

Arte indígena contemporáneo. ¿Arte popular?

Contemporary Native art. Popular art?

Emma SÁNCHEZ MONTAÑÉS

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia de América II (Antropología de América)
sitka@ghis.ucm.es

RESUMEN

Se plantean una serie de reflexiones en torno a los calificativos que recibe el arte contemporáneo realizado por los indígenas americanos, sobre la realidad del arte popular, y las diferencias de términos y conceptos utilizados en América del Norte e Hispanomérica en relación con el arte indígena.

PALABRAS CLAVE

Arte.
Arte indígena.
Arte popular.
Artesanía.

ABSTRACT

Some proposes about the adjectives of the contemporary art made by the Native Americans, and the reality of the popular art are discussed. Different words and ideas are used in North America and Hispano America relative to native art are discussed too.

KEY WORDS

Art.
Native art.
Popular art.
Crafts.

SUMARIO 1. Introducción. 2. El caso de América del Norte. 3. El caso de Hispanoamérica. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

En 1981 la editorial Alianza publicaba *Arte y antropología*, cuyo autor era José Alcina Franch. En la dedicatoria del ejemplar que conservo, José Alcina me deseaba que sus «reflexiones sobre el fenómeno artístico» me fueran útiles. A su memoria dedico ahora mis reflexiones sobre los diferentes calificativos que recibe el arte actual de los nativos americanos.

1. Introducción

En la obra mencionada, José Alcina Franch afirma que un estudio integral del arte desarrollado por las sociedades humanas, es decir, de *las artes* del hombre, debería englobar, al menos, los siguientes géneros: El arte occidental, el arte de las grandes civilizaciones históricas (con escritura), las artes prehistóricas y las artes etnográficas. A continuación menciona que, a pesar

de que al arte occidental suele considerársele de manera separada, por una cuestión de carácter etnocéntrico, en realidad él está pensando en tres maneras o metodologías de aproximación al estudio del arte, y por lo tanto en una subdivisión de las artes en: históricas, prehistóricas y etnográficas. Insiste en que se trata de una subdivisión puramente metodológica y que en cualquier caso lo que puede deducirse es que el arte es un *comportamiento* que es común a todos los hombres y sociedades (Alcina 1982: 28-29).

De lo que al principio ha considerado como arte primitivo o etnográfico encontramos algunos ejemplos y entre ellos: «Pinturas de arena de los navajo» (pp. 162-165) o «Arte *cur-sivo* y arte *culto* de los huicholes» (pp. 183-185). Ambos casos parecen encajar dentro de esa aproximación «etnográfica»; su contexto cultural tradicional se mantiene más o menos actualmente y esas manifestaciones artísticas citadas tienen todavía una función dentro de la cultura.

Pero «El arte del grabado entre los esquimales» (pp. 200-202) y «Pielas pintadas de los indios de las praderas» (pp. 203-209) nos colocan ante una situación diferente, ya que se refieren a tipos de arte que no se realizan desde hace tiempo. Pertenecen, desde luego, a un contexto «etnográfico», si con ello queremos referirnos, como afirma Alcina al principio, a una metodología de aproximación. Pero el contexto etnográfico que se describe en presente, para ambos ejemplos, no es actual. Hoy los inuit hacen esculturas de esteatita y litografías para la venta exterior. Los nativos de las Praderas, entre otros, ilustran a la acuarela y al pastel escenas de su pasada vida tradicional, que también son vendidas en un mercado exterior.

Aunque éstos son solo dos ejemplos, con ellos queremos hacer referencia a toda una serie de manufacturas que actualmente realizan las comunidades indígenas de América, destinadas generalmente a la venta exterior que, en muchos casos, ha significado su supervivencia y cuya producción ha sido también en muchos casos fomentada e incluso inducida por diversas instituciones gubernamentales. Esas realizaciones, aunque nadie duda de su existencia, en muchos casos no parecen gozar de la consideración explícita de «arte» por parte de los estudiosos de esa disciplina. Además podría argumentarse que la aproximación «etnográfica» que defiende Alcina no sería procedente en estos casos, ya que su función, la venta externa, no se considera tenga un contexto etnográfico —argumento que por otra parte es perfectamente discutible—. Pero aunque también existe una producción artística indígena destinada a un consumo interno o, dicho de otra manera, que cumple una función dentro de un contexto tradicional, ya sea religioso, festivo u otros, y aunque esa producción suele ser considerada de un modo diferente —más «auténtica»—, su valoración no es la misma que la que se tiene sobre el arte de las antiguas culturas americanas.

Y en la propia obra de Alcina hay alguna referencia a esas «otras artes», como por ejemplo las tablas huicholes con diseños de algodón de colores (Alcina 1982: fig. 36) o las *molos* de los indios cuna (Alcina 1982: 119). Y esa consideración de Alcina es digna de mencionarse, ya que esas «artes» contemporáneas no parecen tener la categoría suficiente como para aparecer en los libros de Arte, sin más calificativos.

Generalmente las obras recopilatorias de arte indígena americano que forman parte de obras generales de arte universal, llevan siempre la calificación de «precolombino» o «prehispanico»¹, lo que no sólo las limita en el espacio sino fundamentalmente en el tiempo. Todo lo que se ha realizado a partir de la Conquista queda fuera de consideración, ya que ese espacio de tiempo estará seguramente ocupado por un volumen dedicado al arte colonial o virreynal. Las menciones al arte actual americano entrarán seguramente en los correspondientes volúmenes de arte contemporáneo.

Y mientras tanto ¿Qué ha pasado con las artes indígenas a lo largo del proceso colonial y contemporáneo? Se produce así la impresión de que los indios y su arte se han desvanecido. Lo mismo ocurre en muchos museos europeos de los que podemos tomar como ejemplo el Museo de América de Madrid. Las piezas más recientes que allí se exhiben, de etnografía y de arte indígena americano, se remontan a las expediciones del Siglo XVIII. No parece haber muchos ejemplos de arte indígena actual.

Sin embargo el arte indígena que hoy se hace aparece recogido en otro tipo de publicaciones que también pueden formar parte de colecciones², pero se trata ya de un arte con un adjetivo que minimiza su valoración. Generalmente para esas artes actuales se emplea el calificativo de Popular, aunque no es la única, ya que investigadores, generalmente antropólogos, barajan también otras denominaciones como artesanías, arte etnográfico, etnoartesanías... pero todas esas calificaciones tienen en común la idea generalizada de no estar hablando de Arte, con mayúscula.

2. El caso de América del Norte

En Norteamérica parece en principio no plantearse ese problema. La mayor parte de los libros, y son muchos, sobre el arte de los nativos de hoy, suele denominarse Arte Nativo Contemporáneo³, si se trata de obras generales, o Arte Inuit, Arte de los Pueblos de la Costa Noroeste, etc., si se trata de ejemplos particulares. Y eso que en muchos casos se trata de artes introducidas por instituciones gubernamentales para complementar los ingresos económicos de los pueblos nativos o de artes «reconstruidas» con ayuda de antropólogos y museos.

¹ Como ejemplo de esas colecciones puede verse el volumen 14 de la *Historia del Arte Gallach*, en el que el Arte Precolombino debe compartir además espacio con el Arte Africano y el Arte Oceánico. El hecho de que aquí se encuentren algunas menciones al arte de América del Norte se debe exclusivamente al empeño de la autora (Sánchez Montañés 1996).

² Un buen ejemplo es el libro *Arte Popular de América* (1986), cuya primera edición es de 1981. Forma parte también de una colección, de la Editorial Blume y en este caso de «otras artes» que significativamente dirigió August Panyella, que fue director del Museo Etnológico de Barcelona. El concepto de Arte Popular es aquí enormemente amplio, ya que abarca desde las tallas de los pueblos de la Costa Noroeste hasta los soplillos o aventadores del fogón de Ecuador. El único criterio parece ser el cronológico: Todo lo que hoy hacen los indios de cualquier lugar de América.

³ Véase por ejemplo *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art* (1993).

El ámbito del arte indígena norteamericano actual, sin embargo, no es precisamente sencillo ni uniforme, como revelan los 110 artistas indios candienses reunidos en 'Ksan⁴, a finales del mes de agosto de 1983, en el foro del Tercer Symposium Nacional de Artistas Indios Nativos. La reunión fué concebida por la Sociedad de Artes y Artesanías Indias de la Columbia Británica y patrocinada por muchas organizaciones locales y nacionales, con el fin de reunir a artistas representativos de las principales comunidades indígenas de Canada (Graburn 1993: 11-13).

Entre los artistas allí reunidos, había algunos que todavía hacían objetos tradicionales y dentro de un contexto tradicional, lejos de la idea occidental de arte y de las exigencias del mercado. Entre ellos se cuentan muchos inuit y algunos cree y naskapi, generalmente productores de vestidos tradicionales, mocasines o raquetas de nieve (Graburn 1993: 13).

Un gran grupo lo constituían los que también desconocen el arte occidental pero dependen para sus creaciones del mercado, intentan atender a las necesidades del mismo, pero tienen ideas confusas sobre la demanda de sus manufacturas. Son la mayoría de los escultores y grabadores inuit y muchos fabricantes de recuerdos, cree, por ejemplo (Graburn 1993: 13)

Precisamente la escultura en esteatita y la litografía realizada por los inuit del Ártico canadiense, hoy Nunavut, constituyen uno de los más llamativos ejemplos de «arte inducido». La técnica de la escultura en piedra se reducía en el ámbito tradicional a la talla de lámparas para aceite y a la de amuletos, en este caso generalmente en marfil, aunque en Alaska y Groenlandia y ya a finales del siglo XIX aparecieron tallas muy sencillas en esteatita de figuras animales y humanas, generalmente para la venta a los blancos. Entre 1949 y 1953 el artista canadiense John Houston fué empleado por la Canadian Handicrafts Guild, con la ayuda del gobierno federal, para animar a los inuit de la Bahía de Hudson a la producción de esas artesanías para complementar los entonces muy escasos ingresos de las familias inuit (Nelson H.H. Graburn en Vallee et al. 1984: 667). Ese arte resepresentaba temas de la vida y la mitología tradicional y su éxito comercial fue inmediato. Y aunque se trata de un nuevo arte hecho a la medida de las demandas del mercado, hoy la escultura contemporánea inuit es algo completamente asumido, lo que se refleja en las respuestas de los artistas cuando son interrogados (Eber 1993), cosa que debería hacerse con más frecuencia. Han aparecido diversos estilos regionales, numerosas cooperativas para su control y comercialización, hay nombres propios reconocidos y cotizados y exhibiciones periódicas de las obras. Sin renunciar a su identidad, los escultores inuit hacen una importante contribución a su herencia cultural y además el significado artístico de sus obras les proporciona un lugar de honor no sólo en el arte canadiense sino también en la historia de la escultura del siglo XX (Routledge y Hessel 1993: 472).

⁴ 'Ksan es la reproducción de un poblado gitksan que se inauguró en 1970 en territorio de los nativos del mismo nombre, en el norte de la Columbia Británica, como museo, centro de arte, de interpretación y de recreo. Pero es también y sobre todo un centro de formación artística, el Kitanmax School de Arte Indio de la Costa Noroeste que goza de enorme prestigio entre los artistas nativos.

Si la escultura en esteatita tenía alguna tradición anterior, la litografía desde luego no la tenía. El mismo John Houston fué el introductor del grabado en la comunidad inuit de Cape Dorset en 1957, en un principio por el sistema del estarcido, pero en seguida substituído por el de piedra cortada. Aunque se trata de un arte no tradicional (Feest 1980: 100), es también un medio de expresión perfectamente asumido. Pueden reconocerse diferentes escuelas, como la de Cape Dorset, la de Povungnituk, la de Holman, Baker Lake, Pangnirtung, cada una con un estilo distintivo y con una serie de artistas reconocidos. Hoy hay cerca de un centenar de grabadores en los que el medio ha influido en su creatividad y en su particular sentido estético. A lo largo de una historia que ya se va acercando al medio siglo, los grabadores inuit han alcanzado un reconocimiento nacional e internacional, pero siguen siendo inuit. Usan su arte como un medio de comunicación y de reconciliación, y a través del mismo continúan desarrollando su herencia cultural (Leroux 1993).

Otros artistas están al tanto de los muchos géneros del arte occidental, tratan de imitarlo, añadiéndole un contenido étnico adecuado, pero tienen escaso entrenamiento formal. Entre ellos se cuentan algunos artistas originarios de los Bosques Orientales y los más jóvenes artistas gráficos inuit, que ejemplifican una forma algo «naif» de asimilación (Graburn 1993: 15).

Un gran grupo de artistas, los más astutos políticamente (Graburn 1993: 15), son conscientes de la conexión entre sus formas del arte tribal y la integridad de sus culturas amenazadas. Es el caso de la mayoría de los artistas de la Costa Noroeste que, aunque viven de su arte y también lo venden al exterior, trabajan para satisfacer la demanda interna de objetos para las fiestas y ceremonias en su contexto tradicional. Muchos de esos artistas han tomado parte en la revitalización de sus culturas, y han incorporado al mismo tiempo nuevos materiales en su producción artística.

Los artistas haida, tsimshian, kwakwaka'wakw o nuu-chah-nulth ven las obras de sus antepasados y las suyas propias exhibidas en museos, pero también comercializan sus obras en galerías prestigiosas, en Vancouver, Victoria, Seattle, San Francisco, Nueva York o Washington, compiten en los mercados internacionales, representan a Canadá en los eventos internacionales y entre sus clientes se cuentan, además de los tradicionales coleccionistas adinerados, diversas instituciones nacionales. Pero los artistas nativos actuales no son únicamente especialistas cualificados que viven de su trabajo, como cualquier artista «blanco» reconocido. Su arte está claramente conectado con la tradición y con un imperativo cultural que hace que el artista exprese no sólo una identidad personal sino también una identidad colectiva (Duffek 1993: 213).

Porque la demanda del arte de los nativos de la Costa Noroeste no es sólo externa sino interna, y satisface los requerimientos de las fiestas que se continúan celebrando. Aunque los artistas se han acercado al arte desde proposiciones muy diversas, unos perfectamente integrados en su mundo nativo, otros provenientes del ámbito occidental, ha sido precisamente esa práctica de un arte que se enorgullece de sus raíces tradicionales lo que les ha servido para reen-

contrarse con una identidad perdida. Puede mencionarse el ejemplo de Richard Hunt, artista kwakiutl integrante de una reputada familia de artistas, que aunque ha pasado la mayor parte de su vida a considerable distancia geográfica y cultural de los suyos, ha sido capaz de reentrar en la vida tradicional de su pueblo. Las primeras máscaras que realizó fueron llevadas en las ceremonias por otras personas, pero más tarde Hunt llevó sus propias creaciones, por lo que ha acabado por introducirse en el sistema del potlatch a través de su arte. El arte ha hecho mucho por preservar el sistema del potlatch, y ahora el potlatch está siendo preservado por la entrada de jóvenes, particularmente artistas, que se ganan su derecho a la participación en el mismo con sus tallas y sus pinturas (Macnair 1984: 99).

Caso semejante pero aún más extremo es el del más famoso artista de la Costa Noroeste desaparecido hace pocos años, Bill Reid. Educado fuera del ámbito tradicional, le atrajo del arte indígena la estética de sus formas. Comenzó aplicando a las antiguas composiciones de joyería haida sus conocimientos de la técnica europea, pero su papel como revitalizador del arte septentrional de la Costa Noroeste ha ido mucho más allá del ámbito privado de los joyeros. Fue pionero en atraer la atención del público sobre el arte de la serigrafía, y ha trabajado en materiales inéditos como el bronce (Duffek 1993: 223). La llegada al aeropuerto internacional de Vancouver está presidida por un imponente conjunto escultórico de su mano, «El Espíritu de Haida Gwaii», y en el Museo de Antropología de la Universidad de Vancouver, el grupo escultórico «Cuervo y el Primer Hombre» ilustra un mito tradicional de una manera muy poco tradicional, pero dentro de un estilo completamente reconocible como haida. Pero también talló y levantó un poste frontal de casa en su poblado materno de Skidegate, el primero levantado en un centenar de años.

En 1970, en el norte de la Columbia Británica, en territorio gitksan, se abrió 'Ksan, un centro de arte, museo, interpretación y recreo, pero también un centro de formación artística, el Kitanmax School de Arte Indio de la Costa Noroeste. Y aunque ya no se podía aprender el antiguo arte porque no había artistas tsimshian vivos, se llevaron instructores cualificados, tanto indios como blancos, para impartir una enseñanza relativamente formal. Por ello el estilo desarrollado por los artistas 'Ksan no se encuentra enteramente dentro de la tradición Costa Noroeste (Macnair 1984: 93) y se habla de un estilo 'Ksan, pero el potencial del lugar sirvió a la comunidad nativa y pronto se estaba produciendo parafernalia y postes heráldicos para uso nativo.

Otro grupo consciente de su tradición es la «Plain School» de pintura india canadiense cuya obra se encuentra dentro las corrientes más modernas de las bellas artes comerciales, pero ponen mucho cuidado en incluir referencias simbólicas a base de diseños, motivos sagrados, combinaciones de colores, que recuerdan el contexto tradicional (Graburn 1993: 15)

En los Estados Unidos un movimiento semejante podría encontrarse en las Llanuras, donde el resurgimiento del orgullo étnico desde los años sesenta del siglo XX, ha animado a la producción artística para las fiestas tradicionales. Pero existen también dos centros de actividad artística comercial en el Oeste, uno en el área de Santa Fe-Scottsdale, en el área del Suroeste, donde se encuentra la mayor concentración de galerías, comerciantes y artistas

residentes dedicados al arte Indio en el país. El segundo centro, más difuso, incluye las grandes ciudades de Oklahoma, South Dakota y Montana (Archambault 2001: 1060). Los antecedentes de esos centros de arte hay que buscarlos en las primeras décadas del siglo XX, cuando antropólogos y maestros animaron a los indios a ilustrar aspectos de su cultura tradicional con medios de expresión artísticos de los blancos. Hacia los años 40 del siglo pasado la pintura no tradicional llegó a ser una forma de arte reconocida y reconocible, practicada de modo similar por miembros de tribus diferentes, convirtiéndose en el primer arte Pan-Indio (Feest 1980: 100).

En el Suroeste, el término Bellas Artes [fine arts] y casi con seguridad su concepto, se introdujeron entre los Pueblo a lo largo del Siglo XX. La cerámica, la más destacada o al menos la más conocida de esas artes, tiene una larga tradición que se remonta por lo menos hacia 500 d.C., dedicada en principio a la producción de vajilla utilitaria. Y a pesar de la enorme influencia de los blancos en el arte pueblo, con artistas entrenados en escuelas dominadas por los blancos, el mercado controlado por las instituciones blancas y siendo no indios los principales consumidores, los conceptos estéticos básicos de la cerámica y los métodos de manufactura son idénticos o al menos muy semejantes a los del pasado (Brody 1979: 603, 606). El estilo hopi moderno es un resurgimiento de un antiguo estilo arqueológico de los Siglos XV y XVI, Sikyatki, caracterizado por su rica policromía y sus limpios diseños, que se mueven desde pinturas figurativas estilizadas, hasta diseños muy abstractos rectilíneos (Feest 1980: 86). Una ceramista hopi-tewa, Nampeyo, fue la pionera de esa tradición inspirada en los diseños arqueológicos y la mejor representante del estilo. Pero pronto muchas ceramistas siguieron su idea. Las ruinas de Sikyatki se encuentran a unos tres Km. al nordeste de Hano, en la Primera Mesa del territorio hopi. Ruth Bunzel cuenta como en los años veinte las mujeres iban a recoger tiestos, sobre todo después de las lluvias. Cuando una mujer encontraba un tiesto con una buena pintura, trataba de estudiar «la línea de diseño» y de completar con su imaginación lo que faltaba. No copian literalmente los diseños antiguos, sino que los reelaboran y procuran no copiar los modelos unas de otras (Bunzel 1972: 51-56). Aquí tenemos un ejemplo de cómo un estilo contemporáneo, de gran éxito y demanda comercial, se inspira sin embargo en diseños de antigua tradición.

Quizás el más notable de los nuevos movimientos de arte indio sea «Legend Painting» del Este, con un arte pictórico sin raíces en la escasa tradición pictórica de los Bosques Orientales, con utilización de formas fluidas y colores originales, pero con constantes referencias a la mitología, a la naturaleza y a los seres sobrenaturales. Es una escuela de enorme impacto en el orgullo étnico de los pueblos indios, pero que también tiene una parte comercial en forma de calendarios, tarjetas postales, debido a la necesidad de obtener ingresos regulares (Graburn 1993: 20).

Pero hay también algunos artistas nativos cuya asimilación profesional y su definición es primero como artistas, independientemente de su identidad como miembros de grupos nativos. Son los artistas más aculturados y se sienten constreñidos por las exigencias de los estilos

tradicionales de sus antepasados. Su arte se parece más al de otros artistas modernos que al de sus no correigionarios.

3. El caso de Hispanoamérica

En Hispanoamérica el panorama del arte y la variedad de actitudes de los artistas indios presenta en algunos casos semejanzas con lo descrito para Norteamérica, aunque también ciertas diferencias, ya que tanto el punto de partida —la situación precolonial— como la historia, son bastante distintas. Además y dado que la muestra sería mucho más amplia al tratarse de un gran número de países, la ejemplificación en uno sólo, México, en el que se ha dado una enorme importancia al fomento de las artesanías indígenas, podría servir mejor como elemento comparativo.

Y en México no suele hablarse de arte indígena actual o contemporáneo⁵. Nos encontramos ante situaciones semejantes de artes inducidas para el incremento de los ingresos económicos, pero también y tal vez más acusadamente que en el Norte, con artes que aún mantienen un contexto tradicional. Sin embargo los adjetivos calificativos que parecen restar categoría al concepto de Arte, son la regla general. Y además existe una especial preocupación sobre la distinción entre lo que podría calificarse como arte, aunque con apellido, y lo que solamente podría considerarse como artesanías u otras denominaciones que no están exentas de una carga aún mas peyorativa.

Por otra parte y a diferencia de lo que ocurre en Norteamérica, el peso abrumador del «gran arte» precolombino, o más precisamente del arte de las civilizaciones del pasado, parece pesar como una losa a la hora de la valoración de las realizaciones, aparentemente más modestas, de los indios actuales.

En principio parece que la denominación más generalizada para ese arte indígena contemporáneo podría ser hoy la de «arte popular» (o «artes populares»), aunque el término «artesanías» ha sido más utilizado en el pasado. Y también hay quien maneja indistintamente ambos conceptos o engloban uno dentro del otro.

Entre las diversas ideas sobre los contenidos del arte popular, llama la atención que son a veces tan amplios que en ellos cabe cualquier objeto manufacturado por los pueblos indígenas, tanto en el pasado como en el presente. Es el caso del tantas veces citado Rubín de la Borbolla, para quien el arte popular es el «más auténtico arte universal, tal como lo entiende y lo practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Se distingue por su antigüedad, técnica y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad de generación en generación» (1974: 16). Para este autor, el arte popular englobaría todo tipo de arte prehispánico,

⁵ Buen ejemplo de lo mencionado puede ser la exposición celebrada en Madrid en el verano de 1995 sobre «México Pictórico y Artesano». El magnífico catálogo, con el doble subtítulo de *arte contemporáneo y arte popular mexicano* (1995), no deja lugar para las dudas.

incluyendo la escultura y la arquitectura, todo el arte virreynal, por lo menos hasta el siglo XVIII y parece comprender también la fabricación manual de todo tipo de utensilios.

Esta inclusión de lo que propiamente debería considerarse como tecnología dentro del arte popular es también relativamente frecuente. Es el caso de uno de los estudiosos clásicos del arte popular mexicano, Dr. Atl (Gerardo Murillo) cuando define como arte popular «todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México, los que tienen un carácter puramente artístico y los de carácter industrial» (1980: 11).

En otros autores se encuentra un concepto más bien restringido de lo que sea el arte popular, introduciéndose además otras denominaciones. Marin de Paalen parte en primer lugar de la aceptación de la tradicional división entre Artes Mayores o Arte y artesanías, construyendo su discurso en torno a este concepto. Las artesanías se dividirían en arte popular, producciones individualizadas a través de las que alguien materializaría su deseo de «crear lo bello», centradas siempre en torno a un autor o a lo sumo una familia, y con una venta también personalizada y a pequeña escala (1976:53-55). Las «etno-artesanías» serían parte de las actividades cotidianas de las comunidades rurales indígenas o mestizas, heredadas a través de generaciones y de profunda raigambre autóctona; su venta, por la que siempre se alcanza una baja retribución económica, se canaliza a través de un mayorista o de algún miembro del taller (1976: 56-57). Las artesanías semi-industrializadas, de aparición reciente y de producción netamente urbana, las realizan quienes han aprendido su oficio en escuelas especializadas, se organizan para formar un taller, dependen económicamente de su producción que ejecutan de manera regular y trabajan siguiendo las pautas del mercado. Es interesante la mención de que «merecen elogios sin reservas, aquellas artesanías que, a pesar de constituir un alto nivel técnico no desvirtúan el artístico, con raíces netamente mexicanas» (Marín de Paalen 1976: 59). Pero estas artesanías semi-industrializadas quedan fuera de consideración en el posterior desarrollo de su obra, junto con los productos elaborados de cara al turismo (1976: 53-60).

Esa diferenciación entre arte popular y artesanía se considera entonces desde el punto de vista de la producción. La artesanía implica un taller, una división del trabajo, salarios, una fabricación en serie, mientras que el arte popular sería un trabajo doméstico, ajeno a la producción organizada. Pero el artista popular podría ser corrompido por el mercado, producir en serie, copiar y convertirse entonces en artesano (Díaz Castillo 1968 en Mosquera Aguilar 1993: 76).

Como venimos viendo parecería entonces que los autores que barajan el concepto de artesanía introducen el de arte popular valorando en algunas piezas escogidas el elemento de creatividad y por lo tanto elevando esos objetos a la categoría de arte, eso sí popular. Estamos en esto completamente de acuerdo con García Canclini (1982: 151-2), cuando afirma que quienes hacen ésto lo hacen funcionando con el concepto de arte occidental vigente en los cuatro últimos siglos.

Esa distinción entre los conceptos de arte popular y artesanía, tal vez podría ser eliminada si se partiera de un concepto diferente de «Arte», obviamente ajeno a la idea que se mantiene desde una perspectiva occidental. El concepto debe ser necesariamente amplio, entendiendo

«arte» sencillamente como una categoría clasificatoria del comportamiento humano, exactamente igual que cuando se aplican conceptos tales como «economía», «organización social» o «religión». Por lo mismo el concepto no debiera limitarse a la obra de arte, sobre la que descansan todas las consideraciones, sino entender «arte» como un proceso, como una serie de pautas de comportamiento en las que nada que tenga que ver con el arte debiera ser obviado.

Además parece que entre los diferentes conceptos de Arte Popular predomina la idea de «no contaminación» de algo que ha debido mantenerse fuera de las influencias ajenas, en este caso del arte occidental. Parece negarse así cualquier posibilidad de cambio que por otra parte es algo consubstancial con cualquier aspecto de la cultura.

La introducción de nuevas artes no se ha producida nunca como algo absolutamente ajeno, de tal manera que incluso en el caso de la inducción por parte de instituciones occidentales, los receptores han acabado por poner siempre algo de su parte. El arte popular se desarrolla así fundamentalmente por tres vías, una mayor estilización y síntesis formal de los elementos que proporciona la tradición, sin variar la técnica o el contexto; la creación o introducción de nuevas formas o técnicas, que se nutrirán de los contenidos tradicionales; y la introducción de contenidos nuevos o creados en formas o técnicas tradicionales (Colombres 1987: 67).

Colombres nos pone como ejemplo evidente de la asunción de un elemento europeo, el arpa, en la cultura popular paraguaya, inseparable hoy de una música peculiar (1987: 90), pero los ejemplos serían numerosos. Por ejemplo una gran parte de los elementos del atuendo indígena que actualmente se reconocen y utilizan como signo de identidad en muchos países de Hispanomérica son claramente de origen español (Sánchez Montañés 1989). La orfebrería, desconocida en gran parte de Mesoamérica en época precolombina, es otra de las artes actuales de gran aceptación. En Yucatán la confección de joyería, sobre todo de filigrana de oro, en forma de rosarios, aretes, soguillas, cadenas y otros muchos objetos, tiene un contexto principalmente popular y es utilizada por los indios como un sistema de ahorro. Cuando se dispone de algún dinero se compran joyas que se empeñarán en caso de necesidad (Terán 1981: 55). Los joyeros trabajan por encargo y no se concibe el terno, el traje de fiesta, sin el acompañamiento de la joyería «tradicional».

La aceptación de la existencia de un arte popular, y entendiendo siempre «popular» como la adscripción de ese arte a determinado grupo social y nó como un calificativo peyorativo, —y en este caso valdría la definición de Colombres, el creado por el pueblo, por las clases bajas o subalternas (1987: 9)—, debería implicar entonces su diferenciación frente a la existencia de un «arte oficial», «arte culto» o, en este caso, arte de corte occidental, suscribiendo así la idea de Manuel Toussaint que recoge Rubín de la Borbolla (1974: 13). Aunque el propio Toussaint señala lo absurdo de tal distinción, y afirma la unicidad del arte, idea que también ha sido recogida por otros autores (Traba 1979: 79), se trata de un tema en discusión sobre el que se han celebrado reuniones científicas⁶.

⁶ Véase por ejemplo el Coloquio Internacional de Zacatecas: *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (1979).

Es por lo tanto cuestión significativa y que también ha sido considerada, el momento en el que se produce la separación entre «arte popular» y «arte oficial», ya que vamos a partir del supuesto de que el arte popular podría no ser una creación de nuestro tiempo (Toussaint 1974: 204). Hay quien opina que la diferenciación entre arte popular y arte culto se sustenta en el humanismo del siglo XVI (Eder 1979: 85). Parece mezclarse aquí el concepto de lo que sea arte popular con el comienzo de la diferenciación en la consideración de las artes que culminan sobre todo con la clasificación de las mismas vigente en el ámbito occidental a partir sobre todo del siglo XVIII.

Para otros autores (Pedrosa 1979: 91), habría que contemplar tal distinción en un contexto de lucha de clases y a partir de la época moderna. Sería la formación de la burguesía y la aparición de la sociedad capitalista la que marcará esas diferencias.

La misma idea se encuentra en García Canclini (1986 en Gil García 2002: 148) cuando se consideran, en este caso, las artesanías, como un producto precapitalista convertido en una necesidad para el capitalismo industrializado.

Pero la existencia de un arte popular frente a un arte oficial podría tener que ver con la aparición de clases sociales, pero no en el sentido marxista del concepto, sino en el sentido cultural, siguiendo la afirmación de Matos Moctezuma de que la «dicotomía arte oficial y arte popular surge desde el momento en que la sociedad se divide en clases, y es la clase dirigente la que marca los cánones a seguir dentro del terreno artístico» (1979: 132-133). Por lo tanto el arte popular o más precisamente el arte realizado por las clases populares tendría una larga tradición en América.

En el ámbito de una sociedad no especializada, el conocimiento de las diferentes pautas de comportamiento es de carácter general. Todos los individuos son capaces de cubrir todo tipo de necesidades, incluso las de carácter religioso y artístico. En esas culturas el arte, dada la inexistencia de especialistas, puede ser realizado por cualquiera y está dirigido a toda la comunidad, lo que no impide que sea reconocida y valorada la habilidad particular (Leach 1964: 29). En la mayor parte de los casos ese arte se realiza sobre materiales y objetos de uso cotidiano, no apreciándose la existencia de materiales especiales para su elaboración.

En el ámbito de una sociedad especializada y estratificada se produce la separación entre dos grupos claramente diferenciados, la élite y el pueblo común. Esa élite, nobleza o clase dirigente se sustenta con el trabajo y las aportaciones del pueblo, está exenta de las tareas inmediatas de producción y debe, por lo tanto, legitimar, de modo bien visible a los ojos de los demás, su supremacía, su importancia, su distancia y, sobre todo, la necesidad de que las cosas sigan siendo así. Con la existencia de las ciudades, el abismo existente se ahonda aún más; la élite urbana se va distanciando cada vez más de la masa campesina. Ha surgido una cultura «oficial», que a través de una religión «oficial» institucionalizada y de un arte «oficial», marca claramente las diferencias. Los dioses, propicios siempre a la élite, se plasman en esculturas y pinturas, residen en imponentes templos y, en muchos casos, la propia clase dirigente se divi-

niza, haciéndose enterrar en medio de enorme fastuosidad y riqueza. El trabajo de las artes está ahora en manos de especialistas que trabajan para y por encargo de esa nobleza y siguiendo en todo momento sus directrices.

Mientras tanto el pueblo, que conoce y acepta relativamente esos dioses, esos peculiares estilos artísticos, continúa manteniendo su cultura tradicional, sus antiguas costumbres, sus formas particulares de cultos privados, sus manifestaciones artísticas propias. Este hecho no significa la existencia de dos realidades en pugna y enfrentadas, lo que puede suceder en algunos casos; ni tiene por qué existir una separación radical entre el arte oficial y el arte popular, e incluso es corriente la existencia de una influencia mutua, lo que no solamente ha ocurrido en diferentes épocas y culturas sino que continúa sucediendo. Se trata de dos manifestaciones culturales relativamente diferentes, la de la élite y la del pueblo o gente común, diferencia que todavía puede encontrarse.

Y en este sentido podríamos proponer una definición más de arte popular como el arte realizado por artistas no sujetos a ningún tipo de instituciones oficiales (iglesia, política, escuelas) y cuya técnica y estilo reproducen las formas más tradicionales de la cultura⁷ —lo que no quiere decir que las instituciones oficiales no lo utilicen después—.

En esta definición recogemos algunos conceptos que nos parecen significativos para la consideración de la naturaleza de lo que pudiera considerarse como arte popular, como la no sujeción de los artistas a las directrices de las instituciones oficiales, sea cual sea el carácter de las mismas, el reconocimiento del rol de esos artistas, sean o no especialistas, o el mantenimiento de pautas tradicionales, las cuales pueden proceder de diversos orígenes.

Remontándonos entonces al pasado, podríamos considerar que el arte popular actual americano se ha configurado, a través de un largo proceso que comenzó con la Conquista, como una síntesis de elementos prehispánicos, más o menos transformados, de elementos occidentales e incluso de nuevas artes introducidas que se asimilaron y acabaron siendo consideradas como indígenas por los propios nativos. Del mismo modo, el arte popular indígena americano, en el momento de la Conquista, sería el resultado de la mezcla de elementos tradicionales que provendrían de las diferentes civilizaciones prehispánicas junto con elementos de los pueblos sometidos a esos estados. Nuestro desconocimiento del «arte popular prehispánico» se debería a que generalmente tanto la arqueología como los estudios sobre arte se dedican al estudio de la cultura y de las élites prehispánicas.

Sin embargo y aunque teóricamente y sobre la base de lo expuesto anteriormente podríamos aceptar la existencia de un arte popular frente a un arte oficial, hoy y en el pasado, la realidad es que esa calificación no suele obedecer a esos presupuestos sino probablemente a otros de índole fuertemente clasista y capitalista, como ha sido claramente reflejado en la bibliografía que existe sobre el tema⁸.

⁷ Comunicación personal de Leoncio Carretero Collado, 1985.

⁸ Véase por ejemplo Colombres 1987; García Canclini 1982; Novelo 1976.

4. Conclusiones

Podríamos terminar preguntándonos entonces el porqué de esa particular calificación, la de arte indígena en América del Norte y la de arte popular en Hispanoamérica. Y la respuesta tal vez tenga que ver con la peculiar consideración de la identidad de cada uno de esos dos ámbitos, con su historia, con el pasado de sus culturas indígenas, con el proceso de conquista y colonización, y sobre todo con la visión que de ese «cuarto mundo» se tiene desde las instituciones de los «blancos»⁹.

En el caso de América del Norte, y para ser más precisos, en Canadá y Estados Unidos, no parece plantearse ningún problema ante la consideración como Arte de al menos una buena parte de las manufacturas realizadas por o entre nativos. Sin embargo no son Arte, sin más. La diferencia se plantea en el calificativo «indígena» o «nativo». Es arte, sí, pero de los otros, no de nosotros. La distancia cultural (racial?) se plantea pues en esos términos, los blancos y los indios, como siempre ha sido a lo largo de la historia.

En el ámbito hispanoamericano, sin embargo, no se usa el calificativo de indígena, sino de popular. Y aunque en los años 50 del siglo pasado «Alfred Métraux se veía en la necesidad de explicar la sustitución de «arte indígena» por «arte popular» para evitar el sentido peyorativo de indígena» (Métraux 1951 en Mosquera Aguilar 1993: 63), el término popular no carece precisamente de sentido peyorativo. Es probable que la razón última de ese cambio de término se deba a que la separación, que de alguna manera debe establecerse ya no está tan clara a nivel cultural. La distinción es claramente de clase. La clase dominante es criolla, mestizada y probablemente el artista culto tiene tanto de indio como el popular, sólo que por circunstancias de nacimiento ha tenido la suerte de recibir otro tipo de educación. Pero por lo mismo el arte de los otros, de los pobres, de los campesinos, no puede reconocerse nunca como Arte, debe llevar algún calificativo que de algún modo lo caracterice y marque las debidas diferencias.

Esperemos encontrarnos en algún momento con un libro o una exposición de arte americano contemporáneo donde se incluyan a la vez obras de artistas de Nueva York, de Ksan, de México D.F., de Ocumicho, de Lima o de Chinchero, sencillamente como una muestra de la producción artística de los americanos de hoy. Y no estamos defendiendo la desaparición de la identidad indígena, sino preconizando que en vez de esa identidad unitaria, pueda hablarse de, y reconocerse a artistas (y culturas) neoyorkinos, tsimshian, mexicanos, purépechas, limeños o quechuas.

5. Referencias bibliográficas

ALCINA FRANCH, José
1982 *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.

⁹ Estas conclusiones han surgido sobre la base de comentarios de los alumnos del curso de Tercer Ciclo «Antropología y Arte. Estudio de casos americanos», del curso 2002-2003. Particularmente quiero mencionar a M^a Angeles Ortega Borrás.

ARCHAMBAULT, Jo Allyn

- 2001 «Art Since 1900», en *Handbook of North American Indians*, vol. 13 Plains, DeMallie y Sturtevant, eds., pp. 1055-1061. Washington: Smithsonian Institution.

ATL, Dr.

- 1980 *Las artes populares en México*. México D.F.: Instituto Nacional Indigenista.

BRODY, J.J.

- 1979 «Pueblo Fine Arts», en *Handbook of North American Indians*, vol. 9. Southwest, Ortiz y Sturtevant, eds., pp. 603-608. Washington: Smithsonian Institution.

BUNZEL, Ruth L.

- 1972 *The Pueblo Potter. A Study of Creative Imagination in Primitive Art*. New York: Dover Publications Inc. [1929]

COLOMBRES, Adolfo

- 1987 *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Serie Antropológica. Ediciones del Sol.

COLOQUIO INTERNACIONAL DE ZACATECAS

- 1979 *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.

DUFFEK, Karen

- 1993 «Northwest Coast Indian Art from 1950 to the present», en *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*, pp. 213-231. Ottawa: Canadian Museum of Civilization.

EBER, Dorothy Harley

- 1993 «Talking with the Artists», en *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*, pp. 425-442. Ottawa: Canadian Museum of Civilization.

EDER, Rita

- 1979 Comentario a «Relaciones actuales entre arte popular y arte culto» de Marta Traba, en *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 83-87. México D.F.: UNAM.

FEEST, Christian F.

- 1980 *Native Arts of North America*. Londres: Thames and Hudson.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

GIL GARCÍA, Francisco Miguel

- 2002 «De artes populares y artesanías en el Chaco Salteño (Argentina): ¿Tradición étnica y/o promoción socioeconómica de los pueblos indígenas?», en *IX Congreso Internacional de Historia de América. Tomo I*. F. Serrano Mangas et al., coords., pp. 147-156. Mérida: Junta de Extremadura. Consejería de Cultura.

GRABURN, Nelson H.H.

- 1993 «The Fourth World and Fourth World Art», en *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*. pp. 1-26. Ottawa: The Canadian Museum of Civilization.

LEACH, Edmund R.

- 1964 «Estética», en *Instituciones de la Sociedad Primitiva. Acta Anthropologica*, Época 2, E.E. Evans Pritchard y otros, eds., vol II, nº 4, pp. 27-36. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

LEROUX, Odette

- 1993 «Three Decades of Inuit Printmaking: Evolution and Artistic Trends, 1958-1988», en *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*, pp. 1-26. Ottawa: The Canadian Museum of Civilization.

MACNAIR, Peter L.

- 1984 *The Legacy. Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art*. Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre. Seattle: University of Washington Press.

MARÍN DE PAALEN, Isabel

- 1976 *Etno-Artesanías y Arte Popular*, Historia General del Arte Mexicano dirigida por Pedro Rojas, vols. VII y VIII. México D.F.: Hermes.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo

- 1979 Comentario a «La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya» de Marta Foncerrada de Molina, en *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 130-134. México D.F.: UNAM.

MÉXICO PICTÓRICO Y ARTESANO

- 1995 *Arte Contemporáneo. Arte Popular Mexicano*. Nuevo León, México: Pulsar Internacional.

MOSQUERA AGUILAR

- 1993 «La lucha por la vida. El concepto de artesanía como símbolo económico». *Tradiciones de Guatemala* (40): 55-84. Guatemala: Universidad de San Carlos. Revista del Centro de Estudios Folklóricos.

NOVELO, Victoria

- 1976 *Artesanías y capitalismo en México*. México D.F.: Centro de Investigaciones Superiores. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

PEDROSA, Mario

- 1979 «Arte culto y arte popular», en *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 89-104. México D.F.: UNAM.

ROUTLEDGE, Marie e Ingo HESSEL

- 1993 «Contemporary Inuit Sculpture: an Approach to the Medium, the Artists, and their Work», en *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*, pp. 444-477. Ottawa: Canadian Museum of Civilization

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F.

1974 *Arte popular mexicano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma

1989 «La aculturación del arte popular mexicano», en *América. Encuentro y Asimilación. Segundas Jornadas de Historiadores Americanistas*, pp. 279-292. Granada: Diputación Provincial. Sociedad de Historiadores Mexicanistas. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

1996 «Arte Precolombino», en *Historia del Arte Gallach. Vol. 14*. pp. 2509-2581. Barcelona: Océano Grupo Editorial.

TERÁN, Silvia

1981 *Artesanías de Yucatán*. Mérida: Dirección General de Culturas Populares.

TOUSSAINT, Manuel

1974 «Arte popular en México», en *Arte Colonial en México*, pp. 202-212. México D.F.: UNAM.

TRABA, Marta

1979 «Relaciones actuales entre arte popular y arte culto», en *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 57-78. México D.F.: UNAM.

VALLEE, Frank G., Derek G. SMITH y Joseph D. COOPER

1984 «Contemporary Canadian Inuit», en *Handbook of North American Indians. vol. 5 Arctic*, Damas y Sturtevant, eds., pp. 662-675. Washington: Smithsonian Institution.

VARIOS AUTORES

1986 *Arte Popular de América*. Barcelona: Editorial Blume. Fotografías de F. Catalá Roca.