

El Arte indígena en la actualidad como resistencia cultural

Lic. Julieta Romina Monastiriotis ¹

Resumen

Esta investigación buscará responder al siguiente interrogante: El arte indígena, ¿lleva adelante una resistencia cultural frente al colonialismo imperante que no tiene en cuenta las diversidades culturales? Para poder esbozar una respuesta realizaré un análisis sobre los conceptos de Resistencia Cultural, Arte Indígena, Positivismo, tomados de teóricos especializados como Rodolfo Kusch, Ticio Escobar, García Canclini, Morgan Lewis, entre otros.

Para comenzar, debí remontarme al desarrollo de la Filosofía Positivista, corriente de pensamiento originada en Francia en el siglo XIX, que influenció en la conformación de nuestro modelo de Nación, y aún está vigente en la construcción de ciertos discursos respecto a la imagen del “indio”, sumergiendo a los sectores originarios dentro de un modelo de desarrollo cultural que los considera como barbarie.

El arte indígena fue y es catalogado como lo excluido. A partir de esta circunstancia, la producción de los pueblos originarios, según Ticio Escobar desarrolló una constante “Resistencia Cultural” que permite re-pensar el “ser y el estar” americano que, según Rodolfo Kusch está ligado al suelo que habitamos.

Tras varios siglos de lucha en la esfera periferia/centro, debemos cuestionarnos, y deconstruir este tipo de posicionamientos para poder problematizar acerca de la complejidad y diversidad del concepto de “identidad”.

¹ Lic. Comunicación Social - Profesora Universidad Nacional de la Matanza (UNLaM). Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Principales Tendencias Estéticas y Artísticas en la Universidad Nacional de la Matanza. - mjuero2007@hotmail.com

El Arte indígena en la actualidad como resistencia cultural

Immanuel Kant escribió en 1778 que “los indígenas americanos no hacen suya cultura alguna...carecen de afectos y pasiones..., no sienten amor y debido a ello no son fecundos, casi no hablan(...) no se preocupan de nada, son perezosos” (Kant, I. 1831: 353).

Tomando esta cita como punto de partida, esta ponencia buscará desentrañar la forma en que el arte indígena logró poner en evidencia la otra realidad que tuvo lugar en América frente a esta mirada Occidentalista desarrollada por teóricos como Immanuel Kant, y que abarcó, y de alguna forma abarca todavía el escenario sociopolítico, cultural, y económico de nuestro continente.

Un análisis histórico, cultural y artístico, a través de distintos autores, nos llevará a obtener datos que finalmente darán respuesta a la hipótesis de este trabajo: el arte indígena, ¿lleva adelante una resistencia cultural frente al colonialismo imperante que no tiene en cuenta las diversidades culturales?

A partir de esta incógnita, es necesario destacar que la realidad del hombre americano era muy diferente antes de la llegada de la Conquista, momento en el cual, todo cambió porque “al hablar del descubrimiento de América desde el punto de vista europeo se está prescindiendo de las perspectivas que pudieron haber tenido los otros, “los descubiertos” y luego conquistados y sometidos” (Portilla, Miguel León, 1993: 698-699). Es decir, que se desarrolló una mirada unilateral que imposibilitó mirar a América desde América.

Todo se profundizó a partir del desarrollo de la visión de la Filosofía Positivista, que tuvo lugar en el siglo XIX en Francia, y que marco la forma en que se analizaría el desarrollo cultural en todo el mundo. Esta ideología, creó un modelo, que basado en la idea de “progreso constante hacia un mejor destino” (Kant, E. 1987: 95-122), presentó los niveles de desarrollo cultural basados en los estadios de: *Civilización*, *Barbarie*, y *Salvajismo*.

Es por esto, que aquellos pueblos que quisieron alcanzar el nivel más alto de este esquema: la *Civilización*, debieron cumplir con algunos requisitos impuestos, porque de lo contrario, quedarían en el escalón inferior del mismo (Salvajismo), y serían considerados comunidades prehistóricas.

Frente a esta forma de análisis progresivo del tiempo, América fue ubicada en el escalón de la barbarie. A partir de la aplicación de estos valores universalmente válidos, el hombre americano fue considerado un ser primitivo, ya que la mirada eurocéntrica afirmó que tenía “una ausencia de conciencia histórica” (Argullol, Rafael, 1985: 94), basándose en que la “historia sería una” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 601), y la misma estaría centrada en la idea de *universalidad y progreso*, conceptos que posteriormente entrarán en crisis a lo largo del desarrollo histórico.

Así, frente a esta visión unilateral, en donde Europa fue establecida como “el modelo histórico a partir del cual podía ser medido el lugar histórico que ocupaba cada cultura, sociedad o comunidad” (Rodríguez Lorenzo, 2002: 600) no habría cabida para las diversidades culturales porque, a partir de ese momento, lo diferente sería catalogado de bárbaro, primitivo, o salvaje.

Por todo lo anteriormente dicho, hemos llegado al punto de resaltar que la llegada de Europa a América se planteó, desde el comienzo, como “la idea de no desarrollar América según América” (Jauretche, A. 1973:25) y se aplicaron valores particulares como si fueran universalmente válidos actuando sobre la cultura americana y basándose en “la incompreensión de lo nuestro preexistente como hecho cultural o mejor dicho entenderlo como hecho anticultural” (Jauretche, A. 1973 :25), por lo tanto, a partir de ese momento “todo hecho propio, por serlo era bárbaro y todo hecho ajeno era civilizado” (Jauretche, A. 1973 :25).

Por otro lado, para actuar sobre la cultura, el binomio Civilización y Barbarie “no nace del falseamiento de hechos históricos ni ha sido creado como medio” (Jauretche, A. 1973: 34) pero fue un proceso de vaciamiento cultural para justificar “la sustitución del espacio, del hombre y de sus propios elementos de cultura”(Jauretche, A. 1973:26) como requisito fundamental para entrar en la historia, y abandonar así la condición de primitivo, mágico y alegórico, como la visión occidental había catalogado a América.

Fue entonces, ante el avance de esta ideología positivista que “la modernidad neocolonial Argentina se inicia con una masacre en la que miles de indígenas pertenecientes a los pueblos originarios fueron exterminados” (Trincherro, H.H. 2005: 392). Asimismo, mediante un proceso de aculturación donde “un antagonismo entre dos culturas, una más fuerte que se impone sobre la otra pasiva y sumisa, la vacía y la rellena con sus imágenes y sus discursos” (Escobar T. 1993: 36), se genera con ello “un choque de culturas” (Kusch, R. 1955: 7), que significó “un brutal choque intercultural que supuso la Conquista sobre los territorios Indígenas” (Escobar, T. 2011: 11) y no tuvo en cuenta las diversidades culturales, ya que “su papel fue civilizar al bárbaro y limpiarlo de supersticiones y herejías para que pudiera integrarse, sumiso, a el lugar último que el país le tiene asignado” (Escobar, T. 1993:30).

Pero el proceso de aculturación no llegó a completarse, el arte jugó un papel muy importante para evitar que esto ocurriera, y que el mundo que existía antes de la llegada de Europa a América sucumbiera completamente. La resistencia se llevó adelante desde diferentes aristas, y el accionar cultural se planteó como objetivo hacer visible aquello que había sido invisibilizado. De esta manera, lo que había sido presentado como exótico y catalogado como bárbaro deja de ser malo, y surge como aquello diferente, que existía y quedaba fuera del concepto de la historia y la cultura única.

La aculturación se manifestó también en el siglo XIX, ante la presencia de una evaluación de los productos artísticos centrados en la idea europea de belleza signada por el concepto “obra única, irrepetible, realizada por un genio creador” (Escobar, T. 1993: 18), que fue establecida como base universal para analizar las producciones de arte a nivel mundial. Como consecuencia, la producción artística americana, ligada a los sectores de la elite europeizante, se transformó en “un arte de Europa trasplantada” (Trincherro, H. H. 2005:384). Ante esto, para no sucumbir al avance occidental, los sectores populares e indígenas, llevaron adelante un proceso de resistencia cultural que estuvo centrado en “la afirmación de lo propio” (Escobar, T. 1993: 34), frente a una mirada eurocéntrica que consideró sus producciones como “artesanías”, por el sólo hecho de “no cumplir con la autonomía formal moderna” (Escobar, T. 2011: 5)

En definitiva si lo americano pretendía no perderse debía estar asociado al territorio, porque la cultura está asociada a la tierra, y por ello si se intentaba evitar que la conquista arrasara con todo lo autóctono, la estética de lo americano debía afirmar “un arte de producción y no de creación” (Kusch, R. 1955: 4), es decir el artista en contacto con la tierra toma elementos de ella, les da forma, y la lanza al mundo para que cumpla una función, porque “ el arte es la transición de lo tenebroso hacia la luz” (Kusch, R. 1955: 4), es un “entrevero de formas, funciones, belleza y utilidad” (Escobar, T. 2011: 6)

El mundo colonial en donde lo nativo luchaba por sobrevivir fue relegado al concepto de lo popular, entendido como “lo excluido, lo tradicional, lo subalterno” (García Canclini, N.2001: 195), frente a la mirada occidental establecida como “lo hegemónico, lo culto y lo moderno” (García Canclini, N. 2001: 195). La realidad quedaba dividida en “centro y periferia” (Escobar, T.2011:10) en donde lo popular, dentro del cual se encontraban las producciones indígenas “se afirmaba desde la expresión de la diferencia, postulándose ante el poder hegemónico como una postura alternativa ante él” (Escobar, T. 2011: 8).

Hasta este momento, hemos expuesto que lo americano fue asociado por la mirada occidental con conceptos como lo popular, lo diferente, lo indígena, lo marginado, con la sola intención de que el habitante autóctono “niegue su propia existencia porque es opuesto al sentir ciudadano” (Kusch, R. 1955: 6), es decir a la civilización. Pero también está claro, que el habitante autóctono se ha parado en esta diferencia para reconfigurarse a través de la resistencia que llevo adelante con los procesos de hibridación, que le permitieron “resistir o esquivar el choque y mantener intactos ciertos núcleos simbólicos” (Escobar, T. 1993:39). El arma de la resistencia cultural que llevaron adelante estos pueblos fue el proceso de hibridación que les permitió “renovar sus imágenes a medida que se transformaban” (Escobar, T 1993: 38) constituyéndose así en “un arte popular mestizo (...)que dio origen a un arte diferente (...)que se constituyó en una expresión nueva” (Escobar, T. 2011: 11).

Por otra parte, frente a este encuentro/ desencuentro de la cultura occidental y la americana, se pusieron en evidencia las diferencias culturales que habían sido ignoradas en nombre de

un modelo de país que posicionó al habitante autóctono como su principal enemigo, generando en el sentir americano un “miedo de pensar lo propio” (Torres Roggero, J. 2007: 66) por el temor a quedar, por ello, fuera de la historia y “perder el prestigio de hombre civilizado” (Kusch, R.2000: 234-235).

Luego de que las producciones indígenas incorporaran elementos propios y los combinaran con objetos de la esfera hegemónica (Occidental), pusieron en evidencia que el mundo moderno no desintegra las obras creadas por estas comunidades nativas, ya que las elaboraciones populares, entre las que se encuentran las indígenas, “son dramatizaciones dinámicas de la experiencia colectiva” (García Canclini, N. 2001:206) que necesitan cambiar constantemente para seguir existiendo, es decir, no deben permanecer intactas como creían los folcloristas. Si bien el folclor tenía como tarea “la aprehensión de lo popular como tradición” (García Canclini, N. 2001: 198) evitando su contacto con el mundo moderno, este trabajo pronto entró en crisis cuando se comprobó que las tradiciones no debían permanecer estáticas, sino todo lo contrario, porque cambiar les ha permitido subsistir a lo largo del tiempo y “conservar o desechar tradiciones centenarias (...) como rechazar o aceptar innovaciones acercadas por las tecnologías o las vanguardias del arte” (Escobar, T. 2011: 13).

Podemos inferir entonces que, como plantea Rodolfo Kusch, el arte americano “se vuelca con violencia, como venciendo una resistencia, ya que expresa un contenido que adopta una forma” (Kusch, R. 1955: 4), es decir, tratar de separar las formas de sus contenidos en las producciones artísticas americanas es imposible, por estar estrechamente unidas. Un ejemplo de ello, dentro de las producciones indígenas es la **Fig.1** donde podemos observar la imagen del Oikakarn o también conocido como el Brazalete de Túkule, confeccionado por la comunidad Chamacoco. En esta pulsera, se pone de manifiesto este entrelazamiento porque “a pesar de su belleza, buscada y fruida, la muñequera de Túkule tiene destino utilitario: sirve para reunir y diferenciar hombres, nombrar a los dioses y convocar a los alimentos difíciles que guarda la selva” (Escobar, T. 1993: 16). Los realizadores de esta muñequera elijen los colores de las plumas específicas, para que el diseño cumpla con el destino utilitario de la misma dentro de la celebración del ritual.



Oikakarn, brazalete ritual chamacoco. Archivo del Centro Documentación e Investigaciones (C.D.I.) del Centro de Artes Visuales de Asunción (C.A.V.). Foto Ticio Escobar. Potrerito, Chaco. 1989

Fig.1. Oikakarn, brazalete ritual Chamacoco. Archivo del centro de Documentación e Investigaciones (C.D.I) Del Centro de Artes Visuales de Asunción (C.A.V). Foto Ticio Escobar. Potrerito, Chaco. 1989.

El pueblo Chamacoco como otras comunidades indígenas a través de objetos como la **Fig. 1.** buscaron proteger su universo simbólico, incorporando elementos que en la actualidad presentaron al arte indígena como una “afirmación ante el poder hegemónico no como una exterioridad suya, sino como una postura alternativa ante él” (Escobar, T .2011:8).

Como las necesidades del mundo cambian constantemente, y luego de que se fueran incrementando los reclamos de apertura del campo de la estética, lo que era considerado Gran arte dentro de la concepción Kantiana, debió aceptar que el mundo artístico ha expandido sus fronteras, ingresando así en las actividades de la vida diaria. Los productos calificados como artesanías por las categorías estéticas de Occidente, hoy entran a los lugares que eran exclusivos para las obras destinadas únicamente para ser contempladas y producir goce estético, como por ejemplo el Museo. Por todo lo anteriormente detallado, en

la actualidad, hablamos no de obra sino de “Objetos de arte por metamorfosis y por destino” (Maquet, J. 1996: 34) definición dentro de la que podremos encontrar “artículos hechos con las técnicas clásicas de pintura, dibujo y escultura, más algunas técnicas relacionadas como la fotografía, el tejido y la cerámica” (Maquet, J. 1996: 34). Todo ello nos lleva a pensar que, en el presente, las obras Clásicas del siglo XIX (Objeto de arte por destino), y las producciones populares e indígenas (Objetos de arte por Metamorfosis) conviven bajo el mismo techo dentro de museos y galerías.

Ante la información analizada hasta aquí, hoy podemos ver producciones como la **Fig. 2** que estaría incluida en la definición de objeto de arte por metamorfosis, es decir “objetos tallados a mano o producidos industrialmente que originalmente pertenecieron a contextos más que al arte” (Maquet, J. 1996:40), y que ahora ingresa en los museos para ser contemplada. Así, para tratar de descubrir la evolución que tuvieron las producciones americanas que habían sido incluidas dentro de los cánones de arte primitivo, señalo la importancia que tuvo el accionar de la comunidad Chiriguano Chané en este proceso, ya que la misma se ha nutrido de “diversos elementos culturales provenientes de los grupos Chané-arawak subandinizados, así como de diferentes comunidades chaqueñas” (Escobar, T. 1993: 24). Son uno de los muchos pueblos que han llevado adelante un largo proceso de resistencia cultural, y que en esta ponencia pongo en evidencia a través de la imagen de la máscara del jaguar (**Fig.2**) utilizada para la celebración del “ritual agrario Gran Arete o Verdadera Fiesta” (Dragoski, G. 1999: 13). Durante la festividad “el hombre se enmascara, pasa a encarnar (...) el carácter de fundantes de su propia cultura” (Dragoski, G. 1999: 18). Por ello, al ponerse en contacto con la conquista, los Chiriguanos llevaron adelante el proceso de hibridación cultural en donde, a pesar de que “incorporaran signos nuevos y renovaran técnicas, el esquema antiguo del rito se conservaría” (Escobar, T.1993: 24) y así evitarían ser aniquilados culturalmente.



Fig. 2. Máscara Chane. Madera tallada y pintada con tintes naturales. Ex colección CEPAR. Segunda mitad siglo XX. Colección MAP.

De esta forma las comunidades indígenas que sobrevivieron en el mundo actual sufrieron en sus producciones un proceso de “metamorfosis inevitable, en donde se buscó construir una nueva realidad para que estos objetos cobren sentido para la gente que vive en la sociedad en que la introducen” (Maquet, J. 1996: 42), porque el cambio de “locus estético” (Maquet, J. 1996: 98) , es decir, de las “ representaciones y expectativas estéticas” (Maquet, j. 1996: 99) del mundo, les exige a las producciones mutar, manteniendo su esencia, para adaptarse a las demandas de este tiempo. “La cuestión no está en salvar a las culturas discriminadas haciéndolas subir, camufladas al pedestal del gran arte, sino de reconocerles un lugar diferente de creación” (Colombres, A. 1993: 273).

Por todo lo anteriormente dicho, surge la necesidad de reformularse varios conceptos, como por ejemplo Identidad, Cultura, y Nación, para continuar con la construcción de nuestro proceso identitario, parados desde aquí, contemplando que las comunidades nativas entendieron que el cambio debía tener en cuenta la “intersección del pensamiento, la cultura y el suelo” (Torres Roggero, J. 2007: 66), ya que esos tres elementos deben estar en

contacto para que la transformación necesaria frente a la llegada de cambios que reclamaban tiempos nuevos, no rompiera el contacto con el suelo, con nuestras raíces, porque sólo de esta forma no arrasaría con nuestra cultura.

A modo de cierre, considero que los cambios en materia de arte dentro de las producciones artísticas indígenas no han concluido, porque a pesar de todo lo ocurrido en estos últimos años, el concepto de lo diferente (sabiendo que en realidad es el reflejo de las particularidades de cada pueblo) sigue teniendo una caratula negativa. Frente a esta realidad, en esta ponencia se ha demostrado que la diversidad que plasmaron en su resistencia cultural estas comunidades les ha permitido reafirmarse, y demostrar a cada paso que incorporar elementos del exterior es necesario para sobrevivir al paso del tiempo, siempre y cuando se sepa donde uno está parado y no niegue lo propio, es decir, teniendo siempre en claro esa unión indispensable con nuestras raíces, para evitar ser seres completamente vacíos, para no perdernos en un mundo sin arraigo, con una vida sin sentido en donde la diferencia nos define, nos hace seres únicos e irrepetibles, individuos con una cultura construida como dice Rodolfo Kusch “desde el suelo hacia arriba” (Kusch, R. 1976: 119). Ante la necesidad de lograr construirnos desde acá, no hay dudas que “la identidad es la arena en la que los pueblos originarios juegan y seguirán jugando buena parte de su destino (...) ellos tienen ante sí muchos desafíos pero quizá ninguno como el de sostener la identidad, ese asumirse como tales, un sentirse ellos mismos que los reconoce como los originarios de la tierra, y que es el secreto que a lo largo de más de quinientos años de trabajosa interacción con la sociedad blanca dominante les ha permitido mantenerse, en una resistencia cultural admirable” (Martínez Sarasola, C. 2010: 70).

Bibliografía

Argullol, R. (1985). “Los motivos del arte”, En: tres miradas sobre el arte. Icaria editorial S.A. Barcelona.

Colombres, A (1993). Precapitalismo/Posmodernismo”, En: América Latina: el desafío del Tercer Milenio. Serie Antropológica. Ediciones del Sol.

Dragoski, G (1999). “La ceremonia y la Máscara”, En: Sobre Máscaras y enmascarados: en la celebración del Carnaval Chiriguano- Chañé. Ed. Biblos. Colección Ensayos y Propuestas. Buenos Aires.

Escobar, T (1993). “El Arte otro”, En: La belleza de los otros. Arte Indígena del Paraguay. Ediciones RP. Asunción. Paraguay.

Escobar, T (2011) “Arte Indígena: el desafío de lo universal”. En *Una teoría del arte desde América Latina*, Ed. José Jiménez, Badajoz. MEIAC; Madrid, Turner.

García Canclini, N (2001). La puesta en escena de lo Popular. En: “Culturas Híbridas”. Estudios para entrar y salir de la modernidad”. Ed. Paidós. Bs As.

Jauretche, A. (1973). Manual de Zoncetas Argentinas. Peña Lillo editor. 6º edición.

Kant, E. (1987). Filosofía de la Historia. Fondo de Cultura Económica, colección popular, N°147. México.

Kant, I. (1831). Menschenkunde oder philosophische Anthropologie nach handschriftlichen Vorlesungen, herausgegeben von Friederich Ch. Starke, Leipzig, p. 353.

Kusch, R. (2000). “El Pensamiento Indígena y Popular en América”, En: Obras Completas, Tomo II, Rosario. Fundación Ross, 2000

Kusch, R. Anotaciones para una estética de lo americano. Separata de la revista comentario N°9. Diciembre 1955. Buenos Aires.

Kusch, R. (1976). Geocultura del Hombre Americano. Ed. Fernando García Cambeiro. Bs As. Argentina

Maquet, J (1996). La experiencia Estética. Celeste ediciones. España. Parte II punto 2 y 7.

Martínez Sarasola, C (2010). “Historia de los pueblos originarios”, En: De manera sagrada y en Celebración: Identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas. Editorial Biblos/ Desde América. Bs As.

Portilla, Miguel León.(1993). “El nuevo Mundo 1492-1992 ¿una disputa interminable?”. En: Raíces Indígenas. Presencia Hispánica en Colegio de México. México.

Rodríguez Lorenzo, Miguel Ángel. Historia Universal. Una noción entre la ambigüedad y la necesidad (perspectiva etnohistórica del problema). Boletín Antropológico. Año 20, N°55. Mayo-Agosto 2002, ISSN: 13252610. Universidad de los Andes. Mérida. pp 597-628.

Torres Roggero, J. (2007). Dones del Canto: Cantar, Contar, Hablar: geotextos de identidad y poder. Ediciones del Copista.

Trincherro, H. (2005). “Aportes al debate sobre genocidio. Los pueblos indígenas en la formación del estado-nación argentino”, En: Análisis de prácticas genocidas. Actas del IV encuentro sobre genocidio. Fundación Siranoush y BoghosArzoumanian. Nélide Boulgourdjian- Toufeksian, Juan Carlos Toufeksian y Carlos Alemian (Ed). Bs As.