

Arte popular, memoria, diseño

Eduardo Kingman
Flacso Sede Ecuador

Historiador y antropólogo. Ex-director de la revista académica "Íconos". En la actualidad es Coordinador del Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de la FLACSO Ecuador. Su campo de trabajo es la historia social y cultural en contextos urbanos, así como el debate sobre patrimonio, seguridad e identidades urbanas.

En América Latina se ha desarrollado un creciente interés por diseñar políticas de conservación del arte y la artesanía populares. Estas políticas se definen desde las instituciones en términos de patrimonio de bienes intangibles, tal como las define la UNESCO. Los debates sobre lo que caracteriza el arte y la cultura popular, las condiciones actuales de su reproducción y su relación con la memoria social constituyen insumos importantes al momento de diseñar políticas. Lo que se busca, en definitiva, es investigar sobre el presente y el futuro del arte y la artesanía popular, sus condiciones materiales, sus formas de hacer, su economía y más que investigar ver la forma de ocuparse de ellas. Estos debates forman parte de los programas de Historia y Antropología, pero pueden permitir fundamentar acciones prácticas.

En esta charla quisiera sostener que existen procesos paralelos que escapan a cualquier política y están relacionados con los condicionamientos de la economía, el mercado y lo que

he venido llamando policía cultural. Las posibilidades de reproducción y desarrollo del arte y la artesanía populares no dependen únicamente de políticas públicas, esto es de centros de investigación, museos, colecciones; es algo que se juega en buena medida en el mercado y en acciones de desplazamiento, renovación urbana, dispositivos del olvido.

El archivo y la memoria

Uno de los puntos de contacto entre la Antropología y la Historia es la memoria. La memoria como complemento del Archivo, pero también como lo que ayuda a desestructurarlo y a interrogarlo. Tanto la Antropología como la Historia contemporáneas y particularmente lo que se ha dado en llamar Antropología Histórica, se construyen a partir de la producción de archivos, pero también de la observación, la participación y el trabajo de la memoria.

Los archivos han evitado que parte de la memoria de la humanidad se pierda. Los archivos son necesarios, al igual que los museos, las colecciones. Cuando se destruye un archivo como el de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro es toda la humanidad la que pierde; sin embargo, esas destrucciones se suceden a cada instante, en todo momento. Los recursos que se destinan a la conservación de documentos en América Latina, son, en general, muy pequeños. Pero no solo existe el peligro constante de que los archivos documentales desaparezcan. De hecho, existen ámbitos

de la producción social de los que no va quedando ninguna huella. Apenas quedan registros del arte y la artesanía populares, mucho menos una memoria de sus condiciones de producción, circulación y consumo. Si existiera una mínima preocupación por el arte y la cultura popular por parte del Estado estos se fortalecerían. Las ciudades en las que se forman museos y colecciones y que promueven la producción artesanal son las que mayores logros alcanzan en este sentido.

Por lo general los archivos se ocupan de los discursos y las prácticas de las instituciones. La memoria de la violencia cotidiana, por ejemplo, o la memoria de las mujeres, ocupan un lugar marginal en los archivos institucionales; pero existe además una oposición de base entre lo letrado y lo no letrado que toma forma, ante todo, en el Archivo, con mayúsculas. Y en cuanto al arte se da algo parecido. Ciudades como Quito o como Guayaquil no mantienen colecciones o peor aún museos de arte y cultura popular. Forma parte de lo que Ranciere llama la partición de lo sensible.

Todo archivo se constituye a partir de un juego entre lo que se conserva y lo que no, lo que se guarda y lo que se entrega al olvido. Por lo general los archivos se forman en medio de la rutina, como parte de las acciones de los ministerios, las gobernaciones, los centros de salud, la beneficencia pública. Igualmente se ven condicionados por el interés que desarrollamos con respecto a sus fondos desde el presente. La Historia del arte marca, de modo semejante,

una separación entre lo estético y lo no estético que deja de lado o tiende a dejar de lado la estética popular. Es lo que no se guarda, no se conserva, tampoco se valora.

En principio, el Archivo, al igual que el Museo, instituye mientras que la memoria contribuye, o puede contribuir a desestructurar lo que fue instituido por estos. Es cierto que los archivos han evitado, muchas veces, que la memoria se pierda. La memoria de las comunidades, por ejemplo, se ve apoyada o no por la existencia de pequeños archivos que registran su vida, las relaciones entre sus miembros o con el Estado. El que se rescate o no esos archivos para la Historia depende de la acción de historiadores como Tristán Platt en Bolivia y de la decisión de las propias comunidades. Es igualmente cierto que en todo archivo hay sucesos que escapan a lo instituido o pueden escapar a lo instituido, pero para eso hace falta un trabajo orientado a sacarlos del contexto archivístico en el que hallan ocultos o subsumidos. Sacarlos a la luz, asignarles un espacio en la narrativa, indagar en ellos o a partir de ellos, como plantea el paradigma indiciario. Hablo, por ejemplo, de las ocupaciones de la gente común, sus demandas, sus disputas, su cotidianidad tal como aparece en los entretelones del archivo. La memoria de los trajinantes puede ser reconstruida a partir de los oficios y solicitudes al Concejo Municipal o los informes de la Dirección de Higiene, en el Quito de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en el caso de mis propias investigaciones. Pero para esto se requiere de una lectura cuidadosa

capaz de leer entre líneas, rompiendo con las resistencias del Archivo. También hace falta una percepción distinta de lo que es la Historia y lo que es el oficio del historiador.

Durante largo tiempo la Historia, el Museo y el Archivo estuvieron estrechamente relacionados con los ciclos fundacionales, con la búsqueda de los orígenes o de las esencias, hoy, ventajosamente, existen otras formas de hacer Historia. También se ha ampliado la noción de lo que constituye un archivo o un museo. Hay archivos audiovisuales, por ejemplo, o archivos de la palabra que antes no existían. El internet constituye, de hecho, un gigantesco archivo. Muchas veces las colecciones, en la medida en que se sabe leer en ellas, hacen las veces de archivos. Un centro como el CIDAP, el Museo del Barro en Paraguay o el Fondo de Arte Popular del antiguo Banco Central del Ecuador, o el Museo del Tejido en Sucre, Bolivia, son verdaderos depositarios de la memoria.

Los folkloristas

Los folkloristas y etnógrafos de la primera mitad del siglo XX estuvieron interesados en hacer registros de los usos y costumbres de distintas localidades y regiones, así como de su cultura material. La mayoría de los que participaron en esos proyectos eran autodidactas o venían de otros campos. El folklore había surgido en Europa como parte de los proyectos de formación de los estados nacionales y de inclusión al interior de ellos de las culturas populares. Se trataba de proyectos contradictorios de conservación y al mismo tiempo de subordinación del otro.

En el estudio dirigido, en el caso del Ecuador, por Cavalho Neto los artistas Jaime Andrade, Olga Fisch, Leonardo Tejada, Elvia de Tejada, Osvaldo Viteri hicieron en la década de 1960 un registro de 506 objetos de arte popular con “diseños diferentes”. Se trataba de alcancías, toros, zorritos, ovejas, vajillas decoradas, una gran cantidad de tejidos y piezas bordadas, cerraduras, candados, cucharas, cocinas de metal, cujas, baules, adornos, imaginería religiosa de uso popular. La mayoría de esos objetos, sus formas y diseños han desaparecido. Este mismo grupo, al que se sumaron otros miembros, estuvo interesado en la recopilación de cuentos y leyendas, tradiciones del Ecuador. La idea por la que se orientaban era la de que existía una cultura y una estética popular en peligro de perderse frente a la cual era necesario desarrollar una antropología de urgencia.

Lo que les llevaba a hacer esos registros era, a pesar de las diferencias de clase, una empatía con lo popular y con el arte popular. Aunque no formaban parte de su mundo se identificaban con sus expresiones culturales. Se trataba de un trabajo de registro, que sirvió de base, en algunos casos, a colecciones particulares y a que se diera los primeros pasos en la conversión de esa producción popular en mercancía dirigida a un público amplio y particularmente para un incipiente turismo. Muchos de los elementos recogidos en ese trabajo fueron, además, incorporados al trabajo artístico, como en el caso de Osvaldo Viteri y Leonardo Tejada. Es posible que para levantar ese trabajo se hayan realizado diarios de campo, recogido impresiones,

testimonios, tomado fotografías, pero lamentablemente ahora no sabemos en donde fue a parar todo ese material. Los dibujos realizados por los artistas que intervinieron en esa investigación nos devuelven algo del aura de los objetos. También en el Perú, José María Arguedas participaba de un proyecto semejante junto a coleccionistas como Celia Bustama, solo que su trabajo como folklorista se fue orientado, cada vez más en el caso de Arguedas, al desarrollo de una etología, esto es a un esfuerzo reflexivo a partir del material recogido.

Se podría decir que también los folkloristas buscaron construir archivos. No se trataba tanto de archivos documentales como visuales y etnográficos. Descripciones de plazas y mercados, de celebraciones populares, juegos, rituales. Para esto los folkloristas se desplazaban por el territorio, recogiendo historias y realizando observaciones. Su actividad era por lo general voluntaria o como parte de instituciones sin mayores recursos como la Universidad de San Marcos o el Instituto Ecuatoriano de Folklore. Se podría decir que eran registros de los usos y costumbres de los pueblos, de sus formas de ser y hacer cotidianos. En algún momento ese trabajo de observación fue trasladado a los colegios, como parte de lo que se llamó Lugar Natal.

El trabajo de los folkloristas antes que profesional era intuitivo. Una de las bases de reproducción del arte popular, en los años que hicieron sus registros, era la ausencia de separación o la poca separación de la producción artesanal con respecto a la vida y las necesidades de la

gente, de sus usos cotidianos. Se trataba de consumos populares que servían de base a una rica producción popular. Muchos de esos productos eran locales o estaban marcados por las localidades. Las ferias, como las de Huancayo, a la que hace referencia Arguedas o la de Saquisilí, a la que se refiere el Instituto Ecuatoriano de Folklore, eran espacios a los que llegaban los productos artesanales de distintas localidades, separadas en la distancia. Estos productos eran aún lo suficientemente demandados como para garantizar su reproducción. Los productores no estaban separados todavía de los objetos que producían. Existía además una relación directa de esos objetos con la vida cotidiana y con la religión. El saber artesanal se transmitía de manera directa de maestros a oficiales, pero cada artífice dejaba su huella en lo que producía.

Todo eso se ha ido perdiendo en las últimas décadas y particularmente en la década actual. Hoy asistimos a una pérdida de muchos de los oficios, y no solo de los oficios sino de la memoria de los oficios.



Arte popular, mercado y diseño

Lo que llamamos cultura popular no existió separado de círculos de producción, distribución y consumo populares, esto es del conjunto de sus trajines. Su sentido estético estuvo conectado con una economía generada desde adentro, paralela a la producida por los circuitos económicos dominantes relacionados, por ejemplo, con el comercio a larga distancia. Por lo general este tipo de economía favorable a los consumos populares la ubicamos en el campo, cuando en realidad, el campo ha estado de un modo u otro vinculado a la ciudad por una serie de canales. Muchos de los artesanos que desarrollaron una producción orientada a la población campesina e indígena se ubicaron en los pueblos y sobre todo en las cabeceras parroquiales, cuando no en barrios y vecindarios urbanos. Las cajoneras de Quito y de Loja ofrecían productos dirigidos lo mismo a los sectores urbanos que a la población campesina. Otras veces, como en el caso del Azuay, en el Ecuador, formaban parte de una red de producción ubicada entre la ciudad y el campo. Finalmente, había una producción propia de cada comunidad, de cada localidad y unos usos que la diferenciaba.

La producción artesanal ha tenido canales de circulación propios, relacionados con los espacios de confluencia popular como son los santuarios y los sistemas de ferias. Muchos artesanos y vendedores de artesanías tenían un carácter itinerante, desplazándose de feria en feria. Aún cuando existía una producción local esta se había orientado ya en el siglo XIX hacia

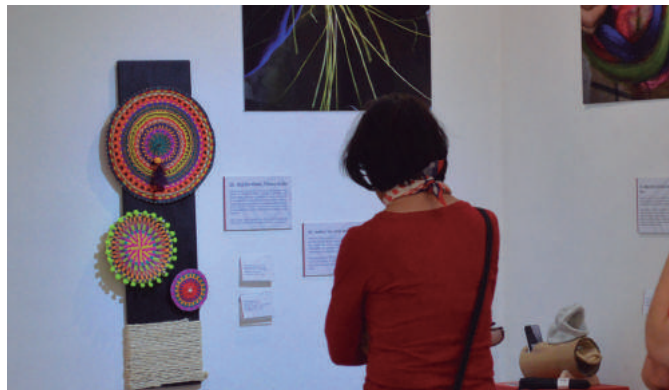
un mercado más amplio. No existía, en todo en el pasado, un arte ni una estética como formas aisladas de la gente, su cotidianidad y su sacralidad. Se trataba y se trata en parte, de una producción manual, no masiva, en donde si bien existen determinados modelos y en algunos casos como el de la cerámica de la Victoria, inclusive moldes, los productos tomaban formas diferentes en cada caso, ya sea por su factura, o por el color, la composición, las cualidades que eran capaces de generar los distintos artesanos.



Inclusive los productos más sencillos, un silbato, un trompo, una faja, una aldaba, si bien respondían a un mismo patrón, por sus detalles, distintos. En eso ha radicado en parte su aura, su calidad de objetos únicos, irrepetibles, unos mejores que otros, pero siempre diferentes. La producción artesanal contemporánea tiende, por el contrario, a verse condicionada fuertemente por el mercado, orientándose a un público anónimo, desligado de una ritualidad, una cotidianidad o unas costumbres en común, al igual que el resto de mercancías. A producirse de manera industrial o en base a sistemas de reproducción mecánicos pierden o tienden a perder su calidad de objetos únicos o que pretenden ser únicos. Al proceder así se empobrecen, perdiendo sus formas, vaciándose de contenidos. ¿Pero esto es así necesariamente? José María Arguedas mostró que existen por lo menos dos derroteros distintos en relación al mercado: la del desplazamiento y empobrecimiento de la producción popular o, por el contrario, la de su potenciación al descubrir nuevas posibilidades abiertas por el propio mercado, como en el caso de los retablos.

Uno de los desafíos que se plantean las escuelas de diseño es el de su actualización con respecto a los cambios que se están produciendo actualmente en el mercado. El mercado, tal como está organizado, al mismo tiempo que demanda un tipo de producción estandarizada, busca objetos que se distingan por la calidad del diseño, por el tipo de materiales que utilizan o por su carácter manual. Por paradójico que parezca, en un espacio

globalizado existe una demanda creciente de productos que, sin dejar de estar dirigidos al mercado, cumplan al mismo tiempo funciones opuestas a las de la producción masiva, en serie. Una de las formas de expresión de esta necesidad es la noción de diversidad. La idea de que la mejor forma de integrarnos al mercado es “mostrándonos como somos”, esto es “diversos”.



Se trata de producir objetos que al mismo tiempo que se orienten a satisfacer necesidades de consumo de un público amplio sean asumidos como estéticos, tanto si son objetos útiles como sino son utilitarios. Aunque están dirigidos al mercado no se trata de artículos masivos, sino, por el contrario, productos personalizados que generan distinción o que nos relacionan con los valores que se han perdido o tienden a perderse, esto es con la idea de respeto a la naturaleza o con la idea de comunidad e incluso de humanidad. Lo que demandan algunas industrias del arte popular, así como las escuelas profesionales relacionadas con ellas, es la posibilidad de innovar sus diseños, vinculándolos con la diversidad cultural y con la noción de autenticidad ¿pero no contribuyen de ese modo, al mismo tiempo, a destruir la posibilidad misma de la diversidad como algo que se genera desde la propia vida social? Muchos diseños relacionados con la sacralidad han pasado a ser diseños mercantiles, separados de sus antiguos usos. Al mismo tiempo, los antiguos productores han pasado a formar parte de un engranaje marcado por el mercado en el que participan en calidad de meros artífices o, en el mejor de los casos, como socios menores. Como parte de esto ha surgido la figura de los expertos en arte y artesanías populares. Estos cumplen las funciones de intermediarios y traductores culturales.

Lo que demandamos de los diseñadores y sobre todo de los jóvenes es una relación del diseño con el conocimiento y con una ética. Ahora que se ha vuelto imposible seguir un paradigma

de pureza o de aislamiento se vuelve indispensable construir una ética que oriente las relaciones entre los artistas, los diseñadores, los antropólogos con el arte y la cultura popular. Que restablezca una economía moral, más allá de la misma economía.

Entre el mercado y la producción de las comunidades se establece una tensión que tiene que ver con el "precio justo" pero también con el reconocimiento. Se trata de una tensión permanente que se resuelve o no en la práctica o de manera práctica. El grado de conciencia que logren las personas involucradas en la utilización de los diseños de los distintos grupos étnicos o de los artesanos urbanos hará que ese uso sea más o menos ético. Por último y para terminar hace falta impulsar políticas desde el Estado orientadas a crear colecciones de arte popular y como parte de esos estudios, muestras museográficas relacionadas con ese campo. Todo esto antes de que esa producción definitivamente se pierda.