseos, inscriptos ellos en complejas redes institucionales cuyas sucesivas instancias de mediación los alejan de la práctica pública.

UN CASO: EL MUSEO DEL BARRO

Antecedentes (una crónica enrevesada)

El caso del *Museo del Barro, Centro de Artes Visuales del Paraguay*, se presta bien a ilustrar la diversidad de modalidades que asumen ciertos museos particulares, especialmente en América Latina, donde los apoyos estatales –necesarios a causa de las penurias económicas que sufre la región– se encuentran siempre en falta y donde, consecuentemente, la precariedad institucional exige a los proyectos museales redoblar esfuerzos y apelar a fórmulas inéditas de trabajo.

En 1972, Carlos Colombino y Olga Blinder fundan la *Colección Circulante*, iniciativa privada que busca promover el arte durante los tiempos adversos de la oscurantista dictadura del general Alfredo Stroessner (1954-1989). Lo hacen itinerando a través de distintos puntos del Paraguay sus colecciones de arte gráfico moderno, que constituyen un patrimonio pregonero y ambulante, carente de sede fija. En 1979, el acervo de la *Colección Circulante* se bifurca en dos programas, impulsados por una vocación com-

plementaria: el *Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo* dirigido por Carlos Colombino y el *Museo del Barro*, fundado por este artista, Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet; ambos programas buscan coleccionar, exponer y difundir diversas formas de arte moderno y popular, respectivamente.

En 1987 se inaugura en suelo propio el museo definitivo, que unifica sus diversos programas bajo el nombre de *Museo del Barro / Centro de Artes Visuales del Paraguay*, cuyos acervos fueron formados por donaciones de sus fundadores. (Los recursos para la terminación del edificio provinieron de los peculios de los fundadores, básicamente de Colombino, y aportes de empresas, colaboradores personales y agencias internacionales.) El establecimiento del museo permitió que se fuesen complejizando sus fondos patrimoniales con colecciones de arte precolombino, pinturas y objetos e instalaciones (particularmente producidos en el Paraguay, aunque también en el resto de Iberoamérica). También fueron incrementando y diversificándose las colecciones de arte mestizo rural que, compuestas inicialmente por piezas de cerámica (que habían dado origen al nombre Museo del Barro), pasaron a reunir obras muy diversas: tejidos, tallas en madera, cestería y objetos de oro y plata. En 1989 se produce una nueva incorporación, que no sólo incrementa los acervos patrimoniales del museo, sino que incide en su definición conceptual: se anexa la colección de arte indígena formada y donada por Ticio Escobar, cuyas dependencias, conectadas con las de las otras colecciones, fueron habilitadas en 1995.

5. El Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo comenzó a construir un local en Asunción en un terreno adquirido con fondos propios de Carlos Colombino, mientras que el Museo del Barro se instaló en San Lorenzo, una ciudad cercana a Asunción, adonde se mudó en 1983.

Una vez derrocada en 1989 la dictadura de Stroessner, que había constituido un gran obstáculo para el desarrollo del proyecto, parecía abrirse para éste una época de bonanza y prosperidad. Pero poco tiempo después, en 1992, mientras se estaban construyendo las dependencias que albergarían la colección de arte indígena, un violento tornado destruyó parte importante de la edificación del museo, cuyos techos fueron arrancados por la tempestad y aplastados contra las paredes de aquellas dependencias. La situación, en sí desalentadora, condujo a salidas imprevistas. Casi en ruinas, el museo lograba una súbita visibilidad pública y, desde ella, despertaba la solidaridad de sectores amplios. Comisiones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos y partidos políticos, así como la Municipalidad de Asunción, dependencias estatales y embajadas y agencias extranjeras comenzaron a apoyar un programa de emergencia y restauración. La empresa, que había comenzado con la recuperación y resguardo de las piezas anegadas o sepultadas entre escombros y barro (ninguna de ellas fue robada en medio de la confusión), terminó en 1995 con la inauguración de nuevas instalaciones cuya cuantía y dimensiones triplicaron las del edificio original, que permaneciera cerrado durante más de dos años.

El percance no sólo se había constituido en insólito principio de crecimiento, sino en productivo factor de compromiso ciudadano e impulso de nuevas actividades. La reestructuración del museo permitió, por una parte, que sus diferentes salas fueran interconectadas para facilitar el recorrido continuo de las diversas colecciones de acuerdo al guión curatorial del mismo (que considera en un mismo nivel de valor el arte popular y el erudito). Por otra, facilitó estrategias de articulación de diversos programas relaciona-

dos con el ámbito amplio que hoy transita el arte contemporáneo, algunos de los cuales se venían realizando ya desde tiempo atrás⁶. Todos estos proyectos operan sobre la base siempre de la gestión particular pero con sistemas de apoyos y convenios híbridos, que incluyen la participación de colaboradores individuales, empresas, entidades estatales, embajadas y agencias internacionales.

En el año 2004, las colecciones de arte latinoamericano (colonial, moderno y contemporáneo, popular y erudito) que forman parte de la Fundación Migliorisi se instalan en un edificio anexo al del Museo, de modo que, internamente, los circuitos entre ambas entidades funcionan de manera ininterrumpida. Este enlace incrementa y potencia notoriamente las instalaciones y acervos de ambas instituciones. Las colecciones y el edificio de la citada Fundación han sido donados por el artista Ricardo Migliorisi.

Actualmente, los objetivos del Museo del Barro movilizan –aparte de los relativos a la custodia, exhibición y difusión de sus colecciones– los siguientes quehaceres:

El archivo, la investigación y publicación editorial referentes a diversos aspectos de arte en el Paraguay y América Latina (tareas llevadas a cabo por el Departamento de Documentación e Investigaciones).

El trabajo de promoción artesanal que, realizado en forma sostenida desde 1980, implica el estímulo de la producción y la circulación de las obras de creadores campesinos e indígenas, así como

6. Así, en 1987, en el contexto de la formación del Museo de Arte Indígena, se había organizado la Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas, dirigida a apoyar los derechos culturales de diversas etnias. Recién caída la dictadura, en 1989, el museo impulsó la constitución de un colectivo de artistas e intelectuales que, agrupados bajo la denominación de Trabajadores de la Cultura, desarrolló en su sede una serie de discusiones acerca del nuevo papel de lo cultural durante los inicios de la transición a la democracia.

la valorización y acompañamiento de sus trabajos (almacén de venta de obras de artesanos artistas y programas de asistencia técnica, intermediación y asesoría).

El apoyo del derecho a la diversidad y la autogestión de los pueblos indígenas (asistencia en proyectos culturales, apoyo a campañas de promoción y defensa de los derechos culturales).

El fomento de la creación de artistas jóvenes (talleres de arte y premios estímulo).

La realización de diversas actividades de formación, discusión y debate (un seminario que lleva seis años de duración, conferencias y coloquios internacionales y un programa de visitas de estudiantes).

Los conceptos del Museo del Barro

El Museo del Barro busca trabajar en pie de igualdad obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito⁷. Este planteamiento exige no sólo activar dispositivos de interacción entre tales obras, sino subrayar el estatuto artístico de todas ellas; es decir, se opone a la política que reserva el museo de arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales. Para trabajar en esta dirección, la curatoría museal debe manejar un con-

7. A pesar de las connotaciones elitistas que pudieran designar esas expresiones, para nombrar la producción de artistas provenientes de la tradición ilustrada (académica o vanguardista) se prefiere emplear los términos erudito o culto antes que contemporáneo, pues se asume que las obras de artistas populares también son contemporáneas, aunque respondan a su propio tiempo de manera diferente. En sentido amplio, el término arte popular incluye el indígena, en cuanto se refiere al conjunto de formas alternativas que suponen una dirección no hegemónica, aunque no necesariamente contrahegemónica. Así, el arte popular comprende tanto el mestizo (generalmente rural) como el indígena, correspondiente a pueblos de origen prehispánico que mantienen una tradición cultural específica sobre la base de formas religiosas, lingüísticas y socioeconómicas particulares.

cepto de lo artístico que, sin perder la especificidad de lo formal y lo expresivo, discuta el elitismo etnocentrista de la modernidad. Se propone, de este modo, un modelo inclusivo de arte, desarrollado paralelamente al programa moderno, aunque estrechamente vinculado con él. Argumentar en pro de la paridad entre sistemas diferentes de arte requiere una conceptualización de lo artístico popular.

El arte popular, como cualquier otra forma de arte, recurre al poder de la apariencia sensible, la belleza, para movilizar el sentido colectivo, trabajar en conjunto la memoria, intensificar la experiencia de la realidad y anticipar porvenires. Pero, cuando se trata de otorgar el título de *arte* a estas operaciones (plenamente artísticas, por cierto), la Estética interpone enseguida una objeción: en ellas, la forma no puede ser seccionada limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos diferenciados por el pensamiento moderno, como el del arte, la religión, la política, el derecho o la ciencia.

Esta confusión infringe el principio de la autonomía del arte, figura central de la modernidad, erigida abusivamente en paradigma de todo modelo de arte. La autonomía formal se funda en dos premisas claras: la separación entre *forma* y *función* y el predominio de la primera sobre la segunda. Apoyada en Kant, la Estética dictamina que sólo son artísticos los fenómenos en los cuales la bella forma desplaza todo empleo que contamine su pureza con el interés de una utilidad cualquiera (los oficios del rito, las aplicaciones domésticas, los destinos políticos o económicos, etc.). La autonomía formal encabeza la lista de otros requisitos demandados por el sistema moderno del arte para aceptar la artísticidad de una obra: la genialidad individual, la innovación, la originali-

dad y la unicidad: la obra debe ser creada *ex-nihilo*, a partir de una inspiración privilegiada, y debe provenir de un acto exclusivo y personal, irrepetible. Y, también, ha de significar una ruptura de la tradición en la cual se inscribe.

Resulta claro que las características recién mencionadas sólo corresponden a notas propias de la modernidad; un momento específico de la historia del arte desarrollado, en sentido muy amplio, entre los siglos XVI y XX. Por lo tanto, tales notas no resultan aplicables a muchos modelos del arte, como el popular, cuyas formas no son autónomas (aunque la belleza remarque funciones extraartísticas), ni son fruto de una creación individual (aunque cada artista reinterprete a su modo los códigos colectivos), ni se producen a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social), ni se manifiestan en obras irrepetibles (aun cuando cada forma específica conquiste su propia capacidad expresiva). Es obvio que esta desobediencia de las notas del arte moderno no es exclusiva de las culturas populares: toda la historia del arte anterior a la modernidad carece de algunos de los requisitos que ésta erige como canon universal⁸.

Convertir el modelo del arte moderno occidental en paradigma universal del arte produce una paradoja en la teoría estética, que sostiene que toda cultura humana es capaz de alcanzar su cúspide en la creación artística. En este sentido, el arte se define no desde la autonomía de sus formas, sino como producto de una tensión

8. Para legitimar la tradición hegemónica ilustrada, la historia oficial no tiene problemas en reconocer la artísticidad de culturas que carecen de las notas del arte moderno, pero no constituyen culturas populares en sentido estricto (arte chino, babilónico, griego, egipcio, gótico).

entre la forma (la apariencia sensible, la belleza) y el contenido (los significados sociales, las verdades en juego, los indicios oscuros de lo real). De atenernos a esta definición, el arte es patrimonio de todas las colectividades (incluidas, obviamente, las populares) capaces de crear imágenes intensas mediante las cuales interpretan su memoria, su proyecto y su deseo. Desconocer este principio supone instalar una discriminación autoritaria entre los dominios superiores del gran arte (autónomo, soberano) y el prosaico mundo de las artes menores, poblado por artesanías, hechos de folclore o productos de “cultura material”.

El uso del término “arte popular” no sólo permite ensanchar el panorama de las artes contemporáneas, acosado por una visión demasiado estrecha de lo artístico, sino alegar en pro de la diferencia cultural: reconocer modelos de arte alternativos a los del occidental y refutar el prejuicio etnocéntrico de que existen formas culturales superiores e inferiores, merecedoras o indignas de ser consideradas expresiones excepcionales. Esta argumentación se basa en dos alegatos.

El primero invoca el concepto tradicional de arte basado no en la autonomía absoluta de la forma, sino en la tensión entre ésta y los contenidos sociales o existenciales (verdades, usos, valores poéticos, oscuros significados). Hombres y mujeres de diversas comunidades rurales y pueblos indígenas apelan a la belleza no como un valor en sí, sino como un refuerzo de diversas funciones ajenas al círculo estricto regido por la forma. En esta operación, el goce estético constituye una experiencia intensa, pero no auto-suficiente: marca una inflexión en el curso de un proceso más amplio dirigido a activar complejos significados sociales, a rastrear los indicios de certezas inalcanzables⁹.

Pero la falta de autonomía estética no significa ausencia de lo estético. Enredada en la textura del cuerpo social, la fuerza de la belleza impulsa el cumplimiento de funciones económicas, políticas, sociales y religiosas. Los colores más intensos, los diseños más exactos y las más sugerentes tramas e inquietantes combinaciones operan más allá de la lógica de la armonía y la sensibilidad: recalcan aspectos fundamentales del quehacer social despertando las energías furtivas de las cosas, realzando sus apariencias: volviéndolas excepcionales.

El segundo alegato en pro del término “arte popular”, apela a razones políticas. Ya fue sostenido que el reconocimiento de un arte diferente ayuda a discutir el pensamiento etnocéntrico según el cual sólo las formas dominantes pueden alcanzar ciertas privilegiadas cimas del espíritu. Pero este reconocimiento también apoya la reivindicación de la diversidad: los derechos culturales. La autodeterminación de las culturas alternativas requiere la tolerancia de sus particulares sistemas de sensibilidad, imaginación y creatividad (sistemas artísticos), desde los cuales ellas refuerzan la autoestima comunitaria, cohesionan sus instituciones y renuevan la legitimidad del pacto social.

Indígenas y campesinos visitan a menudo el museo (y colaboran a veces en los montajes, especialmente de los atuendos rituales), pero ellos tienen conciencia de que la exposición de sus propios objetos corresponde a un programa diferente al suyo; las coincidencias se dan más por los motivos políticos recién expuestos que

9. En este punto, el arte popular coincide con el arte contemporáneo, que recusa la autonomía formal moderna para saludar el retorno de los contenidos y propulsar una apertura a lo extraartístico. La relación forma/función constituye una fuerza inconciliable, un “indecidible” que dinamiza el quehacer del arte actual y borrea sus contornos tajantes.

por razones estéticas. Ellos pueden ver con satisfacción sus propias obras exhibidas en otro medio, pero no se identifican con esa operación que es esencialmente extraña a sus sistemas culturales. La mirada que despiertan las piezas dispuestas en vitrinas no es la misma que la suscitada en sus situaciones originales. El museo es, por definición, un dispositivo paradójico, orientado a descontextualizar y recontextualizar los objetos sin olvidar la referencia a los contextos originales. Pero el hecho mismo de que no sean las formas lo que determina el destino de las obras de arte popular (sino la relación de éstas con sus funciones variadas) permite que las articulaciones de este arte estén preparadas para ser desmontadas y rearmadas de acuerdo al requerimiento de usos variables. Por eso, cuando el museo convoca obra popular para subrayar (arbitrariamente) su lado artístico e inscribirla en un proyecto político, los objetos no desfallecen, no sufren un desarraigo radical: se reubican en esos nuevos marcos y muestran otras significaciones, que en sus contextos originales se encontraban latentes. Paradójicamente, así, la falta de autonomía formal termina asegurando un cierto margen de autonomía de presencia a una obra abierta a empleos y sentidos plurales. Expuesta al juego de miradas distintas que la interpelan de muchas maneras, ella podrá, a su vez, suscitar distintas cuestiones en quienes la observan desde otros lugares¹⁰.

10. Las instituciones del arte tienen hoy la posibilidad de crear marcos, pàrerga (Derrida), no cerrados: los lugares de exposición no delimitan los límites de la escena, de modo que los objetos puedan cruzarlos y dejar en suspenso su propio carácter de "artísticos", desconociendo ideas a priori de lo que es o no arte. Así como los arbitrarios marcos museales no son definitivos, tampoco lo son las originales condiciones de producción de una obra que trasciende en parte sus propios sentidos y deviene principio de lecturas plurales.

Esta posibilidad resulta especialmente ventajosa en relación a los pueblos indígenas: defender otras formas de arte puede promover miradas nuevas sobre hombres y mujeres que, cuando no son despreciados, sólo son considerados –desde la compasión o la solidaridad– como sujetos de explotación y miseria. Reconocer en ellos a artistas, poetas y sabios obliga a estimarlos como figuras notables, sujetos complejos y refinados, capaces no sólo de profundizar su propia comprensión del mundo, sino de alentar con los argumentos de la diferencia el deprimido panorama del arte universal. ☞

sultas, pedir opiniones y recibir sugerencias y correcciones de otras disciplinas. En este sentido agradecemos la colaboración de Line Bareiro y José Carlos Rodríguez, con quienes, desde el inicio de este trabajo, discutimos largamente conceptos fundamentales para su desarrollo. También reconocemos los aportes de Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Benjamín Arditi, Luis Carmona, Jorge Lara Castro y Adolfo Colombres, que leyeron los manuscritos y aportaron valiosas observaciones.

Asunción, 10 de julio de 1987

CAPÍTULO 1

LA CUESTIÓN DE LO ARTÍSTICO

Otros conceptos, otros mitos

A la hora de considerar lo artístico popular latinoamericano, aparece enseguida el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica. Aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastren en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones.

Este proceso ocurre a menudo en el plano de la práctica artística.¹ Pero está aún a medio camino en el ámbito de un

1. Desde los inicios coloniales, el trasplante de las tendencias estilísticas a terrenos diferentes produce un fenómeno de refracción que obliga a reajustes y recreaciones. Tanto las tendencias renacentistas, barrocas y rococó, durante la Colonia, como el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo, durante el periodo independiente del siglo XIX; tanto el impresionismo de comienzos de siglo como las primeras vanguardias posteriores tienen en América Latina versiones tardías y adulteradas que solo logran salvarse del destino de constituir meros remedos cuando, forzados por otros proyectos, consiguen erigirse en respuestas propias que se zafan de sus modelos. Por eso, solo por una casi forzada reconvencción lingüística podemos, por ejemplo, hablar de barroco para referirnos a esas simétricas y despojadas imágenes producidas en las misiones jesuíticas latinoamericanas, y por eso, para utilizar un ejemplo más contemporáneo, en sentido estricto no cabe hablar en América Latina de surrealismo, sino, quizá, de realismo mágico o fantás-

pensamiento que debe producir o recrear muchos conceptos capaces de asumir realidades particulares. Uno de ellos es el correspondiente al arte popular; es decir, a lo que en América Latina se entiende comúnmente por arte popular: ese enrevesado conjunto de formas provenientes de culturas diversas, entre las que las indígenas y mestizas adquieren una presencia marcada. Como lo relativo a esas formas tiene en las metrópolis otro sentido, se plantea el desafío de forzar las categorías para que puedan adaptarse a los irregulares contornos trazados por la diferencia. El reto es difícil porque se encuentra condicionado por los intrincados efectos de la dependencia cultural. Por un lado, la cultura hegemónica internacional no solo propone pautas y métodos, sino que extrapola sus verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones. Por otro, el pensamiento de los países periféricos suele aceptar, seducido y gustoso, los modelos centrales sin preguntarse demasiado acerca de la vigencia que puedan tener estos en circunstancias diferentes.

El uso del concepto *arte* es sobre todo ilustrativo de esa dificultad y de las ambigüedades que genera: aunque la teoría ilustrada parta del supuesto de que hace miles de años la humanidad entera produce esas formas sensibles cuyo juego funda significaciones (eso que en sentido estricto llama *arte*), de hecho, el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX). A partir de entonces, lo que se considera en realidad *arte* es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de *ese* arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan

tico; nosotros estamos exentos de la necesidad de desmontar los mecanismos de un racionalismo exagerado que nunca padecemos, y nuestra apelación a lo mítico y lo irracional, al desvarío y al sueño, se debe más a una tradición cultural que a una reacción antiintelectualista.

ni nítida percepción. La unicidad y, en especial, la inutilidad (o el desinterés) de las formas estéticas son rasgos contingentes del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan proclamado por la historia oficial, de que el arte es fruto de cada época y don de todas las sociedades. Como los conceptos no bastan para resolver esa paradoja y justificar la vigencia de ese modelo único, se recurre a los mitos.

Extracto de experiencias sociales cuajadas al costado del tiempo, los mitos constituyen esquemas de interpretación de lo real y resguardo contra los estragos de la contingencia; inmensas, rígidas, construcciones dejadas por el esfuerzo de enfrentar el origen y la muerte, que rebasan todos los símbolos. El poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de sus condicionamientos —de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio— deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social. La oposición entre esos residuos estancados y las formas míticas movilizadoras de nuevos sentidos anima los procesos culturales e impulsa desarrollos desiguales, distintos ritmos.

Con frecuencia, la cultura dominante manipula ideológicamente el mito, se sirve de su capacidad de paralizar ideas, imágenes y valores e inscribirlos en un nivel extratemporal que los fundamente. En estos casos, ciertas figuras míticas no significan construcciones colectivas, sino medios de propaganda. Entonces, el arquetipo deviene clisé y deja el relato de ser ficción para ser falsificación: deja de mitificar para mistificar. Sus mecanismos retóricos de escamoteo y ocultamiento, que sirven para recubrir aspectos oscuros de lo real y descubrir sentidos claros, son empleados para disfrazar conflictos; su capacidad de suspender el tiempo en un origen que funde el orden y los ritos fuera de la historia es usada para eternizar arbitrariamente aspectos que convengan al discurso de la dominación. Así, a través de mitos, este discurso pretende absolutizar las formas artísticas en las que se siente representado y justificado; intenta

convertirlas en esencias, principios de un canon absoluto, dechado ideal de toda práctica que aspire al título de arte. El resultado es el mito del arte, uno de los grandes relatos de la modernidad.

Nombrado por conceptos ajenos y enfrentado a ese modelo mítico, el arte popular aparece empobrecido y mutilado: gran parte del menosprecio que sufren sus expresiones se infiere del mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en Estados Unidos) constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte. Pero el desmedro de lo artístico popular también deriva de la vieja tendencia a importar conceptos referidos a esas prácticas y trasplantarlos reflejamente a otros sistemas culturales, sin tener en cuenta sus particularidades. Ambos factores intervienen siempre en la descalificación de estos sistemas en cuanto no encajan en las categorías importadas; es decir, ya que carecen de algunos atributos coyunturales de la cultura hegemónica erigidos en normas suprahistóricas. Estas notas provienen de una figura central del arte occidental moderno: la autonomía estética, asegurada por el movimiento que separa las formas para que sean consideradas en sí mismas, eximidas del denso bagaje de responsabilidades con que se empeña en cargarles la historia. Pero esa emancipación es reciente y circunscrita: solo se produce dentro de los límites de una cultura concreta y en cierto momento de su curso. El proceso histórico de las culturas populares latinoamericanas no necesitó independizar sus formas. Como originariamente la cultura indígena tenía sus propios mecanismos míticos para procesar sus contradicciones internas, aparece ella como una gran síntesis, una unidad ajustada que disuelve en sí momentos que en el contexto de la cultura occidental moderna funcionan separados. Muchos de los problemas que presenta el análisis del arte indígena traducen, precisamente, la dificultad que tiene un pensamiento dualista para comprender esa práctica presentada como una realidad compleja pero compacta. Ciertas parejas de oposiciones conceptuales (como útil-bello, arte-sociedad,

forma-contenido, estético-artístico, etcétera) que seccionan y sostienen los terrenos de la teoría del arte no convienen a un modelo cultural que se autorrepresenta entero.



Representación del rapto de las mujeres guaraníes por los caduveo-guaykurú. Ritual de los *kambá ra'angá*. Fiesta patronal de San Pedro y San Pablo. Fotografía: Jorge Sáenz, Altos, 2003. Archivo del autor.

La ruptura de aquel mundo ajustado se produce desde afuera. Por eso no da como resultado una ordenada diferenciación de sus diversos aspectos —como en la cultura europea que, según sus necesidades, pudo ir desgajándose en distintas regiones, subsumidas en otra unidad—, sino una fractura arbitraria cuyas partes no encajan en el casillero categorial occidental. Como los pedazos de un espejo roto que reflejan, uno a uno, el todo, muchos de esos fragmentos conservan en sí ese principio unificador y recapitulan, en sus siguientes desarrollos mestizos e indígenas, la identidad de momentos que la estética desdobra en categorías enfrentadas.

Los principales problemas para encarar la especificidad del arte popular surgen, en gran medida, de la aplicación mecánica de un concepto basado en el desdobra-

miento de lo artístico y lo estético. Esta oposición, que sin duda ha resultado fecunda para comprender el mecanismo del arte occidental moderno, extrapolada al campo de lo popular se muestra poco eficiente y concluye, por lo general, en el menoscabo de sus expresiones. Simplificando al extremo un problema complicado, cabe aquí recuperar la vieja distinción entre el nivel estético y el poético, o propiamente artístico: el primero se refiere al momento perceptivo y sensible, es la maniobra formal que recae sobre el objeto; el segundo, a la irrupción de la verdad que convoca esa maniobra. Así, lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal y la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido. La práctica del arte supone, así, un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad. No todo lo estético tiene esta preocupación: mucho quehacer suyo permanece a nivel de la manipulación de las formas con la sola finalidad del deleite sensible, al margen de la cuestión del sentido.

Ya queda indicado que en el arte indígena original, y luego en el popular, es difícil despegar la forma del contenido y, consecuentemente, lo estético de lo artístico. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de sus expresiones, a las que se les retacea el acceso al arte tachándolas de formalistas o de contenidistas. Es que, por un lado, la acusada tendencia a la abstracción geometrizable de muchos signos parece sugerir la mera intención ornamental de formas graciosas, exentas de responsabilidades simbólicas, mientras que, por otro, el peso abrumador de ciertos contenidos socioculturales y la rotunda presencia de funciones utilitarias parecen aplastar la forma.

Frecuentes discusiones, definidas con mayor claridad en el plano de la cultura indígena, se desarrollan en torno a la posibilidad de, o bien rastrear los significados sociales entrañados en muchas formas simétricas y depuradas (tan

distantes del concepto naturalista de figuración), o bien rescatar las formas de ese terreno anegado por funciones y contenidos torrenciales. Según será expuesto después, parte de esa dificultad deriva del hecho de que en ciertas culturas, sobre todo las indígenas, la forma estética es aparentemente más libre de la naturaleza que de la sociedad, a diferencia de las culturas occidentales modernas, en las que parece ocurrir lo contrario; por eso, medidas aquellas con la vara de estas, sobran por un lado y faltan por otro.

Es que la extrapolación de la dicotomía forma/contenido al campo de la cultura popular siempre lleva a la conclusión de que esta se encuentra en falta con uno de los términos de esa oposición, considerada en forma binaria y fatal. Y esto aparece claro en ciertos análisis aun referidos estrictamente al contexto de la cultura europea. Así, Mukarovsky sostiene que, dado que el arte requiere la supremacía exclusiva de la función estética y que en la cultura popular esa función se confunde con las otras (sociales, religiosas, etcétera), entonces, las creaciones *folclóricas* no alcanzan a ser artísticas. El arte popular (en general) queda asimilado, de este modo, al mero arte decorativo: tanto aquel como este constituirían fenómenos *extraartísticos* (Mukarovsky, 1977: 44 y ss.).² Gramsci recalca el carácter pasivo y contenidista de la cultura popular; según él, el *folclore* se distingue por sus tendencias de "contenido" (Prestipino, 1980: 84). Para Herbert Read, en cambio, la inferioridad del arte popular deriva exactamente de lo contrario: este es formalista y vacío; la cerámica, por ejemplo, es considerada un "arte sin contenido" (Read, 1964: 24). Discutir este tipo de descalificaciones de lo artístico popular exige el manejo de conceptos adecuados a sus particularidades.

2. Por supuesto que el predominio de lo estético no significa en Mukarovsky un formalismo exagerado que devore todos los contenidos; según este autor, la supremacía estética se define por su "capacidad de organizar estéticamente una multiforme presencia de factores extraestéticos" (Prestipino, 1980: 76); el arte culto no solo subraya los elementos formales, sino que expresa, desde su núcleo estético, los diversos contenidos históricos.

En los próximos puntos se propondrá una definición más amplia de arte que, no circunscrita al modelo dicotómico de la modernidad, permita incluir la diferencia.

Los bajos fondos del arte

Esencializadas en sus términos, inapelables, las oposiciones binarias se encuentran en el origen del pensamiento moderno. Ellas son responsables de algunas profundas disyunciones que, aun apostatadas o ignoradas, sobrevuelan sobre toda la cultura artística contemporánea. La Estética crece sobre una plataforma escindida que tiende a polarizar sus conceptos y a enfrentarlos en batallas muchas veces inútiles. Una de las consecuencias más fastidiosas de esta herencia dualista es el binomio arte/artesanía, que plantea inevitablemente dificultades y problemas a la hora de analizar la cultura popular. La cultura occidental entiende por *arte* toda práctica que, a través del juego de sus formas –pero más allá de él– quiere enfrentar lo real. Sin embargo, en los hechos, el término *arte* se reserva a las actividades en las que ese juego tiene el predominio absoluto: solo a través de la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia artística. 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). A partir de este hecho, se considera que el vocablo *arte* afecta ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función y funda un dominio aparte, por oposición al terreno de las *artesanías* o *artes menores*, donde la utilidad convive con la belleza y alguna veces le hace sombra.

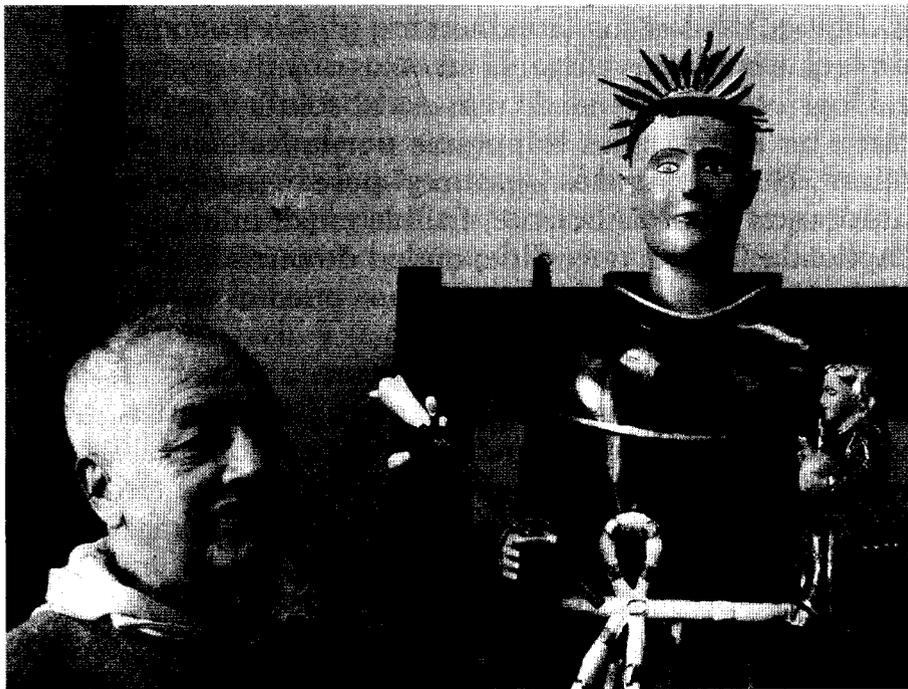
A mediados del siglo XVIII, la Estética se consolida en el curso de un afán emancipador de la forma, expresivo de la concepción autosuficiente del nuevo sujeto burgués como actor histórico privilegiado. La reciente disciplina encuentra en la obra de Kant una formulación sistemática y un fundamento epistemológico firme, desde el cual la representación artística se desentiende de sus fines tra-

dicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etcétera) para centrarse fundamentalmente en la forma estética. El privilegio de la estructura formal del objeto es la base del “gusto estético” entendido como posibilidad de apreciar de manera sensible dicho objeto sin interés alguno, a partir del juego libre de las facultades y la mera contemplación pura y libre; es decir, sin tener en cuenta sus posibles finalidades prácticas.

Esta concepción de la experiencia estética basada en el desinterés y en la inutilidad práctica genera una profunda escisión entre lo que Kant llama “juicios puros” y “juicios impuros” del gusto. A los primeros, como cabe esperar de la asignación del nombre, corresponde el gusto verdadero, perfecto y legítimo, mientras que a los segundos –comprometidos con intereses utilitarios y finalidades extraartísticas– corresponde el gusto inauténtico, superficial y vulgar. Los unos, los gustos puros, develan la belleza pura (*pulchritudo vaga*); los otros, la adherente (*pulchritudo adherens*), en la que la forma –inmersa en otros objetivos y funciones– no logra sobreponerse de manera absoluta y se debe adaptar a las necesidades impuestas por la función del objeto (Kant, 1977). Las artes “mayores” poseen una belleza pura, autónoma y autosuficiente, fruible en sí; mientras que las “aplicadas” o “menores” dependen de otros valores y condiciones y carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente.

La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdos apenas de antiguos cortes, pero frontera al fin. Ella marca los lindes, infranqueables, entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza la gran obra de arte. El resultado de tales límites es la marginación de estas expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama “los bajos fondos del arte”. Es que la oposición arte/arte-

sanía no es ideológicamente neutra. En primer lugar, encubre ciertas consecuencias derivadas de la mercantilización del objeto artístico. Aunque este se declara libre de finalidades extraartísticas, en realidad se ha emancipado de su destino utilitario, pero no de su función de mercancía, que lo sujeta a nuevas dependencias y funciones provenientes del predominio del valor de cambio sobre el valor de uso. Benjamin se refiere a la polaridad existente entre lo que él llama el valor "cultural" (relativo al culto) y el valor exhibitivo de la obra. En las sociedades llamadas "primitivas" las expresiones artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social. La sociedad contemporánea desritualiza el objeto, subrayando su valor exhibitivo (la mera contemplación artística), pero, paralelamente, sacrifica el valor de uso social y promueve la apropiación privada del objeto devenido mercancía (Benjamin, 1973: 28).



Zenón Páez, santero vinculado con la tradición misionero guaraní. Fotografía: Arístides Escobar Argaña, Tobatí, 2008. Archivo del autor.

Por eso, en verdad, el arte moderno no es en su totalidad "inútil", en el sentido kantiano del término; siempre tiene, más allá del reino de las formas, funciones que cumplir, y aunque no sean las rituales o cotidianas de los pueblos, no es tan puro como pretende. Escribe en ese sentido Francastel:

Ni hoy ni nunca el verdadero arte ha revestido un carácter de gratuidad. Los valores estéticos no son valores separados de toda contingencia, valores inútiles. Sé muy bien que la opinión de Kant ha sido tomada por varios y muy importantes pensadores [...], [pero] no podríamos estar de acuerdo con su fórmula, porque si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo (Francastel, 1970: 76).

El hecho de mantener límites insuperables entre los conceptos de arte y artesanía también ha sido vehículo de ideologías. En el Paraguay, como en toda América Latina, la dominación colonial supuso la privación del estatuto de *arte* a las expresiones indígenas y mestizas. Por supuesto que ni a los primeros conquistadores ni a los misioneros se les pasó por la cabeza que las manifestaciones culturales de los indígenas que habitaban estas tierras pudieran tener valor estético alguno: ni siquiera se detuvieron a describir, aunque más no fuera por curiosidad, aspectos de tales manifestaciones, y solo de manera vaga y con un sentido manifiestamente peyorativo se refirieron a prácticas consideradas siempre salvajes y desprovistas de todo valor. Como en el Paraguay ni siquiera había metales preciosos que pudieran al menos conferir un interés crematístico a los objetos de la cultura local, esta pasó desapercibida e ignorada. Recién desde comienzos del siglo XX la obra de los indígenas comenzó a despertar el interés de los misioneros, etnógrafos, antropólogos y arqueólogos, pero siempre como objeto de cultura material y no como soporte de valores artísticos.

5 OD L'ARTEVE MIT B PUEBL

Las misiones jesuíticas desarrollaron en el Paraguay un intenso trabajo de talleres artesanales, pero la idea de considerar artísticas las producciones que allí se realizaban se encontraba al margen de las intenciones de los misioneros. Este desinterés se traducían en dos hechos claros. En primer lugar, el sistema de trabajo de los talleres de escultura, pintura, retablo o grabado se basaba en la copia de modelos, celosamente controlada y, en lo posible, sin margen alguno para la creatividad del indio (filtrada, no obstante, en muchas piezas copiadas que pasaron a impregnarse de un carácter propio). En segundo lugar, esta práctica, aun remedada de la metrópoli, en la medida en que pudiese significar por lo menos destreza artesanal, estaba desvinculada por completo de la experiencia real del indio, de su vida cotidiana y, por supuesto, de sus antiguos ritos y creencias. De este modo, existía un corte tajante entre el trabajo artesanal destinado al lujo y las pompas del culto y el relacionado con la cotidianidad del indígena, rigurosamente despojado de cualquier elemento estético y desarrollado dentro de los estrictos límites fijados por sus funciones utilitarias (solo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena realizaba la forma de sus propios objetos). En el mejor de los casos, el indio era considerado un buen copista del arte de Europa y su obra tenida por un trasunto imperfecto y degradado de las verdaderas creaciones, cuya aura reflejaba pasivamente desde lejos.³

3.-Ya el padre Sepp, uno de los primeros misioneros, después de reconocer que los indígenas "imitan como monos todo lo que ven" (Sepp, 1973a: 270), escribe: "estos pobres diablos son como artesanos tan hábiles y tienen tanta facilidad para aprender que [aunque] parece increíble y suena como una fábula... todo lo que tienen ante sus ojos lo pueden confeccionar muy hábilmente" (Sepp, 1973b: 178-179). Y aun en pleno siglo XX, Furlong mantiene intactos los postulados del colonialismo misionero que asimilaban la producción de los talleres a los oficios mecánicos y la empujaban en la dirección de una habilidad técnica desprovista de cualquier posibilidad creativa.



Escena del *Kunumi Pepy*, ritual *pái tavyterã* de iniciación masculina. Las túnicas, *aoveté*, son propias de la tradición guaraní. Las plumas de guacamayo de los *jeguaká*, las diademas ceremoniales, han sido sustituidas por borlas de hilo de algodón y lana, atendiendo el peligro de extinción del ave citada. Fotografía: Arístides Escobar Argaña, Panambí, 2002. Archivo del autor.

Es cierto que hoy se tiende a borrar los límites entre el arte y la artesanía, pero, promovida desde el centro, esta tendencia no cautela la diferencia de lo popular, que queda disuelta sin mayores justificaciones. Por eso, cuando se analiza la cuestión desde el otro lado, el de la cultura popular, la brecha aparece intacta; y si se decide saltarla sin más, el gran arte, aristocrático y exclusivo, se resiste a aceptar en su terreno manifestaciones consideradas de menor categoría y crea dificultades y complicaciones. En los siguientes puntos nos referiremos a algunas de ellas.

Lo artístico y lo artesanal

La primera dificultad se basa en el supuesto de que, comprometidas con ritos y funciones cotidianas, las creaciones populares no alcanzan ese grado superior, autocontempla-

32 AR Y MIT DEL PUEBLO

tivo y cerrado en sí que distingue las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones. Según hemos observado, en la cultura indígena, y aun en la mestiza, resulta impensable desmarcar la función estética de la compleja trama de significados sociales en la que aparece confundida. Es que aquella cultura soldaba tan cumplidamente funciones rituales, estéticas, religiosas, políticas y aun lúdicas, que pretender arrancar aquello que hoy llamamos "lo estético" de su apretada matriz simbólica constituiría una segmentación arbitraria y una operación a la larga poco eficiente; los límites de ese recorte permanecerían inevitablemente esquivos y nunca alcanzarían la nitidez requerida por el gran arte. En la producción cultural mestiza tampoco es posible seccionar un terreno autónomo sobre el que se erijan las construcciones artísticas: sus imágenes se encuentran siempre animadas por impuras funciones. Las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por *arte*; el guaraní actual, el lenguaje popular, tampoco. Ante tales complicaciones cabría la posibilidad de dejar de englobar bajo el concepto de arte actividades que, de atenernos con pureza a los alcances originales del término, no encuadran en su básica definición.

Esta posibilidad es considerable y, de hecho, ha sido utilizada. Mirko Lauer se refiere a las creaciones populares, que aquí serían tratadas de artísticas, definiéndolas así:

Conjunto de manifestaciones plásticas que, por el carácter de su existencia, no pertenecen [...] a la categoría *arte* y que llamaremos a partir de aquí plásticas del capitalismo contemporáneo [...]. Este sería, pues, un texto dedicado a la parcela específica de *no arte* que ha sido llamada artesanía, folclore o —como una concesión o transacción— arte popular (Lauer, 1982: 23).

En el Paraguay, como en otros países de América Latina, gran parte de la producción estética de los sectores populares se canaliza exclusivamente a través de los rituales y las artesanías; la cuestión se complica porque solo estas se exteriorizan en objetos, únicos soportes tangibles de su creati-

LA CUESTIÓN DE ARTÍSTIC 33

vidad. Pero llamar "artesanías" a esas expresiones sería referirse solo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas.⁴

El filón idealista, filtrado en todo el desarrollo de la estética occidental, promueve dos movimientos básicos. Por un lado, la sacralización del arte, que pasa a ser considerado una manifestación superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad de la artesanía; por otro, la mitificación del artista que —considerado un creador original, provisto de talento y genio— se diferencia del artesano —dependiente de funciones prosaicas y munido solo de habilidad e ingenio—. La tendencia a considerar mera destreza manual las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término *artesanía*, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección. Por eso, utilizar ese vocablo para designar genéricamente las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía como *arte menor*, marcada siempre por el estatus desventajoso de pariente pobre. Esta división esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares. Por eso, a pesar de las dificultades que el término acarrea y las inevitables limitaciones que su utilización impone, es preferible usar el término *arte popular* para nombrar el conjunto de formas que producen ciertas comunidades subalternas buscando replantar sus mundos.

4. Desde el punto de vista de su técnica productiva, la mayoría de las manifestaciones artísticas populares es artesanal. Lo que aquí se discute es que se adopte ese punto de vista como definitorio, desconociendo el nivel poético de aquellas manifestaciones. Al fin y al cabo, gran parte de las grandes obras del arte erudito es asimismo artesanal; de atenernos al criterio del proceso material de su realización deberíamos también llamarlas *artesanías*.

Puede argumentarse en pro de este término apelando a la arbitrariedad del lenguaje, que permite ampliar extensiones o profundizar comprensiones de conceptos según usos y conveniencias distintos. La historia occidental no ha tenido empacho en otorgar retroactivamente el título de arte a formaciones anteriores a la gestación de tal concepto. Y lo ha hecho, para legitimar la tradición de la cultura dominante, declarando “artísticos” fenómenos que apuntalan sus valores o coinciden con sus propias convenciones formales.⁵ Invocando, pues, el carácter convencional del lenguaje, cabe hablar con todo derecho de *arte popular*, así como se habla, por ejemplo, de *economía* o de *religión indígena* aunque tales conceptos tampoco recorten ámbitos diferenciados en el contexto de las culturas étnicas. No existe otra manera de designar ciertas producciones populares sin caer en prejuicios que limiten su espacio y releguen sus consecuencias. Si el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de esta, no queda otro remedio que forzar el contorno de sus propios conceptos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable. Pero habría que dar un paso más y fundamentar el uso del término en cuestión no solo en la flexibilidad de los códigos lingüísticos, sino en razones históricas, epistemológicas y políticas, que serán consideradas en los siguientes puntos al analizar otras dificultades que se presentan cuando se nombra el arte de los pueblos.

5. “Tal tradición –escribe Lauer refiriéndose a este hecho– viene a ser una interpretación interesada, como en el caso del manejo que hace el sistema europeo de las artes respecto de la antigüedad [...] son lecturas artísticas de fenómenos que no son artísticos en el sentido histórico occidental de la palabra [...]. Es así como el concepto de arte estructura un sistema de las artes occidentales, y este, a su vez, genera las categorías de una historia del arte cuyo objetivo es proyectar hacia atrás los valores y las subcategorías con las que opera un sistema desde el presente” (Lauer, 1982: 23-24). En verdad, ningún teórico moderno dudaría en hablar de arte egipcio, mesopotámico, cretense o romántico, aunque las manifestaciones designadas no llenaran muchos de los requisitos impuestos por el arte erudito de Occidente.

Cuestiones de autonomía

Para comenzar, habría que discutir tanto las distorsiones que sufren como las posibilidades que presentan algunos de los conceptos referidos a atributos que el arte de Occidente reconoce como suyos y que actúan como obstáculos para el reconocimiento de la diferencia popular. Tironeada desde lugares diferentes, la propia “autonomía de lo estético”, pieza clave del arte occidental, ve deformados sus perfiles y cambiadas sus notas. Una cosa es la consideración de la especificidad de los procesos artísticos, la necesaria particularidad de sus lenguajes –a mucho costo conquistada– y, otra, la absolutización de esa autonomía, que sacraliza la esfera de lo artístico y la convierte en un sector autosuficiente, metafísicamente cercado. La versión más radical de esta tendencia a esencializar la particularidad de lo estético se expresa en el siglo XIX en la teoría del *arte por el arte*, que diseminó secuelas en grandes zonas del pensamiento actual.

Determinadas razones históricas, que se gestan en Europa en el siglo XVI y rematan en el XVIII, van apuntalando el proceso diferenciador de las prácticas culturales y remarcando sus particularidades. Este proceso alcanza su punto más alto después de la Revolución Industrial, cuando el artista, apartado de la producción, adquiere independencia y genialidad y su obra se convierte en objeto único. Uno de los desafíos más arduos que tiene hoy la teoría del arte está dado por la necesidad de reconocer la especificidad del momento estético formal sin olvidar las condiciones concretas de su producción. En este sentido, el concepto de *autonomía condicionada* puede servir para resguardar ese momento sin ceder a reduccionismos esteticistas que lo aislen de sus determinaciones históricas y borren las marcas de su producción material.⁶ Por otra parte, en cuanto ese concepto también permite asumir la particu-

6. En principio, la crítica social del arte está hoy de acuerdo en impugnar tanto el determinismo sociologista, que hace del arte un mero reflejo de lo social, como el reduccionismo esteticista, que lo deja varado en el reino de las formas.

laridad de culturas diferentes, puede resultar útil para evitar, una vez más, la tentación de absolutizar un momento del arte occidental y hacer de sus notas prescripciones.

En las sociedades occidentales modernas, lo estético puede ser desgajado de los distintos factores que actúan sobre su producción, no solo porque estos tienden a aparecer camuflados para complacer a una dirección demasiado preocupada por la forma, sino porque, casi desde el Renacimiento, sus articulaciones están preparadas para que pueda ser desprendido del cuerpo social (lo estético constituye un módulo concebido para ser desarmado; un dispositivo epistemológicamente desmontable). En los dominios de la cultura popular se vuelve mucho más difícil circunscribir un ámbito propio para lo perceptivo formal. Pero esa dificultad no impide la identificación, la seccionalización conceptual, las operaciones estéticas, aunque se encuentren ellas confundidas con los contenidos y funciones sociales a los que atienden. En este caso, el estudio de la especificidad de las formas artísticas exigirá readaptaciones metodológicas que consideren el peso de aquellos contenidos y funciones en la configuración de estas formas. Se trata de un peso importante: la creación colectiva (propia del arte popular) depende de sus circunstancias históricas mucho más que el arte entendido como acto individual; por eso, las formas de aquella, sujetas a los códigos sociales, son menos flexibles que las otras.

Entonces, aunque en el arte pueda localizarse un nivel estético —mediante un recorte metodológico en gran parte arbitrario— será imposible desprenderlo limpiamente del trasfondo de sus condiciones sociales: estará contaminado con otros fines de forma inevitable y arrastrará los residuos de otras funciones. Estos fines y funciones impregnarán lo idealmente estético oscureciéndolo, y los bordes confusos de aquel recorte nunca coincidirán con los precisos límites de una idea previa de lo artístico. Aunque atrapado por un instante, el objeto incierto y esquivo tenderá siempre a escurrirse de su propio concepto, deslizándose enseguida hacia el ámbito indiferenciado al que pertenece; su aparición marcará un momento fugaz, una imagen instantánea tragada de inmediato por el flujo turbulento del acontecer social.

Desde otro ángulo, el relativismo cultural, oriundo de la antropología contemporánea, ayuda a reconocer la diferencia de las culturas alternativas y a valorar sus producciones artísticas no desde un modelo único de arte, sino a partir de las situaciones históricas concretas que generan los diversos sistemas de expresión: cada uno de ellos (en cuanto expresa una de las formas posibles de enfrentar imaginariamente lo real) deberá ser comprendido a partir de las particularidades de sus códigos y sus funciones sociales. La asignación de "artisticidad" de ciertos fenómenos no depende, por lo tanto, de cualidades inherentes suyas, sino de la perspectiva desde la cual cada cultura los enfoca, y de criterios basados en convenciones históricas contingentes. Un ejemplo del carácter convencional y arbitrario de los códigos que determinan que una situación sea o no artística está bien dado por Mukarovsky. Según queda referido, este autor comienza definiendo lo artístico, en una dirección kantiana, como aquel terreno donde la función estética tiene la supremacía sobre las otras. Pero este predominio no depende de características intrínsecas del objeto, sino de su posición en el marco de relaciones sociales específicas. Así, el filósofo checo analiza el fenómeno de objetos de la cultura "folclórica" que originariamente no eran artísticos, pero que devinieron tales cuando, debilitadas o extinguidas, muchas de sus funciones utilitarias retrocedieron en un movimiento que permitió la aparición de la función estética, que antes se encontraba cubierta. Es decir, en el objeto nada cambió; lo que produjo su artisticidad fue una lectura diferente realizada desde convenciones extrañas a su producción (Mukarovsky, 1977: 59).

Tanto la propia práctica del arte como la teoría crítica, siempre unos pasos atrás, no pueden menos que reconocer las consecuencias de la desconcertante lección de Duchamp que autoriza a rotular como artísticos los objetos más banales. Pero los *ready made* no hicieron más que demostrar por el absurdo una verdad hace tiempo presentida: que lo artístico no es una cualidad propia del objeto, sino que depende de la ubicación que se le otorga en determinadas situaciones socioculturales. El aporte de la semiótica ha

sido decisivo para recordar la arbitrariedad de la lectura artística y la importancia del contexto y el concepto en la definición del nivel poético del signo. Es a partir de estas aportaciones que el arte actual ejerce con tanto entusiasmo su facultad de "artistizar" la situación más ordinaria trastornando brusca, brevemente, su economía significativa.

Apoyada en estos supuestos, la impugnación de las estéticas idealistas (que proponen un mundo de objetos bellos en sí) discute los estrechos límites de un concepto del arte identificado con un tipo específico de creación surgido en las sociedades capitalistas modernas y, así, permite considerar la particularidad de sistemas expresivos generados en otras condiciones históricas. Una de las salidas que se le presenta hoy al cuestionado término *arte* está dada, precisamente, por su posibilidad de rebasar los límites impuestos por el modelo moderno y abrirse a las maneras diferentes de fundar mundo a través de la forma.

Los límites

La ambigüedad de los contornos del concepto "arte popular" es responsable de otra dificultad: aunque lo artístico popular tuviera un terreno propio, este sería confuso y poco apto para las delimitaciones precisas que necesita la Estética. Si no existen objetos artísticos en sí mismos (sino que adquieren ese estatus a partir de convenciones culturales), entonces es evidente que los códigos según los cuales un observador occidental valora, por ejemplo, una vasija indígena, son diferentes a los del alfarero que la produjo. E inmediatamente salta la cuestión de los límites de lo artístico popular: ¿cuáles objetos, cuáles hechos, pueden ser comprendidos dentro de la categoría de arte y cuáles no? ¿Por qué tal vasija adquiere esa categoría y esta flecha no? El problema es bastante difícil porque, una vez más, se encuentra planteado desde la perspectiva exclusivista del arte moderno: por más que se ensanche la extensión del término arte, se vuelve a recurrir a sus atributos esenciales a la hora de aplicarlo: esta vasija configura una obra de

arte porque su diseño o sus patrones decorativos pueden ser objeto autónomo de percepción sensible; no es artística esta flecha porque su función instrumental oscurece esa percepción (lo sería si el arma depusiera sus usos y fuera considerada en sus puras soluciones formales; así, aislada en una vitrina, su seguro diseño aerodinámico la convertiría en verdadera pieza escultórica). O bien, puede ser catalogada como una obra de arte esta vasija porque se distingue en su unicidad y originalidad de cualquier otra, mientras que no puede serlo esta flecha porque, desprovista de carácter singular, irreductible, se confunde con cualquier otra y no demuestra la creatividad de su autor.

Sucede que, desde aquella perspectiva moderna, al ampliar la línea demarcatoria entre lo que es y no es arte, se sacrifica el cumplimiento de ciertas notas a fin de mantener las fundamentales. Así, para que determinadas expresiones populares puedan quedar comprendidas dentro del concepto de arte, se hacen algunas concesiones: cierta vista gorda a la ambigüedad de la autonomía formal, cierta tolerante disculpa a la hora de examinar la originalidad de la obra; pero, en última instancia, la soberanía de las formas y la rúbrica del genio individual deben aparecer por algún lado: son innegociables. Es decir, como salida de emergencia, se reconoce a regañadientes la existencia segundona del arte popular, pero este reconocimiento está sujeto a la condición de que se mantengan ciertas cualidades que definen el arte culto.

Las paradojas de esta transacción se originan en el trasvase a la cultura popular de categorías forjadas en el contexto de una modernidad que diferencia los dominios que la integran. Si arrancamos una figura de un sistema, ella mantendrá la configuración que le hacía engranar en el mecanismo de ese sistema; podremos aumentar su extensión, pero su esquema seguirá siendo el mismo. Según fuera señalado, la teoría del arte popular se encuentra a medio camino entre la teoría estética, por un lado, y la antropología, la sociología y la política, por otro. Desde esta posición incierta presta conceptos de diversas áreas sin contar con una parcela disciplinal propia sobre la cual

integrarlos y desde donde articular metodologías necesariamente plurales. Sin pretender llegar a ningún resultado definitivo, imposible en este campo, podría adelantarse la discusión tomando prestados de otras áreas ciertos análisis y conclusiones vinculados con las figuras de *desinterés* y *unicidad*, requisitos básicos de lo artístico ilustrado.



Pintura facial de niño aché. Fotografía: Bjarne Fostervold, Kuetuvy, Caguazú, 2011. Archivo del autor.

Los oficios de la belleza

Para considerar las divisorias del arte popular desde la perspectiva del propio creador, este apartado se basa en la cultura indígena, en cuyo interior aparece más definida esa cuestión; pero también podría hacerse extensivo su contenido a gran parte de la cultura popular de origen mestizo. Se ha discutido mucho acerca del valor estético que otorga un indígena a sus creaciones. No las considera, de hecho, obras de arte, pero es evidente que muchas de ellas

apelan a la sensibilidad y están animadas por un impulso expresivo y una intención decidida de representar imaginariamente su propio mundo. La cultura indígena intensifica y puntúa de manera retórica determinados momentos de su desarrollo para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte. Y este extraño movimiento no solo involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino que moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales (el sentido). Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante: los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva.

Por una parte, es irrefutable la presencia de intenciones estéticas: para los adornos son elegidos los elementos visualmente más relevantes (las plumas más hermosas y coloridas, las mejores combinaciones formales); los diseños de la cerámica y la cestería buscan siempre las soluciones más seguras, las formas más depuradas; y los rituales están impregnados de figuras muy expresivas. Sería absurda la importancia concedida a lo visual sin la existencia de una verdadera fruición en el indígena, que ornamenta su cuerpo con cuidado y produce objetos y representa situaciones cuyas formas tienen un desarrollo mucho mayor que el requerido por las necesidades estrictamente rituales o instrumentales. Por otra parte, esas formas están siempre habitadas por contenidos urgentes con los que se confunden enseguida; tienen un rápido reflejo poético que les impide cerrarse sobre sí y que las reenvía siempre al todo social.

En las culturas étnicas, la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social. Al igual que los mitos (pero también, a través de los mitos) esas formas actúan como significantes condensadores de identidad y avales del contrato social. Por eso, las formas artísticas

fundamentales, las más significativas y ajustadas, son las que mejor insertas están en zonas medulares del orden socioétnico; aquellas que sostienen las principales funciones religiosas, sociales y económicas. Esas formas son las referidas a las ceremonias rituales y la producción de objetos vinculados con el culto y los usos de subsistencia elementales.⁷ La celebración ritual intensifica, remata y sobrepasa la experiencia comunitaria; en su representación convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas (elementos visuales, danzas, música y representación). Paradójicamente, cumple así el viejo sueño occidental de un arte total. Por eso, el hecho artístico se constituye desde su posibilidad de imaginar la síntesis de la cultura. En esta complicada operación el momento formal actúa, por cierto, pero no lo hace en forma aislada y predominante, sino acoplado con las funciones que representa y que secunda desde los argumentos de la apariencia. La belleza de los cuerpos guarnecidos para el ritual y la de los objetos exaltados en sus ornamentos y sus contornos no valen por sí mismas, sino como avales de los oficios prosaicos y las graves certezas que precisa la comunidad para subsistir. Involucradas con el destino más profundo de esa comunidad, las figuras del arte indígena deben ajustar sus formas al máximo para que puedan sostener el peso extremo de los deseos colectivos.

Este equilibrado maridaje entre las formas estéticas y sus significados sociales tiene un precio muy alto: la paula-

7. En general, el arte plumario, la cestería y la cerámica, entre los guaraní, y las pinturas corporales, los tatuajes y los tejidos de caraguatá, entre los chaqueños. La ornamentación corporal (con plumas, pinturas o tatuajes) significa funciones sociales, religiosas y políticas, mientras que los tejidos, la cestería y la cerámica se refieren sobre todo a funciones subsistenciales básicas: la agricultura guaraní, y la caza, la pesca y la recolección de los chaqueños. Todas estas formas expresivas apoyan (y se apoyan en) profundos significados rituales y míticos que aseguran aquellas funciones y avalan su continuidad. A los efectos de este trabajo, bajo la denominación de grupos "chaqueños", usada en sentido amplio, son englobadas las distintas comunidades étnicas no guaraní establecidas en la región occidental del Paraguay.

tina desintegración de aquellas, una vez diluidos estos. Los procesos de desestructuración de las culturas étnicas carcomen muchos de los contenidos originales y vacían progresivamente las correspondientes formas expresivas hasta debilitarlas y convertirlas en signos huecos y dispersos. Pero esto constituye ya otro problema que será considerado más adelante.



Representación de Nemur, divinidad ishír. Fotografía: Nicolás Richard, comunidad tomárho de María Elena, Chaco paraguayo, 2002. Archivo: Departamento de Documentación e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro, Asunción.

Dispersiones, desbordes

El contenido desarrollado bajo el apartado anterior se refirió en particular a las culturas indígenas originarias, en cuanto ellas ilustran nítidamente la remisión de las formas estéticas al conjunto social. Pero debe considerarse que en el arte mestizo, aunque de forma menos sistemática, también se repite el vínculo de lo estético con las diversas fuerzas que intervienen en cada proceso histórico; porque el universo cultural del mestizo, como el del indígena aculturado, carece de aquella cohesión primera, míticamente aglutinada y ritualmente reiterada. Las identidades mestizas (sobre todo rurales) fueron construidas sobre un terreno fracturado y abierto, erosionado por la cultura impuesta. Por eso sus representaciones operan de manera disgregada y, desconectadas entre sí, pocas veces logran confrontarse, cruzarse y trazar perspectivas que faciliten la anticipación imaginaria del conjunto.

La propia diversidad que caracteriza las culturas populares, así como las direcciones complejas y a veces contrapuestas de los factores que actúan en su desarrollo, dificultan las empresas integradoras. Ante la unidad y la homogeneidad impuestas de la cultura nacional, "no puede oponérsele sino una pluralidad o, mejor dicho, una atomización de culturas pequeñas e inermes de resistencia local, especialmente en zonas con larga tradición indígena y campesina" (Blanco, 1982: 24). Pero esas dispersiones no perturban solo la constitución imaginaria de un "nosotros" más amplio y mejor integrado (la construcción de identidades que sobrepasen el pequeño grupo, el sector reducido o la comunidad local), sino que bloquean la concertación de las identidades sectoriales en encuadres ciudadanos más complejos. Esta situación plantea un fundamental desafío político a las identidades populares tradicionales (incluidas ahora las indígenas): el de entrecruzar sus representaciones en conjuntos que apunten a la esfera pública y, desde allí, fortalecer las posiciones de los sectores particulares.

Pero volvamos al tema del arte, que tiene un papel fundamental no solo en la expresión de las identidades populares, sino en su misma constitución (y que podría también actuar como una fuerza importante para imaginar colectividades políticamente más complejas). A pesar de la tendencia dispersiva que afecta los sectores de origen rural tradicional, los puntos más altos de su producción artística se encuentran en ciertos objetos de uso cotidiano, ligados en su vértice a las funciones más vitales y vigentes, o bien a algunas formas conectadas a través de los rituales profano religiosos. Ciertas festividades patronales, por ejemplo, reinterpretan el culto eclesiástico oficial mediante imágenes y altares contruidos por la comunidad y a través de escenas levantadas con máscaras y atuendos ceremoniales, y completadas con bandas de música (de antiguos ritmos reelaborados, tributarios siempre de sus orígenes indígenas o aun negros).⁸ Más allá del escenario, la representación se prolonga en juegos y entretenimientos, danzas, chanzas y procesiones, convites y oraciones que conforman un conjunto híbrido en el que la función estética sirve, una vez más, de aglutinante de las otras: religiosas, sociales, lúdicas, etcétera.

Ciertos montajes hechos en ocasiones de fiestas religiosas también exponen con claridad su vocación híbrida, que las hace oscilar entre la religión y la fiesta civil, entre la forma sensible y la función social; tal el caso de desmesurados pesebres navideños, capaces de imaginar espacios imposibles y tiempos superpuestos empleando con desenfado cualquier material del entorno (arbustos, frutos y flores, imágenes de barro, fotografías, productos industriales, etcétera). O el caso de la ceremonia del culto a las cruces funerarias (*kurusú jeguá*), que integra ofrendas votivas, oraciones fúnebres y festejos en torno a una construcción de frondas, adornadas con figuras caprichosas de panes de

8. Sirvan como ilustración las festividades de San Pedro y San Pablo (Altos), San Baltasar (Tobatí e Itá), San Juan (diversos pueblos), San Francisco Solano (Emboscada), la Natividad de la Virgen (Altos), etcétera.

maíz, comidos de manera colectiva como parte del ritual. Irónicamente, si estas manifestaciones carecieran de sus propios significados rituales y tuvieran una mera intención estética, podrían ser con facilidad clasificadas bajo diversas categorías eruditas del arte actual (*happening*, *performance*, *body art*, ambientaciones, *enviroment e*, incluso, *eat art*).



Ceremonia del *kurusú jeguá*: una niña dispone las *chipas*, panes de maíz, en el ramaje que arma la escena ritual. Fotografía: Fernando Allen, Asunción, 2010. Archivo del autor.

Pero, en verdad, hay varias coincidencias entre aquellos montajes y estas expresiones de origen vanguardístico: unos y otras trabajan el espacio, apelan a la participación del espectador, invocan la integración del arte con la vida cotidiana, integran distintas disciplinas y géneros (danza, plástica, música, teatro) y emplean los más variados soportes, incluido el cuerpo humano. Es justamente a través de este repertorio diverso que el arte experimental de hoy cuestiona el concepto restrictivo de arte; esos desbordes de la escena tradicional le permiten considerar como artísticos fenómenos que no eran reconocidos como tales por no cumplir con las convenciones impuestas por ese concepto.

Industria, forma y función

Para volver sobre los problemas que plantea la oposición forma/función, puede resultar útil repasar algunas consecuencias del debate que, a partir del siglo XIX, se instaló en Europa en torno a las relaciones entre el arte, la producción industrial y la artesanía. El reemplazo del sistema artesanal de producción por la etapa industrial y el desarrollo tecnológico promueve el desprendimiento entre la forma y la función, que bifurca todo el devenir del arte moderno y promueve diversos intentos de conciliación entre los términos enfrentados.

Por un lado, debe considerarse la valorización de la producción manual artesanal hecha por los ingleses Ruskin y Morris (*Arts and Crafts*); por otro, las preocupaciones de la Sezession vienesa por la inautenticidad del producto industrial y, posteriormente, el intento de renovar las "artes decorativas" a través de la máquina para promover la difusión de la producción estética (Van de Velde, Gropius). Estas situaciones generan una larga y ardua controversia acerca de las posibilidades artísticas del objeto industrial, debate que vuelve mucho más complejo el concepto mismo de función. Para la estética industrial deviene este un término problemático y a veces ecléctico que complica y renueva la

discusión acerca de sus difíciles relaciones con la forma pura.⁹ Desde las posiciones declaradamente antikantianas que propugnan una “belleza funcional” hasta los muchos intentos de conciliar, si no identificar, belleza y utilidad a través de la “racionalidad funcional”, o la franca declaración de incompatibilidad entre ambas nociones, los teóricos de la estética industrial, aun reexaminando los términos, vuelven a avivar una distinción que parecía olvidada: la establecida entre las artes libres y las aplicadas. Sin pretender en absoluto abordar esta polémica, que se desenvuelve en otro ámbito que el referido a este trabajo, parece oportuno extraer de ella algunas consecuencias que pueden servir de aporte al tema que viene encarando este texto.

El mencionado debate comienza por revisar el propio término *función*: impugna definitivamente la acepción que lo identificaba de forma ingenua con el fin práctico o técnico, el destino inmediato del objeto (la función de una vasija es contener agua, etcétera) y remite a un concepto más complejo que considera que, en puridad, no puede darse el caso de que una forma sea tributaria de una sola función, sino de una intrincada combinación de funciones. Y muchas de estas “funciones de conjunto”, para usar un término de M. Bill, no implican finalidades prácticas o utilitarias, sino contenidos socioculturales varios, connotaciones complejas, símbolos.

9. En realidad, dicho concepto se va alterando y complicando a lo largo del enrevesado discurrir del pensamiento moderno. Paradójicamente, este pensamiento comienza exigiendo castidad a la forma, pero, al mismo tiempo, precisa cada vez más apoyar el funcionalismo, que poco a poco va ganando terreno hasta llegar a convertirse en uno de los paradigmas de la modernidad. Por eso dice Baudrillard, refiriéndose a la funcionalidad, que “este término, que encierra todos los principios de la modernidad, es perfectamente ambiguo. Derivado de *función*, sugiere que el objeto se consume en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del hombre. De hecho, de los análisis anteriores se desprende que *funcional* no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su *función* y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo, en un sistema universal de signos” (Baudrillard, 1985: 71).

Hasta acá nada nuevo: por caminos bien diferentes aunque a veces cruzados, la antropología y la semiótica habían arribado a esas mismas conclusiones con un menor esfuerzo. Pero hay una distinción tampoco tan nueva de la Estética que, conectada con lo ya expuesto, vuelve a actualizarse en el terreno del *Industrial design* y puede contribuir a adelantar este estudio. Según a qué tipo de funciones correspondan las formas, se habla tradicionalmente de tres modalidades de objetos: los bellos (varias funciones del mismo valor), los expresivos (una función fundamental hegemónica) y los ornamentales (una función secundaria). Cualquiera de estos objetos puede tener un carácter estético, dice la estética industrial, pero solo se convierte en artístico cuando se le acopla una significación poética; es decir, cuando dicho objeto es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una realidad nueva (Morpurgo-Tagliabue, 1971: 476-478). Según esta perspectiva –desde la cual puede argumentarse en pro de las posibilidades artísticas de lo popular–, la “artisticidad” no está medida por la carencia de funciones, sino por la posibilidad de que las formas lleguen a provocar ese choque desencadenante de nuevos significados que constituye el efecto artístico fundamental. Muchos objetos, aun bellos (estéticos) y por completo desvinculados de intenciones utilitarias, pueden carecer de estatuto artístico si sus formas no tienen la fuerza necesaria para impugnar su pura presencia y abrirla a otros sentidos; es decir, si carecen de la convicción necesaria para producir un desfase con su propia realidad por el que se cuelen otras realidades. Así, aunque provistos de la “inutilidad sin fin” requerida por el idealismo estético, esos objetos no pueden ser considerados obras de arte si no son capaces de convocar el develamiento de la verdad, al que se refiere Heidegger, o producir ese fenómeno de asombro o turbación ante la eclosión de algo nuevo, del que hablaban ya los antiguos.

Morpurgo-Tagliabue sostiene que el producto industrial es a menudo estético, pero difícilmente artístico, y no porque sea funcional, sino porque la estandarización in-

dustrial tiende a consumir las formas impidiendo el efecto poético de choque, y a fijar las funciones estorbando la generación de significaciones nuevas:

Se ve aquí cómo precisamente la funcionalidad constituye un obstáculo para el arte, no porque lo útil y lo bello sean incompatibles entre sí (por el contrario...) sino porque en este caso lo útil es conocido, descontado, y su funcionalidad está fija, estandarizada. [...] Así se explica por qué los antiguos artesanos para hacer obras de arte con objetos de uso corriente con una función fija recurrieron a la ornamentación; [...] la función que exhiben de este modo no es jamás la función propiamente utilitaria sino una función secundaria, la función ornamental (Morpurgo-Tagliabue, 1971: 479-480).



Juana de Rodríguez, viuda del reconocido santero Cándido Rodríguez, talla en madera la representación de un santo. La mujer rompe la rigurosa tradición, de origen colonial, según la cual la práctica "santera" es exclusivamente masculina. Fotografía: Osvaldo Salerno, Capiatá, 2008. Archivo: Departamento de Documentación e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción.

Es que el arte resulta incompatible con las lecturas unívocas, las referencias establecidas, el sentido único. Por

eso los objetos son artísticos, sean útiles o no, en la medida en que puedan zafarse del brete de temas o destinos prefijados y desatar significados plurales que escapen del cerco cerrado de su propio sistema de producción estética y se abran a los contenidos complejos de su tiempo. Desde esta perspectiva, la cuestión de los límites del arte popular no difiere del tema de los lindes del arte erudito. Por supuesto que no toda la producción visual de una comunidad popular deviene hecho artístico; muchos de los objetos no trascienden su materialidad: son, en realidad, meros productos artesanales, incapaces de desafiar su propio estatus de instrumento. Pero, consecuentes con este criterio, debemos reconocer que hay otras tantas creaciones del arte culto que, aun bellas y armónicas, no rebasan su presencia y permanecen como simples esculturas, pinturas o dibujos inertes, desprovistos de nervio poético, incapaces de resignificar.

Es por eso que hay tanta dificultad en trazar las fronteras no solo de manifestaciones artísticas populares, sino de cualquier otra manifestación artística. Los particulares contextos históricos, que afectan toda producción de arte, no solo plantean problemas y proveen imágenes, sino que determinan empleos diferentes de lo estético. El mismo Mukarovsky, para quien –según queda señalado– la distinción entre lo que es y no es arte está en teoría tan claramente marcada por la hegemonía de la función estética, reconoce que:

Es evidente que la transición entre el arte y la esfera extraartística [...] es tan poco distinguible y de comprobación tan complicada, que una delimitación realmente precisa es ilusoria. Es necesario, pues, renunciar a cualquier intento de establecer un límite entre arte y no-arte, entre lo estético y lo extraestético (Mukarovsky, 1977: 50).

El carácter borroso y huidizo de las fronteras, así como la índole resbalosa del campo de la producción simbólica, aminora en los hechos las consecuencias de clasificaciones demasiado tajantes, y constituye cierta garantía contra

los excesos formalistas de conceptos que, al clausurar sus contornos e intentar delimitarlo todo, terminan dejando afuera demasiadas cosas.

Acerca de lo único

La unicidad constituye otro atributo histórico del arte culto exigido como pasaporte para ingresar en el reino de lo artístico en general. Para conseguirlo, no pocos estudiosos de la cultura popular reformulan la oposición arte/artesanía distinguiendo entre los productos artesanales –que repiten cánones colectivos– y los artísticos –que introducen una diferencia singular que vuelve la pieza un ejemplar único–. En verdad, el culto a lo singular y exclusivo proviene de la fetichización del objeto tradicional y no hace a sus verdaderas potencialidades artísticas; corresponde a un momento histórico ligado a la conversión del producto artístico en mercancía y a su consiguiente autonomización, cuyas consecuencias en la definición de lo artístico moderno ya fueron señaladas. Marchán Fiz sostiene que este fenómeno es el responsable directo de la distinción entre artes liberales y artes bellas, así como de la concepción humanista de la realidad superior del arte. “La independencia del artista frente al artesano se conjuga progresivamente con la concepción aristocrática de la obra como algo único, singular, irreductible” (Marchán Fiz, 1974: 50).

El concepto ilustrado de arte resulta estrecho e insuficiente precisamente porque se basa en un reduccionismo: se identifica con un producto histórico determinado y deja de lado objetos y hechos de la cultura popular que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades diferentes. La singularidad nunca ha sido una pretensión del arte popular, ajeno tanto a la ideología humanista de la autonomía creadora como a los sueños románticos del genio original. El fuerte peso social que tienen los patrones estilísticos en su constitución descarta de entrada toda posibilidad de que el arte popular sea valorado desde la creación individual, y hace que esta no

tenga el mismo sentido para un artista popular que para uno culto; el creador popular debe siempre remitirse a la experiencia colectiva para producir, aunque la elabora y la transforma continuamente. Es cierto que, en general, cada pieza hecha a mano por un artista popular suele incorporar, aunque fueren mínimas, variaciones propias, pero es evidente que aun las piezas hechas con moldes pueden ser consideradas obras de arte, en la medida en que sus fuerzas tengan la potencia para expresar y renovar contenidos sociales. Muchas veces cambian las circunstancias en las que se genera el arte popular y aumenta la importancia del artista individual y de la particularidad de su obra, pero ese destaque de la persona del creador debe ser entendido como fruto de nuevas contingencias históricas y no como el cumplimiento de una condición abstracta de artisticidad.

Por último, es importante recordar que dentro de la modernidad el valor de lo único ha debido reformularse desde los inicios mismos de la industrialización: la era de la reproducibilidad técnica (y la de las nuevas tecnologías) ha debido disfrazar el deseo del ejemplar único con nuevas razones que extienden el valor aurático de los productos aun a los realizados en serie, pero retacea ese valor a la hora de considerar creaciones provenientes de otras culturas (nadie niega por supuesto la artisticidad de la fotografía, el cine, el video, el grabado, etcétera, mientras sean producidos en los circuitos de filiación ilustrada).

Recapitulaciones

Para hablar de arte popular se hace necesario partir no solo de una licencia lingüística o de una concesiva ampliación del concepto de arte, sino de un análisis de cuáles son las notas básicas que, de hecho, reconoce la propia teoría estética a este concepto, más allá de las barreras que levanta la cultura dominante para preservar la exclusividad de su terreno. Para esto es necesario discutir el mito que sostiene que solo determinadas prácticas de la cultura moderna occidental, en cuanto más maduras y superiores,

consiguen alcanzar ciertas cumbres iluminadas del espíritu y convertirse, en consecuencia, en expresiones únicas de la humanidad.

Si tal enunciado no conllevara juicios discriminatorios, no habría problema alguno en aceptar lo que constituiría simplemente una denominación distinta para una práctica específica. Pero cuando el título de arte aparece como un privilegio autoconcedido por la cultura dominante y se convierte en un obstáculo para el derecho al reconocimiento de las otras particularidades culturales, entonces, tanto por razones políticas (reivindicación de tal derecho) como por exigencias teóricas (necesidad de desmitificar historias) se justifica la discusión de los alcances reales de aquel término esquivo.

De hecho, lo que desde la perspectiva de la cultura occidental caracteriza de modo amplio una obra de arte es la acción de dos momentos inseparables: la manipulación de formas sensibles y la manifestación de nuevos sentidos de lo real. Por cierto, ambos operan con intensidad en determinados fenómenos de la cultura indígena. En efecto, esta se halla cruzada (y sostenida en gran parte) por fuertes nervaduras formales que tienen una misión estética. Se encuentra compuesta por imágenes, figuras sensibles, estructuradas según criterios determinados de manejo de color y equilibrio, de composición y movimiento. En cuanto esas imágenes se hallan enredadas en la trama de lo social, es difícil aislarlas sin deshilar un tejido apretado ni contrariar su destino, pero, encubiertas, ellas actúan subrepticamente como fuerzas ocultas que apuntan a lo real y apuran, así, el camino del sentido, o los sentidos, sociales.

Insistimos: ambos momentos, el *estético*, que juega con las formas, y el *poético*, que reconstruye la realidad desde ese juego, están presentes en ciertos recodos del enrevesado discurrir de las culturas populares. En las culturas occidentales modernas esos momentos se manifiestan de manera diferente; el arte que surge en aquellas incuba entre estos conflictos que cada situación histórica va solucionando contingentemente. El desajuste entre significado

y significativo y el viejo e inútil intento de empalmarlos dinamizan sus procesos y les otorgan rasgos característicos. Lévi-Strauss lo dice muy bien: "el arte se queda siempre a medio camino entre el objeto y el lenguaje" (Lévi-Strauss, 1968: 97). Ni mera forma ni puro contenido, oscila entre ambos polos de manera inevitable, buscando colmar la carencia que deja abierta su realidad escindida.¹⁰

El pensamiento occidental necesita aclarar las fronteras de sus complejas y vastas regiones y divide, meticuloso y obsesivo, su reino en porciones ordenadas y subporciones exactas: cada una de ellas es epistemológicamente autónoma (aunque todas mantienen entre sí oscuros vínculos capaces de reconstruir en secreto las totalidades perdidas). Por eso la modernidad independiza el terreno de la emoción estética y le reconoce leyes y códigos propios. Pero ese afán separatista es hijo de determinadas condiciones históricas y no hace a lo que la propia cultura occidental reconoce, de hecho, como definitorio del arte; ciertas culturas alternativas no solo no precisan clasificar sus espacios, trazar linderos y marcar fronteras, sino que, por el contrario, fundan la misma representación de la realidad en el acuerdo de sus diversos aspectos.

Por otra parte, aun reconocidas las razones de una sociedad para aislar metodológicamente el momento formal de acuerdo con sus necesidades históricas, esta misma pretensión deviene en gran parte una ilusión, otro mito.

10. Desde sus orígenes, el arte moderno se afana en pos del sueño imposible de ese equilibrio esquivo. El Renacimiento parece inaugurar la historia moderna con una síntesis, pero ese momento, como dice Wölfflin, es apenas un punto ideal, una "sutil cresta" enseguida tragada por su propio movimiento. De inmediato, el Renacimiento se bifurca: el manierismo es más bien formalista; el barroco, contenidista. Y a partir de ahí, clásicos y románticos, impresionistas y expresionistas, cubistas y surrealistas, desde distintos ángulos, luchan siempre por compensar el exceso o el defecto de las posturas contrarias. Y así hasta hoy. ¿Acaso el expresionismo salvaje actual no es, en parte, un alegato de los contenidos en contra de los abusos conceptuales de la década anterior, que a fuerza de cargar sobre la forma estaban a punto de romperla?

Aunque suene paradójico, ciertas formas de tapices indígenas son más autónomas, más puras, que las de un paisaje renacentista o, aun, impresionista: no están lastradas por la fuerte carga referencial que arrastran siempre las formas del arte occidental y comprometen su autonomía. Ya en 1927, Franz Boas había observado la independencia de la forma respecto de la naturaleza en el estilizado arte de ciertos pueblos. Merquior cree que esa soberanía ocurre a nivel de la representación pero no en el plano sociológico, ya que el arte *primitivo* se encuentra al servicio de lo social (Merquior, 1978: 14). Con el arte occidental ocurriría lo contrario: sus formas son más autónomas con respecto al cuerpo cultural en el cual se encuentra inserto, pero no pueden terminar de despegarse de la apariencia sensible de los fenómenos naturales.

Cuando Lévi-Strauss compara el arte "primitivo" con el occidental (que se aparta del primero solo a partir del Quattrocento, salvo el intervalo del arte griego clásico) dice que "la diferencia corresponde a dos órdenes de hechos: por una parte, lo que podríamos llamar individualización de la producción artística, y por la otra, su carácter cada vez más figurativo o representativo" (Lévi-Strauss, 1968: 51). Ambos aspectos tienen para él un sentido de pérdida: en primer lugar, el decaimiento de los vínculos colectivos y, en segundo, la rarefacción de la significación (el figurativismo proviene del "debilitamiento de la función significativa de la obra"). El arte indígena esquivo el figurativismo porque, en gran parte, su objeto se encuentra vinculado con experiencias socioreligiosas en sí mismas irrepresentables; por eso es fundamentalmente abstracto: al desentenderse de las exigencias de la denotación inmediata, se mueve mucho más por construcciones retóricas que por referencias directas. (Lo que, paradójicamente, constituye uno de los principios centrales del arte occidental).

Pero, a partir de una situación tomada solo como ejemplo, lo que se quiere destacar aquí es un principio del relativismo cultural (que no conviene neutralizar absolutizándolo): la particularidad de cada forma histórica de arte.

No hay procesos artísticos peores o mejores como no hay lenguajes superiores ni inferiores: todo sistema simbólico debe ser considerado de acuerdo con los requerimientos a que responde. Por eso el arte popular, como cualquier forma de arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles que, al encarar lo real, promueve una comprensión más intensa de este y revela accesos secretos propios, solo comprensibles de manera imaginaria. Y, por eso, debe refutarse el mito que pretende que determinados rasgos históricos se vuelvan verdades eternas. En cuanto ciertas notas coyunturales de la creación moderna dejen de ser entendidas como arquetipos metafísicos y esgrimidas como modelos normativos universales, se estará consolidando el reconocimiento de la diferencia cultural. Pero discutir la hegemonía de los principios modernos también permite abrir una salida al propio concepto occidental de arte que, confinado en límites infranqueables e identificado con un solo tiempo de una historia múltiple, se encuentra expuesto, una vez más, a la condena fatal que pronunciara Hegel.

Hector Ariel Olmos y Ricardo Santillán
Güemes, Patrimonio Cultural y Turismo
(conf. magistrales), Cuadernos N° 11, México:
La Conawltta, 2004.

EL MUNDO EN GESTIÓN

Por Héctor Ariel Olmos y Ricardo Santillán Güemes

1. CULTURAR / GESTIONAR

Es carnaval. Las caras entalcadas, en algunas hay pintura –por lo común– roja. Avanza el pie izquierdo balanceando el cuerpo, el pie derecho se le junta justo detrás. Como en un saltito. Ahora otro paso del derecho, se le une el izquierdo, retrocede el derecho y el izquierdo se le arrima en la punta. Vuelve el juego de avanzar dos y retroceder uno mientras el cuerpo realiza una contorsión. Los brazos siguen el compás de la marcha que comienza en el río y va dando vueltas al pueblo, “la vuelta al mundo” tal como le dicen a esta acción que realizan las comparsas en Tilcara cada una con su propio *carnavalito*¹.



En esta escena están latentes, ple-
gados, gran parte de los conceptos y

¹ Danza tradicional del Noroeste argentino.

estrategias que oportunamente iremos compartiendo. En principio la idea de mundo o, mejor, de mundos que se imbrican en un espacio que más de una vez hemos caracterizado como heterogéneo, complejo y cambiante.

En este caso dar la vuelta al mundo es dar vuelta al propio pueblo. Habitarlo así en la fiesta como en el trabajo cotidiano.

Enrique Dussel² nos recuerda que "cultura viene del verbo latino *colo* que, entre otros significados, connota *habitar* (habitar dentro del ámbito labrado o trabajado por el hombre; para los antiguos era el ámbito sacralizado o cosmicado: es decir, arrebatado al caos o lo demoníaco). Cultura es el mero medio físico o animal transformado (cambiado de forma o sentido) por el hombre en un mundo donde habita. Ese mundo, esa cultura, es el pago... El pago es justamente el mundo doméstico, el más próximo, el que nos constituye más radical y cercanamente".

Dussel hace hincapié en la identificación mundo y cultura. También en la idea del hombre como ser mundano: "Mundo es el ámbito que el hombre abre y al cual se abre; es el horizonte de comprensión dentro del cual todo cobra sentido. El mundo es, ante todo, el mundo de la vida cotidiana en cuanto que es el suelo o fundamento del existir humano".

Por lo tanto al mundo se lo gesta, se le da origen. Y nos gesta: nos confiere sentido. A partir de ahí es necesario gestionar (lo) para vivir, en comunidad, con un sentido.

En los últimos tiempos ha tomado relevancia la idea y la práctica de la gestión cultural. Así lo atestiguan infinidad de propuestas formativas ya sea a nivel oficial, privado o comunitario. Es más, podría decirse que la gestión cultural se ha puesto de moda, una moda saludable siempre y cuando apunte a mejorar la calidad de vida en un marco de justicia y libertad pero nefasta si sólo desemboca en una profesionalización vacua y presa del mercado.

Pero: ¿Qué es la gestión cultural? ¿Hay una o hay muchas?
¿Como es ese "mundo"? ¿Cuales son sus campos de acción y, además, sus fronteras? ¿Quien es un gestor cultural?

Empecemos entonces por el significado: *Gestar* es dar origen, generar, producir hechos. Su raíz latina, *gerere*, significa conducir, llevar a cabo (gestiones), mostrar (actitudes)³.

De esta forma la gestión podría verse como el proceso por el cual se da origen a algo... lo que, de por sí, implica movimiento, crecimiento, transformación creadora, relaciones de todo tipo.

Corominas homologa gestionar con gerenciar (acepción que, con el tiempo, ancló casi con exclusividad en su referencia económica). Entonces la gestión será la puesta en acto o el gerenciamiento de un proyecto. O, dicho de otra manera, la ejecución de:

- un proyecto,
- un programa,
- un plan,
- una política (por ejemplo: "La gestión del Presidente X").

Y, conviene subrayar, siempre está ligada a acción.

Del mismo origen latino derivan: gesta, la historia de lo realizado por alguien, un héroe, un pueblo y también gesto, como actitud o movimiento expresivo del cuerpo⁴.

La gestión, entonces, podría considerarse como ese conjunto de gestos a través de los cuales llegamos a dar sentido histórico a una forma de estar siendo en el mundo.

En un trabajo inédito Fernando de Sá Souza⁵ afirma que "gestor cultural es quien reinstala la totalidad en el gesto. La totalidad de su cultura, la integralidad de



su propia condición humana". La figura en la que se basa este autor es la del *nguenpin* que en la organización social mapuche es el "amo de la palabra". "Es quien conserva la memoria del grupo y, eventualmente, quien representa a la comunidad en los parlamentos... Cuenta la historia conveniente en el momento que lo juzga necesario: cuando su comunidad se enfrenta con alguna dificultad o situación nueva... Es también quien proporciona los datos para que las tejedoras cuenten la historia de los linajes en sus tejidos... El *nguenpin* informa la decisión cultural que toma la comunidad.

² DUSSEL, Enrique (1969): En: Cuaderno Antropológico N° 4. Buenos Aires, Editorial BONUM.

³ COROMINAS, Joan (2000: 297): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.

⁴ COROMINAS, J.: op. cit.

⁵ Documento de Trabajo CENT 12, 1997. Cátedra Santillán Güemes. Los subrayados son nuestros.

"No reemplaza a la comunidad en su decisión, simplemente la sirve desde su saber". De alguna manera opera para que, entre otras cosas y como dice un poema azteca, la memoria no se torne "una red de agujeros". También convoca a la comunidad para el nguillatún: la máxima ceremonia religiosa⁶.

En otra parte⁷ decíamos que es imposible "no culturar" dado que todo lo que el ser humano hace está preñado de la cultura en que vive. Desde el gesto más pequeño hasta el objeto más simple están culturalmente "entram(p)ados", al igual que las más diversas formas de nacer, estar siendo en el mundo y morir. En el mismo sentido podemos decir que, en un punto, culturar y gestionar se asimilan: el ser humano gestiona el alimento, la vivienda, la fiesta, el juego, las ceremonias, todo el aprendizaje... es decir: se siguen ciertos pasos en principio ordenados por la memoria colectiva -aunque luego se los pueda transgredir- para lograr la satisfacción de las necesidades vitales, materiales y espirituales (ético-simbólicas). Es en este sentido que afirmamos que: es imposible no gestionar (se) (nos) por el simple hecho de que es, de por sí, inherente a la dinámica de toda cultura en tanto forma de vida.

Queda claro, entonces, que antes de que en Occidente se comenzara a hablar de gestión en distintos niveles (económica, empresarial, social, etc.) dicha acción, incluso vista desde el sentido que hoy se le otorga, estuvo y está presente en mayor o menor medida en todos los actos cotidianos y extracotidianos de la especie humana. La vistosa y rítmica "vuelta al mundo" de las comparsas de Tilcara no sólo da cuenta de una escenificación cultural de fuerte contenido simbólico sino que es la culminación de un complejo entramado socio-cultural que incluye una serie de acciones entrelazadas que van desde la más simple adquisición o realización de determinados elementos materiales, el plasmar determinados dispositivos simbólicos (alguien construye el muñeco que representa al Diablo del Carnaval), hasta la organización social de cada comparsa con todo lo que esto implica en cuanto a convocatoria, planificación, liderazgos, intercambio de ideas, etc. cosa que no siempre alcanza a ver quien está de paso.

Pero cabe aclarar que tanto en este caso, como en infinidad de otros análogos relacionados ya sea con lo festivo o con lo laboral, el detonante y el sen-

tido del proceso de gestión que se pone en marcha está en el sustrato simbólico del grupo en cuestión o de los grupos que interactúan en el seno de las sociedades complejas. Sin horizonte simbólico no hay gestión que valga sea cual fuere el carácter del mismo, el que a su vez siempre se expresará a través de determinadas políticas. Políticas que habrán de determinar el más específico mundo de la gestión cultural.

2. EL MUNDO DE LA GESTIÓN CULTURAL

Volvemos a la comparsa de Tilcara. Es la marcha. Hay que dar la vuelta.

El mundo de la gestión cultural es lo que en los últimos tiempos se ha denominado el Sector Cultura. Este es un recorte del campo de la cultura como forma integral de vida⁸ y se circunscribe al conjunto de acciones, actividades, producción, creaciones, formación, instituciones de distinto tipo (oficiales, privadas, comunitarias, ONG's) cuya organización y despliegue específico está a cargo de distintos agentes. Por lo general, se promueven, entre otras, el siguiente tipo de actividades:

- artísticas, a través de la producción y/o difusión de espectáculos de distinto tipo (teatro, danza, música, recitales, eventos, festivales, etc.); la formación (educación por y para el arte); el fomento (premios literarios, jornadas, congresos, etc.);
- científicas, si bien no siempre la gestión cultural incluye este tipo de actividades;
- museísticas y de conservación del patrimonio, generalmente el tangible (monumentos, lugares históricos, etc.);
- de promoción cultural también centradas, por lo general, sólo en actividades artísticas y/o artístico - pedagógicas;
- de extensión y apoyatura general a través de determinados servicios y equipamientos (bibliotecas, filmotecas, videotecas, etc.);
- de capacitación cultural.

Se suele señalar como un hito en la evolución de este sector la creación del Ministerio de Asuntos Culturales, por el presidente Charles de Gaulle en 1959, con el célebre André Malraux al frente. Su misión: *hacer accesible a la mayor*

⁶ Nguen significa ser, estar (aparece en Nguenechen que es el ser creador de todo) y Pin significa palabra, voz.

⁷ OLMOS, Héctor A. y SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo (2000). *Educación en Cultura. Ensayos para una acción integrada*. Buenos Aires. CICCUS. (Primera reimpresión 2003).

⁸ Ver texto de Mariano Garreta en este volumen y SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo (2000): "El campo de la cultura" en OLMOS - SANTILLÁN (op. cit.).

cantidad de franceses las obras capitales de la humanidad y en especial las de Francia; asegurar la más vasta audiencia para nuestro patrimonio cultural y favorecer la creación de obras del arte y el espíritu que lo enriquezcan (Urfalino:1997).

Desde una concepción de cultura restringida y difusionista se articula una política que, en una primera instancia, recorta su campo en oposición a Educación en función de:

- a) distinguirla del conocimiento y la pedagogía, en cuanto a lo conceptual;
- b) separarla de la Educación Popular y su representante, el Alto Comisariato de Juventud y Deporte y la vieja secretaría de Estado de Bellas Artes en la Educación Nacional, dentro de la dimensión administrativa.

Esta pugna de origen que se dio en Francia se ha repetido poco más o menos en casi todos los países de Iberoamérica. Y en muchos aún no se ha saldado⁹.

Este tipo de estructuras -obedientes al limitado concepto de cultura apuntado- lejos de articular al sector con la forma integral de vida de la comunidad lo separa y lo convierte en coto de caza de ciertas elites. Una de las tareas en la gestión es, a nuestro entender, abrir el modelo y ampliar el espectro de actividades incluyendo, entre otras, las siguientes:

- Investigación cultural.
- Vida cotidiana y creatividad social.
- Desarrollo humano y cultural.
- Creación de Espacios Culturales Múltiples en distintas escalas territoria-

⁹ Se verifican avances y retrocesos. Es notorio el caso de España que de Ministerio durante la gestión socialista retrograda al integrarse a Educación de la mano del Partido Popular; en sentido inverso, en Chile la División de Cultura evoluciona a Consejo Nacional de Cultura por la eficacia de Claudio Di Girolamo y su equipo y en Colombia COLCULTURA crece hacia el Ministerio conducido por Juan Luis Mejía. De todas maneras cabe aclarar que, en el caso de la Argentina, antes de que se constituyera como tal el sector Cultura, existieron múltiples experiencias que, vistas desde una óptica actual, se pueden considerar de gestión cultural. Entre otros ejemplos debemos mencionar: los llamados Grupos Propagandistas de distintos movimientos ideológicos como el Anarquista o Libertario, círculos sindicales, distintas iglesias y los centros de acción cultural creados por colectividades de inmigrantes y que se abocaron a lo musical, teatral, creación de bibliotecas y realización de cursos de "cultura general", sociedades de fomento y de oficios varios, mutuales, ligas agrarias, cooperativas de consumo, etc. Al mismo tiempo, un trabajo análogo se fue desarrollando en universidades a lo largo del país dentro de lo que se llamó Extensión Universitaria. Ver, al respecto: VELLEGGIA, Susana y MORERA de JUSTO, Iris (1990): Documento base del Seminario "Marco Teórico, Metodológico y Técnico de la Animación Socio-Cultural". Documentos de Trabajo del PROFAC. INAP.

les, con ejes propuestos por los ciudadanos según sus necesidades y destinados al encuentro vivencial entre diversos sectores de la población.

- Orientación en Procesos de Integración cultural.
- Experimentación cultural.
- Gestión Integrada: Educación y Cultura.
- Cultura joven.
- Cultura ecológica.
- Cultura y prevención.
- Cultura y derechos humanos.
- Comunicación cultural.
- Planificación cultural del territorio y del espacio social.
- Coordinación general de políticas (especialmente política cultural, educativa, científico-técnica, ambiental y comunicacional).
- Culturas regionales.
- Culturas populares.
- Formación de mediadores culturales.
- Promoción Sociocultural (encarada seriamente y en profundidad).
- Turismo cultural.

Este es el suelo en el cual la gestión cultural actúa y desde el cual el gestor se abre al mundo. Donde ha de llevar a cabo sus movimientos y transformaciones. El mundo al cual habrá de dar la vuelta.



3. LOS ACTORES



Siguen los bailarines. Los protagonistas de la marcha. Forman parte de la comunidad y la comunidad los espera. ¿Quiénes son? ¿Cómo se llaman?

Desde hace varias décadas coexisten y a veces se confrontan distintas nominaciones para designar a los que operan en el campo de la cultura. Las mismas obedecen a diferentes modelos de análisis y, por lo tanto, a distintas concepciones político-culturales. Las nociones más generales y comunes son las siguientes:

- AGENTE: del latín *ago*. El que hace. Se aplica no solo a los individuos sino también a instituciones¹⁰.

¹⁰ MARTINELL, Alfons (2001). Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural, Madrid, OEI.

- **GESTOR:** el que genera, el que gerencia. Fuera del ámbito de la cultura, el término en la Argentina se aplicó a un especialista en trámites, alguien que se mueve bien entre los meandros de la burocracia. La especificidad cultural paradójicamente abrió y extendió su sentido. No sólo requiere habilidades administrativas y políticas sino también una compleja sumatoria de capacidades, como se verá un poco más adelante y también en la Miscelánea de este libro.
- **ANIMADOR:** del latín *anima*. El que alienta, opera sobre el alma. Quizás sea más apropiado a la cultura, donde nos movemos con valores, con intangibles. De todos modos se aplica más a lo "sociocultural" tal como sucede en Francia y España. En la Argentina esta denominación no ha tenido demasiado éxito. La animación cultural nace en Francia y Bélgica pensada como una política oficial. La animación, para Ander Egg, carece de una teoría y es sólo una tecnología social.
- **PROMOTOR:** Para Adolfo Colombres¹¹ el promotor cultural está siempre inscripto en el marco de la cultura popular (la animación, para él, es más burocrática y ligada a los países centrales). Sería un agente interno de la comunidad o de una cultura local. Moviliza y promueve movimientos culturales y la autogestión. No tiene por qué ser un "especialista" formado, puede ser voluntario y hacer su actividad en horas no laborables. También los hay semi - profesionales. Es un concepto que nace en México donde está vinculado a la cultura popular, indígena y afro. El trasfondo de la promoción es político. Colombres dice que la promoción se apoya en una teoría de la cultura y busca construir la democracia cultural.
- **MANAGER:** este término, utilizado preferentemente en los países anglosajones, que responde a etimologías similares.: *man - ag - er* (El hombre -*man*-que hace -raíz latina *ag* más el sufijo *er*).
- **ADMINISTRADORES CULTURALES:** tienen otro nivel de formación (universitario) y deberían ser, aunque no siempre lo son, los diseñadores y ejecutores de las políticas culturales a nivel nacional, regional y urbano, tanto en la función pública como en la actividad privada. Deberían administrar equitativamente los recursos en función de construir la democracia cultural. Para Adolfo Colombres, "las tres lacras de la administración cultural son: academicismo, burocratismo y eclecticismo".

- **FORMADOR CULTURAL,** categoría que Mariano Garreta desarrolla en su texto, cuyas "características lo asimilan más a un trabajador social con una fuerte orientación en lo cultural".

Para nosotros el gestor cultural reúne rasgos de todas estas posturas, que variarán y se pondrán en foco según sea el área del Sector Cultura y el contexto en que se muevan.



4. GESTOR Y VOLUNTAD CULTURAL



A nuestro entender son fundamentales los aportes que realiza el filósofo y antropólogo argentino Rodolfo Kusch quien, al reflexionar sobre el papel del gestor cultural, incluye la idea de creación extendiendo aún más el sentido del concepto:

"Entonces no son los autores, ni los escritores, ni los artistas, los que crean las cosas llamadas obras como individuos, sino que las crean en tanto pierden su individualidad biográfica, y asumen el papel de una simple gestación cultural. Se es escritor o artista sólo porque primordialmente se es un gestor cultural, sin biografía, como simple elemento catalizador de lo que los contemporáneos quieren. En tanto se es catalizador, se lo es en el sentido que todos requieren, o sea que como gestor cultural se es siempre popular, pero este término tomado en su acepción latina, como dice el diccionario, *populus*, todos los habitantes del estado o de la ciudad.

El gestor cultural no es totalmente un personaje, sino más bien la fórmula en la cual se encuadra el auténtico creador, y que por eso da el sentido exacto de lo que pasa en general con la creación. Un creador no es más que un gestor del sentido dentro de un horizonte simbólico local, en una dimensión que afecta a todos, o sea que es popular"¹².

"Lo que el gestor cultural recoge es la voluntad cultural. Esta, por su parte, puede cristalizarse de muchas maneras, ya sea en política, en costumbre o en expresión artística". En este sentido cita como ejemplos entre otros: al payador, al creador de una épica pero también al escritor culto como José Hernández. Y esa voluntad cultural genera fenómenos como lo gauchesco, el radicalismo,

¹¹ COLOMBRES, Adolfo (1991): *Manual del promotor cultural*. Buenos Aires, Humanitas. Tomo 2.

¹² KUSCH, Rodolfo (1976): *Geocultura del hambre americano* p.120, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

el peronismo. "Una voluntad cultural –dice Kusch– no es una cultura porque no tiene explicitadas sus formas sino que las presiente"¹³.

Es interesante también la idea que tiene Rodolfo Kusch acerca de la movilización cultural, a la que considera como posibilidad de ser: "se trata de alentar esa posibilidad... (que) apunta a un cumplimiento de una totalidad dentro del universo simbólico que plantea el grupo social." A eso deberá tender una política cultural.

La vinculación que hace Kusch entre *gestión* y *gestación* nos remite a las etimologías del principio y nos abre a la asociación entre el *ger* de *gerere* y el de *germen*. El gestor es también el germinador. Y esto vale tanto para el campo de la cultura como forma integral de vida como para el uso restringido más propio del sector cultura: el gestor requiere una creatividad análoga a la del artista. Un gestor cultural sin creatividad es menos que un burócrata porque "la poesía está llena de mundo"¹⁴ pero la gestión cultural también.

Tomando como referencia, por última vez, la imagen del Carnaval en Tilcara concluimos diciendo que, para nosotros, gestionar implica, entre otras cosas:

- poner el cuerpo.
- fundar y desplegar –únicamente y con todos– un espacio antropológico, un mundo cargado de sentido para vivir con dignidad...
- y darle vuelta.
- avanzando y retrocediendo, subiendo y bajando "asígn los tiempos manden".
- buscando el equilibrio en la resolución de conflictos,
- creando siempre.

Y, retomando el modelo del *nguenpin*, para nosotros el gestor cultural es, fundamentalmente, un operador del sentido y, en consecuencia, un factor clave a la hora de la decisión cultural, a la hora de optar entre la humanidad y "lo ajeno"¹⁵.

¹³ KUSCH, Rodolfo (2003): *Obras completas*, Tomo IV. Rosario, Ediciones Fundación Ross.

¹⁴ GELMAN, Juan (2004): En: Revista *Ñ*, N° 15, Buenos Aires, Clarín.

¹⁵ Ver: BONFIL BATALLA, Guillermo (1982): "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural". En: COLOMBRES, Adolfo (compilador): *La Cultura Popular*. México, Premiá Editora.