



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.cicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

La etnicidad como agente de producción del arte plástico en América Latina: discriminación y multiculturalidad

Campuzano Cruz, Olivia

La etnicidad como agente de producción del arte plástico en América Latina: discriminación y multiculturalidad

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 16, núm. 2, 2019

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476958952011>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v16i2.38234>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Página abierta

La etnicidad como agente de producción del arte plástico en América Latina: discriminación y multiculturalidad

Ethnicity as an Agent of Production of Plastic art in Latin America: Discrimination and Multiculturalism

Etnia como agente de produção de arte plástica na América Latina: discriminação e multiculturalismo

Olivia Campuzano Cruz ¹ oliviacampc@gmail.com
Universidad Autónoma de Querétaro, México

Resumen: El presente trabajo se realizó con el propósito de analizar la etnicidad, desde su carga simbólica y sus implicaciones sociales, como una potente influencia en el arte plástico latinoamericano; esto con la intención de reflexionar y dimensionar sus implicaciones y los efectos culturales que producen. Se utilizaron, en general, los métodos analítico, sintético y de concordancia para el establecimiento, estructuración y desarrollo de la investigación, particularmente se aplicaron métodos iconográficos e iconológicos para el análisis de la obra plástica de Gustavo Toaquiza (1971, Ecuador) y Gilberto Delgado (1987, México). Nuestros resultados muestran al arte plástico indígena como un reflejo de los entes colectivos que le dan origen, como un producto cultural que debate, denuncia y se coloca como un elemento de combate de la discriminación y coadyuva a la comprensión de una América Latina multicultural.

Palabras clave: Identidad cultural, producto cultural, artes plásticas, arte indígena, solidaridad.

Abstract: The present work was carried out with the purpose of analyzing ethnicity, from its symbolic load and its social implications, as a powerful influence in Latin American plastic art; this with the intention of reflecting and dimensioning their implications and the cultural effects they produce. In general, the analytical, synthetic and concordance methods were used for the establishment, structuring and development of the research, particularly iconographic and iconological methods for the analysis of the plastic work were applied of Gustavo Toaquiza (1971, Ecuador) and Gilberto Delgado (1987, México). Our results show indigenous plastic art as a reflection of the collective entities that give rise to it, as a cultural product that debates, denounces and it is placed as an element of interaction that combats discrimination and helps understanding of a multicultural Latin America.

Keywords: Cultural identity, cultural product, plastic arts, indigenous art, solidarity.

Resumo: O presente trabalho foi realizado com o objetivo de analisar a etnicidade, a partir de sua carga simbólica e suas implicações sociais, como poderosa influência nas artes plásticas latino-americana; isto com a intenção de refletir e dimensionar suas implicações e os efeitos culturais que produzem. Em geral, os métodos analítico, sintético e de concordância foram utilizados para o estabelecimento, estruturação e desenvolvimento da pesquisa e, de forma particular, os métodos iconográficos e iconológicos para a análise do trabalho plástico de Gustavo Toaquiza (1971, Equador) e Gilberto Delgado (1987, México). Nossos resultados mostram as artes plásticas indígenas como um reflexo das entidades coletivas que as originam, como um produto cultural que debate e denúncia, além de se colocar como um elemento de combate à discriminação que contribui para a compreensão de uma América Latina multicultural.

Palavras-chave: Identidade cultural, produto cultural, artes plásticas, arte indígena, solidariedade.

Introducción

El arte plástico de América Latina posee una potente vertiente que ensalza, refleja y expone la etnicidad de sus creadores, su entorno y la manera pluriétnica de vivir en las diversas latitudes de su territorio. En definitiva, existen corrientes estéticas latinas en las que preponderan estilos globalizados y temáticas posmodernas; sin embargo, es menester analizar el arte visual y plástico con marcada influencia hacia una introspección y reflejo de los pueblos indígenas que han encontrado los métodos para coexistir en este mundo de constante homogenización. Con ello en mente, se analizó y contrastó la relevante obra de dos artistas plásticos latinoamericanos: Gustavo Toaquiza, ecuatoriano (1971) y Gilberto Delgado, mexicano (1987), quienes desde su línea de producción nos relatan cosmovisión, historia y sueños de grupos étnicos; realidades y circunstancias precisas que, en todos estos casos, nos hablan de cómo los factores de discriminación son rebasados por las acciones solidarias de sus pueblos. En el camino y por medio de acciones multiculturales como la *Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario* en Quito, Ecuador (2006) o el *Encuentro de mujeres artistas indígenas* en Bogotá, Colombia (2017) podemos reflexionar y respondernos cuestionamientos sobre la manera como el artista indígena vive y aborda el arte globalizado, la manera en que las culturas latinoamericanas son abordadas en la plástica contemporánea y cómo estos puntos de encuentro crean posibilidades de diálogo y puentes con nuestros semejantes. Finalmente, como resultado de este análisis, y con base en Barney (1974), Valiñas (2008), García Canclini (2015) y Villalobos-Herrera (2006), planteamos pautas que nos permiten visualizar el futuro de la plástica en nuestra América Latina.

Discusión

La etnicidad en la América Latina

Masatugu Matsuo (2009, pp. 78-79) define la etnicidad desde un grupo de personas que comparten propiedades objetivas (ancestros, historia, territorio, vida económica, lengua, religión, cultura, patrones de comportamiento, características físicas, entre otras), las cuales son dadas al individuo y no pueden ser cambiadas fácilmente, dado que se heredan a través de las generaciones, por lo que son visibles y objetivas. Estas propiedades dotan al individuo de una carga simbólica que, a su vez, se transfieren a la siguiente generación. El proceso de transmisión es el momento idóneo donde mutan y se enriquecen, o bien, son vulnerables de perder su contenido y transformarse en contendor. Esto se encuentra sujeto a circunstancias de tiempo, modo y lugar que vive la comunidad,

pese a ello, los individuos por lo general buscan conservar su valor intrínseco.

María Cristina Bari sostiene, por su parte, que la etnicidad puede entenderse como un fenómeno político o bien un fenómeno simbólico (2002, pp. 157-160). En el primer caso, se explica en términos de relaciones de clase y, en el segundo, como la construcción simbólica de la distinción cultural, la que sustenta la base conceptual de la etnicidad. Con ello esboza la posibilidad de entender la etnicidad como un discurso de clase y al mismo tiempo como una expresión de reivindicaciones de determinadas relaciones interétnicas que en el ámbito público busca la preservación de particulares configuraciones socioculturales en reconocimiento de una pluralidad nacional.

Con ello en mente, podemos definirlo como una dualidad que tiene la potencia de ser un fenómeno político o simbólico a la vez. Esto dado que el discurso de clase ha estado históricamente ligado a la condición étnica, pero de igual forma relacionado con la cultura. Pese a ello, es importante no perder de vista que la cultura global parte también de discursos étnicos de culturas definidas en un origen y que se ha convertido en una “mezcolanza” transcultural que, en última instancia, puede aludirse tanto como fenómeno político como simbólico².

Por su parte, Manuel Ángel Río Ruiz describe a la etnicidad como núcleos de solidaridad y de movilización social alineados a pautas de identificación y acción social excluyentes, que producen efectos sociales a partir de las tácticas simbólicas de creación de fronteras y vínculos étnicos, los cuales configuran realidades intersubjetivas que pasan a formar parte de depósito intergeneracional de una cultura (2002, pp. 102-104). Así pues, con base en las aseveraciones de Matsuo (2009), Bari (2002) y Río (2002), hemos de comprender la etnicidad como una carga simbólica que parte de núcleos de solidaridad alineados a propiedades adjetivas de la colectividad que se transfieren generacionalmente y producen efectos sociales como fronteras y vínculos, configurando realidades intersubjetivas.

Esta definición, puede aplicarse a múltiples grupos de todas las latitudes del globo, sin embargo, en la presente investigación nos avocaremos a Latinoamérica. El concepto “América Latina” fue introducido por Michel Chevalier en su obra *Cartas sobre América del Norte* (1836). El adjetivo “latino” se popularizó en la década de 1850, en este mismo sentido, Francisco Bilbao, filósofo chileno, lo acuñó en una conferencia en París en 1856 (1866) y el escritor colombiano José María Torres Caicedo (1857) en su poema “Las dos Américas” publicado en la revista parisina *El Correo de Ultramar*. En general, se concibe como un término étnico-geográfico para identificar a la región centro sur del continente americano con habla mayoritaria de lenguas derivadas del latín (español, portugués y francés). La construcción conceptual de Latinoamérica, por su parte, es un proceso continuo y marcado por sucesos determinantes: “La identidad latinoamericana ha sido definida en gran parte por sus novelas y se ha ido grabando en la memoria de la emancipación a través de la pintura y del muralismo mexicano” (de la Fuente, 2013, párr. 4).

“América Latina es claramente una designación de sentido político y cultural, que se opone al carácter neutro de la geografía” (de la Fuente, 2013, párr. 5), para usos de este artículo consideraremos la extensión geográfica de América Latina desde México hasta Argentina y Chile, en aras de integrar a todos los países del sur del continente como copartícipes de su historia colectiva donde la etnicidad y el colonialismo confluyeron de igual manera en los estados nación que actualmente son.

Se estima que esta región cuenta con 522 pueblos indígenas desde la Patagonia hasta el norte de México, se calcula que entre el 8 y el 10 % de la población latinoamericana es indígena. En 2010 estaba constituida por 42 millones de personas, donde México, Guatemala, Perú y Bolivia son los países que albergan a la mayoría de su población (Banco Mundial, 2017). Con estos parámetros, la discriminación ha sido siempre el gran problema, concepto definido como el trato de inferioridad o el hecho de diferenciar a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, entre otras razones (RAE, 2017, párr. 1). Los mismos pobladores, sujetos en igual calidad de derechos y obligaciones, han sido los artífices de la discriminación que persiste hasta hoy. El acto discriminatorio vulnera los derechos fundamentales de la persona o colectivo afectado y genera repercusiones directas en la calidad de vida del individuo, como veremos más adelante, las acciones culturales y las prácticas artísticas que abordaremos han tenido como objetivo principal combatir y erradicar el acto discriminatorio de la etnicidad.

En América Latina, la cuestión indígena se salió definitivamente del campo del indigenismo tradicional donde estuvo encasillada desde la Independencia. Alcanzó una nueva visibilidad, se politizó y obtuvo fuertes apoyos en lugares nuevos, sobre todo en el ámbito internacional, donde se conjugó con otras temáticas globales que van desde los derechos humanos hasta la ecología (Hale, 1997).

Dos artistas latinoamericanos, un hilo conductor

El arte plástico que analizaremos aquí pertenece a un grupo de disciplinas dentro de las Bellas Artes que conjuntan la pintura, escultura, dibujo, grabado y cerámica; y que en la actualidad incluyen procedimientos técnicos en el campo de la producción y manipulación de imágenes, la intervención de espacios o acciones como la fotografía, el video, la instalación y el performance (Martínez Vesga, 2005). Para este caso, en concreto, presentamos dos artistas con corrientes pictóricas distintas y formaciones igual de dispares que, sin embargo, comparten un hilo conductor: latinoamericanos comprometidos con la transmisión de contenido y significado desde su etnicidad.

Gustavo Rodrigo Toaquiza Ugsha se define a sí mismo como un artista indígena nacido en 1971 en Tigua Chimbacucho, Ecuador; comenzó a pintar desde pequeño dado que su padre Julio Toaquiza es un pintor de renombre nacional (GustavoToaquiza.com, s. f.). En general, su línea de producción se sustenta en procesos de investigación relacionados con

tradiciones o costumbres de culturas nativas de su país, aplicando técnicas de óleo, acrílico y acuarela.

En su obra *Madereros en Amazonía* (Imagen 1) podemos apreciar de primera mano el sentido esencial de su trabajo. Sin educación formal en las artes, Toaquizza nos presenta una gran ejecución y manejo de acrílico sobre cuero, sus colores vibrantes y cálidos nos hablan de su pretensión de reflejar el ambiente de su pintura de primera mano, la paleta viva nos plasma una escena violenta y bélica en tres planos. El primer plano traza árboles masacrados convertidos en madera para comercializar y lista para ser cargada, en medio un esqueleto traspasado por cuatro lanzas, clara referencia al dolor colectivo que generan estos actos. En un segundo plano, un cuerpo recientemente masacrado y atravesado cuya sangre se esparce por el lago impoluto, no muy lejos de él, la pequeña figura de un niño que mira al espectador con angustia. En su tercer plano, una batalla entre leñadores y la comunidad con múltiples cuerpos masacrados y otros tantos corriendo, el fuego y la desolación se aprecian con gran crudeza. Esta obra en particular se realizó como una clara denuncia ante actos de agresión contra el medioambiente, dado que la zona donde habita el artista, la comunidad de Tigua, es considerada zona protegida, por ser parte del Parque Nacional Yasuní, del Amazonas ecuatoriano.



Imagen 1.

Gustavo Toaquizza, *Madereros en Amazonía*, acrílico sobre cuero, 2010, 42 x 44 cm.

Cortesía del autor, Copyright.

En este mismo sentido, en *Petroleros en Ecuador* (Imagen 2) se refleja el contraste existente entre la tradición y el progreso, entre los ecosistemas naturales y la intervención de proyectos que acarrear consigo la erosión de los suelos, la explotación de los recursos naturales y la contaminación,

todo en pos del supuesto bienestar. En esta pieza, al igual que en la anterior, la mirada perpleja y angustiante de los nativos se encuentra presente y pese a estar en primer plano, se aprecian minúsculos ante el gran centro petrolero que invadió, usurpó y tomó tierras ancestrales con fines mercantiles. El gran contraste entre la naturaleza y las formas orgánicas de la izquierda son un claro contrapeso de los colores y formas lineales y grises de la obra, refuerzan de igual manera la intención reflexiva de la obra.

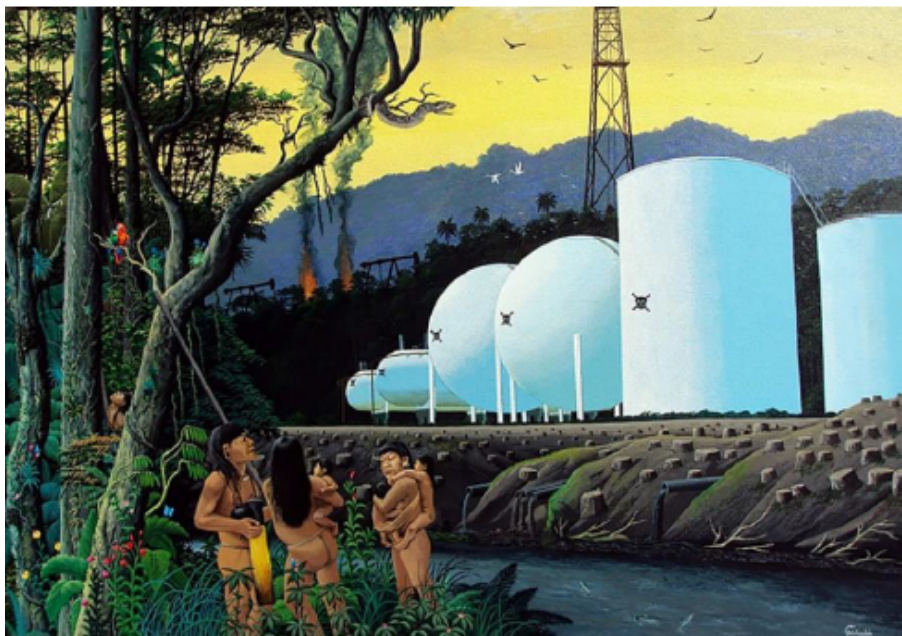


Imagen 2.

Gustavo Toarquiza, *Petrojeros en Ecuador*, acrílico sobre lienzo, acrílico sobre lienzo, 2009, 60 x 100 cm.

Cortesía del Autor. Copyright.

Toarquiza nos habla también de prácticas y representaciones de la vida cotidiana de pueblos originarios de Ecuador, un gran ejemplo lo encontramos en *Mujeres huaorani* (Imagen 3), un franco y vívido retrato de un acto íntimo y cotidiano de la comunidad huaorani. Los colores expresivos nos hablan de vegetación exuberante que forma parte de un ecosistema donde aves y animales conviven y en los que los individuos se han integrado a este mismo ciclo. El aseo que mujeres y niños realizan se encuentra desprovisto de pudor alguno, realizan incluso preparaciones para sus alimentos y desde un primer plano se hace evidente la armonía y tranquilidad que el autor pretende transmitir.



Imagen 3.

Gustavo Toaquiza, Mujeres huaorani, acrílico sobre cuero, 2007, 42 x 44 cm.

Cortesía del Autor. Copyright.

En general, es clara la intención mimética que persigue la obra de este artista, si bien no busca un realismo académico, pretende transmitir mensajes verídicos a través de representaciones de escenas reales. Valiñas (2008, pp. 244-245) describe el arte del siglo XXI producido en Tigua por artistas como Gustavo Toaquiza en compañía de su padre Julio Toaquiza, Francisco Ugsha, Alfonso Cuyo Vega, como consecuencia de una etapa de parciales renovaciones y aperturas políticas y sociales durante el siglo XX, suscitada por la reforma agraria, el ascenso de la industria del petróleo y el avance de la democracia.

Estos fenómenos impulsaron nuevos escenarios y circunstancias que permitieron a los métodos plásticos tradicionales nuevos bríos de libertad, donde la herencia ancestral y su obligación moral de mantener sus saberes conforman un gesto esencial de su imaginario colectivo y de su cultura visual. La producción plástica, señala el autor, no fue pensada como un elemento inmerso en su cosmovisión, sino como un método de transmitir mensajes fuera de sus comunidades, como una forma de comunicación con el mundo. La pintura de Tigua, recalca Valiñas:

Retrata desde dentro, desde la plena conciencia y el sentimiento más profundo y sincero, la verdad de una nación amante de su tierra y deseosa de resarcirse de un sometimiento de siglos, para erigirse embajadora al exterior de una pulsión cultural viva que sus protagonistas renuevan cada día y aparece congelada en su cuadros (2008, pp. 236-237).

Si bien una buena parte de la obra de Gustavo Toarquiza es un llamado y denuncia ante las grandes amenazas que la globalización representa para su pueblo, es evidente en cada pincelada su búsqueda por transmitir a sus espectadores la magia y el misticismo que se vive en las comunidades étnicas de su país. Esto lo reafirma El Diario (2017) en conjunto con otros exponentes ecuatorianos como José Alfonso Chusín, Luis Alberto Ugsha y Juan Francisco Ugsha, quienes bajo colores intensos y brillantes plasman escenas de la vida cotidiana y con ello sintetizan la vida indígena del país.

Ubicándonos en una latitud distinta, para la representación plástica de la etnicidad en México, presentamos para el análisis a Gilberto Delgado, artista mixe de Oaxaca.

Gilberto Delgado García nacido en 1987 en Santa María Tlahuitoltepec Mixe es un artista plástico cuya obra pictográfica enmarca toda una tendencia de bosquejo figurativo abstracto, en donde atrapa los diferentes colores cálidos como resultado del sonido, emitidos por los instrumentos de aliento madera y metal, que emanan al interpretar los sonos y jarabes mixes (García, s. f., párr. 3).

En su obra *Nahual en la oscuridad* (Imagen 4), un gran ejemplo de su corriente pictórica, transmite mediante un alto contraste, colores acuosos aplicados en aguadas y un uso de tonos azules, rojos y amarillos que en superposición crean naranjas traslúcidos, la representación de un nahual, una criatura mitológica muy popular de la cultura mexicana. Los ojos del personaje sesgados por una franja azul y blanca miran directamente al espectador en actitud desafiante, esto en correspondencia con la naturaleza misteriosa del ser. Dentro de la cosmología mexicana, el nahual es una persona, mujer u hombre, que tiene la capacidad y potencia de convertirse en un animal (jaguares, coyotes, guajolotes, de acuerdo con la zona geográfica) durante la noche. Este estado se adquiere de manera hereditaria y su función en la comunidad es ser mediadores y reguladores de la conducta de la misma. En esta obra, Gilberto Delgado busca transmitir la carga ideológica popular donde el personaje es temido y domina en la penumbra; su forma sugerida da libertad para pensar que tal vez se encuentra en el proceso de cambio de humano a nahual, lo cual representa la opción de ser potencialmente jaguar, guajolote o coyote.



Imagen 4.

Gilberto Delgado, Nahual en la oscuridad, tinta china y acuarela sobre papel guarro, 2010, 70 x 100 cm.

<http://gilbertodelgadogarcia.blogspot.com/Copyright>.

En su obra *Cosmovisión mixe* (Imagen 5), por medio de acrílicos y tinta china, el autor nos plasma una serie de líneas negras con principios geométricos que resultan en figuras orgánicas dotadas de colores rojizos, amarillos y naranjas con acentos azules; en algunos lugares se aprecian indicios de casas, un guaje (cáscara orgánica que se utiliza como recipiente) que se llena de agua en la parte superior izquierda, humo que sale de un espacio negro (tal vez una alusión al uso de copal), líneas horizontales que pueden representar milpas y, en la parte inferior, el perfil de montañas en cuya parte inferior aparece una inscripción en lengua mixe. Esta obra dinámica y sinuosa nos habla de un entramado que evidencia la complejidad en la manera de ver el mundo de este grupo indígena, muchos elementos escapan de nuestro entendimiento, pero el sentido armónico y conectado de todos los elementos nos refuerza la idea de unidad comunitaria.



Imagen 5.

Gilberto Delgado, Cosmovisión Mixe, acrílico y tinta china sobre tela, 2008, 100 x 80 cm.

<http://gilbertodelgadogarcia.blogspot.com/> Copyright.

Miradas de mujer (Imagen 6) es un trabajo que continúa con la pauta de líneas orgánicas que pretenden dar la idea de geometría. Sus formas simples pero concretas nos hablan de un cuerpo, podemos incluso encontrar semejanzas de composición con obras como las mujeres de Picasso. Sus colores terrosos en contraste con verdes y azules que son cuadrados y sólidos en apariencia dan equilibrio a la pieza, podemos pensar que la mujer se encuentra sentada y su mirada es representada por el punto irregular rojo brillante del círculo oscuro en la parte superior al centro. ¿Por qué el uso de ese color?, tal vez se pretende dar a entender una mirada enojada, o bien, reconocer el poder penetrante de la mirada femenina en cualquier estado. Un aparente único ojo rojo parece suficiente para ella, cuya constitución robusta solo la dota de aun más poderío. Esta figura representa al colectivo femenino, probablemente el cuerpo agrupa más de una, por ello la división por la mitad, lo cierto es que la pieza logra transmitir un mensaje de autoridad y feminidad.



Imagen 6.

Gilberto Delgado, *Miradas de mujer*, monotipo, 2007, 64 x 48 cm.

<http://gilbertodelgadogarcia.blogspot.com/> Copyright.

De acuerdo con Renato Galicia (24 de enero de 2014), la naturaleza y la música son la materia prima del artista en su quehacer plástico, su trabajo coadyuva a la resistencia cultural existente en su comunidad natal. Plasma la libertad de crear, homenajea a la naturaleza, remite a la porfía de un músico anhelante de visualizar los colores sonoros, mediante el color, la métrica, el rito, la armonía y la tonalidad para llegar a la abstracción de la realidad mixe.

García Delgado aborda escenas de la vida mixe, su cosmovisión y la relación hombre-naturaleza, en medio de colores contrastantes, translúcidos, terrosos y sólidos; su trabajo dentro de la corriente abstracta busca por múltiples caminos técnicos (superposición de placas, experimentación de pigmentos, superposición de capas) entablar diálogos y transmitir mensajes acerca de la manera de ver el mundo desde una óptica mixe del siglo XXI. Su trabajo toca circunstancias y aspectos de vida, idiosincrasia y globalización desde un estilo trabajado y definido que logra con maestría hablar y dar figura a conceptos mixe (sabiduría, la mujer en la vida mixe, cosmovisión) y de la cultura mexicana, en general.

Estos dos artistas desde sus trincheras, se han construido a partir de sus muy particulares realidades, circunstancias y motivaciones (Toarquiza como un artista indígena ecuatoriano con tendencia al figurativo, Delgado como un artista indígena mexicano con orientaciones

abstraccionistas). Se trata de producciones plásticas que retan a la aparente condición discriminatoria de su etnicidad. Enaltecen a esta última a través del arte desde su individualidad, exhibiendo e instruyendo al otro (el espectador) sobre la carga simbólica que su condición acarrea, esto no como una imposición, sino como una parte intrínseca de sí mismos, sin limitarse con ello y usando su voz para abrir el diálogo sobre temas ambientalistas, políticos y sociales.

La propuesta estética de Toaquiza habla, desde colores y figuras orgánicas, con una crudeza realista poniendo sobre la mesa tensiones ecológicas y de desplazamiento poblacional que para el autor son asuntos imperativos por conocer y debatir. En su carácter de generador de diálogo, resulta en extremo clara la línea de debate que reiteradamente propone, los efectos de su propuesta artística se vislumbran en la consolidación de una corriente plástica con cargas comunicativas definidas, los colores vibrantes y las líneas marcadas son resultado de la necesidad visual de enfatizar los problemas abordados en su producción, donde la obra, de manera individual y en serie, responde a necesidades colectivas específicas.

Delgado, por su parte, desde una propuesta gráfica y pictórica distinta busca proponer diálogos multiculturales donde su condición indígena habla a la contraparte en un intento de lograr puntos de conexión, para con ello abordar temáticas esenciales desde una óptica particular. Su obra nos ilustra y transporta reiteradamente a escenarios simbólicos que potencialmente dialogan con otros, donde los anclajes culturales permiten un entrecruzamiento teórico.

Las obras de Toaquiza y Delgado presentan puentes de conexión evidentes, forman parte de una corriente donde la estética no está unida a la definición clásica de lo bello, influencia originada por los cánones de belleza de cada población. Las figuras, al tener pretensiones comunicativas específicas, requieren seguir parámetros no alineados a los patrones occidentales. Sus propuestas buscan abrirse paso en el diálogo internacional ofreciendo conceptos a debate desde sus construcciones históricas, y así ampliando las fronteras del conocimiento. Conscientes de la histórica discriminación de que son objeto desde un inicio, asumen el reto de colaborar en la revalorización de los pueblos y la búsqueda por su igualdad.

En este sentido, el artista indígena vive y afronta el arte “globalizado” en América Latina con una mente abierta, ubicándose en un estado de paridad e igualdad con sus equivalentes, los cuales si bien se encuentran en búsquedas artísticas distintas, son creadores que surgen de la cultura que los forma y a la postre de un ambiente multicultural que fluye a lo largo del territorio de sus países, como producto de los mestizajes históricos, de circunstancias socio-políticas y de la confluencia del sentido latinoamericano.

El arte como acto solidario

Las acciones individuales de los artistas analizados, son parte de movimientos más grandes que buscan la exaltación de la

multiculturalidad en esta zona geográfica. El filósofo mexicano León Olivé (1999, pp. 58-59) afirma que la multiculturalidad es “la realidad de que existen muchas culturas en el seno de una misma sociedad. Se dice, descriptivamente, que hay sociedades multiculturales pero no se avanza una prescripción ética o política”. Por su parte Delfín I. Grueso sostiene que este concepto alude a “luchas contra la discriminación de los individuos por cuestiones religiosas, de nacionalidad o pertenencia étnica buscando un reconocimiento a su colectividad a partir de la diferencia” (2003, p. 17).

Hemos entonces de comprender el multiculturalismo como la conciencia y aceptación de la dinámica de convivencia de diversas culturas en una misma sociedad en aras de un acto solidario que combata la discriminación a favor del reconocimiento de la diferencia. El arte jugará en este contexto un papel protagónico para facilitar el proceso a través de acciones culturales que celebren la diferencia y marquen pautas de reconocimiento y visibilidad.

La Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario es un proyecto que ilustra excepcionalmente el multiculturalismo. Su primera edición se llevó a cabo en octubre de 2006 en su sede, en Quito, Ecuador. El evento fue organizado por la Escuela Indígena de las Artes. En dicha oportunidad participaron expositores de Argentina, Bolivia, Canadá, Chile, Colombia, Ecuador, Egipto, Estados Unidos, Kirguizistán, México, Paraguay, Perú y Uruguay. Cada país fue representado por un artista proveniente de una etnia indígena específica (Escuela Indígena de las Artes, 2007).

Las ediciones subsecuentes de 2008, 2010, 2012 y 2014 se realizaron igualmente en Ecuador. La VI Bienal, la de 2016, se realizó en Piura, Perú y contó con la participación de representantes de los cinco continentes. Así países como México, Ecuador, Colombia, Brasil, Estados Unidos, Canadá, Chile, Guatemala, Tíbet, Grecia, Panamá, China estuvieron presentes en aquella ocasión (Comite Organizador de la Bienal, 2016).

Estos encuentros sucintan la presencia de nociones desde constructivismo hasta demostraciones de concepciones oníricas, pasando por ideas abstractas y realistas, de un conjunto de artistas que “cultivan la cultura, la tradición y la memoria histórica de los pueblos” con las que se quiere presentar al público una “reivindicación de la identidad” de sus pueblos (Jorge Cevallos citado en *El Universo*, 2014, párrs. 10 y 11). La VII edición se realizó, igualmente, en Perú del 12 al 24 de octubre de 2018. La convergencia de culturas de este proyecto permite unir a su vez proyectos de distintas corrientes que poseen líneas de acción similares, esto encaminado a la labor constante de trabajar en solidaridad para el beneficio de los pueblos, pues tal y como lo advierte la Alianza de mujeres indígenas de Centroamérica y México, el arte:

[...] en sus diferentes manifestaciones desde las más profundas fuentes del conocimiento tradicional está presente en todos los tiempos, lugares y grupos culturales, no hay, ni ha habido jamás en ningún lugar un pueblo sin arte y es un factor de convivencia que supera las diferencias en el relacionamiento entre pueblos y culturas (2017, párr. 2).

El Festival de Arte Mujeres Indígenas, Sembradoras de paz, con justicia y dignidad se desarrolló bajo la premisa:

Mujeres artistas indígenas de América Latina y el Caribe se reunirán en Bogotá para compartir sus experiencias a través del arte como una herramienta de sanación y construcción de paz, además de establecer un diálogo sobre cómo hacerla sostenible desde una visión propia (Alianza de mujeres indígenas de Centroamérica y México, 2017, párr. 1).

Este encuentro eminentemente tiene su origen en la situación de vulnerabilidad en que se encuentra la mujer y, más aún, la mujer indígena ante la violencia física, sexual, de género y demás factores de riesgo, dentro de las estructuras familiares, sociales, comunitarias y nacionales, donde históricamente ha sido uno de los elementos de mayor afectación.

Se realizó los días 7 y 8 de marzo de 2017 y corresponde a un proyecto cultural que busca fortalecer las estrategias utilizadas por las mujeres indígenas para enfrentar los efectos directos e indirectos de las violencias estructurales y los conflictos que enfrentan en sus territorios ancestrales, tanto en lo rural como en lo urbano y en circunstancias migratorias (Organización Nacional Indígena de Colombia, 6 de marzo de 2017).

Mujeres indígenas artistas de México, Perú, Bolivia, Nicaragua, Colombia y Guatemala se dieron cita para asumir su realidad y proponer herramientas para afrontar y contrarrestar sus circunstancias, mediante la construcción de mecanismos de reconexión, la creación de redes de colaboración para el intercambio de experiencias, donde el poder comunicativo del arte funge como estrategia de sanación y restitución de los efectos traumáticos que provocan los diferentes tipos de violencias (Organización Nacional Indígena de Colombia, 6 de marzo de 2017).

La creación y sostenimiento de proyectos culturales como estos dos ejemplos, repercutirán directamente en la manera en el que el latinoamericano se ve así mismo, más que modificar su identidad, permitirá que abrace en mayor medida la carga simbólica que posee y respete las diferencias culturales de sus iguales.

La plástica latinoamericana y su largo camino como constructora de unidad

Los elementos que siempre están presentes en los productos de los encuentros señalados, así como en la obra de los artistas analizados, en palabras de Barney Cabrera (1974) son:

- Valor de lo cosmogónico: la manera en que visualizan su entorno desde su etnicidad y la importancia de ver desde este filtro.
- Sentido de trascendencia: la manera en que el artista pretende que su obra perdure en sintonía con la atmósfera que la envuelve.
- Sentido de la vida: con temas como la fecundidad, la regeneración y ciclos naturales.
- Sentido de la belleza: en un amplio entendimiento desde la abstracción o la simbología.
- Conceptualización de lo divino: la interpretación de su sincretismo, su mitología, el cosmos y la religión.

- Conceptualización de lo humano: desde el autorretrato o la representación de su colectividad, en todos los casos como un elemento en sintonía con los demás, en igual medida.

Estos seis elementos son directamente correspondientes a las propiedades adjetivas de la etnicidad, dado que precisamente es la búsqueda por establecer comunicación con el otro (observador no miembro de su grupo étnico), lo que motiva al artista indígena para la creación de su obra. Lo cosmogónico, la trascendencia, la vida, la belleza, lo divino y lo humano forman duplas contrarias y uniones armónicas dentro de las concepciones indígenas: lo cosmogónico y la trascendencia entablan una relación de origen y futuro, reflexiones siempre importantes en cualquier cultura; la vida y la muerte son opuestos que forman parte de un todo, reconociendo el carácter cíclico de la vida y en muchos casos aceptando a la muerte como un paso de la misma; la belleza se comprende desde nociones estéticas particulares, lo feo y lo bello carecen de parámetros estáticos de manera generalizada; lo divino y lo humano son la última gran oposición, al menos en apariencia, las corrientes religiosas sostienen a uno como subordinado del otro, en otros casos como una relación de codependencia así como también se plantea la posibilidad de pasar de un estado humano al divino y viceversa. Todos estos conceptos representan el gran punto de partida del artista comprometido con esta búsqueda plástica.

Si bien buscamos hacer evidente la igualdad de circunstancias y calidades en las múltiples producciones plásticas de nuestra región geográfica, el camino para lograrlo aún es azaroso:

El carácter dominante de los estudios sobre el arte latinoamericano siempre lo construye como algo diferente y exótico, como algo no enteramente completo, las publicaciones de arte contemporáneo en las que incluyen artistas latinoamericanos plantean siempre una representación de exclusión en la que el ser latinoamericano se reconoce ahí (Villalobos-Herrera, 2006, p. 398).

Pese a la discriminación documentada de manera histórica, la identidad latinoamericana actual se encuentra en el proceso de reposicionar significaciones impuestas, debatir y crear nuevos saberes; en el arte, su producción es analizada en términos de oposición, mediación, complementariedad y reciprocidad (2006, p. 401).

Los propios movimientos artísticos que analizamos son muestra de esta cruzada por la resignificación y la aplicación de políticas no discriminatorias a favor de nuestras poblaciones.

Hemos de analizar cómo la etnicidad resulta tan importante para la comprensión de nuestros pueblos, elemento que, si reflexionamos detenidamente, forma parte de todas las culturas del mundo, mas ha sido objeto de vulnerabilidad histórica en esta parte del globo, y es al mismo tiempo uno de los baluartes identitarios más representativos de sus pobladores. Al respecto Rolle sostiene que:

El arte latinoamericano contemporáneo ejerce una resistencia que apuesta a preservar *el espacio de pertenencia*, puesto que esto posibilita establecer cierto orden: no se trata de un sujeto aislado en el espacio sino de un sujeto integrado dentro de una comunidad que ocupa un espacio determinado al que siente como

propio. En este sentido, se establece un orden en el caos imperante de la ciudad contemporánea donde la casa, el barrio, la favela, el bar, la calle, una esquina funcionan como anclaje de la construcción de un espacio imaginario que es, a la vez, aquel lugar que se enuncia para darle existencia y perdurabilidad (2016, p. 212).

Carolina Rolle, parece darnos luz sobre el papel clave de la pertenencia en el sujeto latinoamericano, definición que se liga directamente a la etnicidad como el contenedor de este anclaje individual, colectivo y generacional, donde el ser colectivo arroja a sus individuos y les otorga un lugar determinado, circunstancia que desarrolla de la siguiente manera:

Existen razones socioeconómicas que hacen que lo global no pueda prescindir de lo local ni que a su vez, lo local o nacional pueda expandirse, o aún sobrevivir, desconectado de los movimientos globalizadores. Así, los *lugares de pertenencia* entendidos como *lo local* se insertan y absorben características de lo global (García Canclini, 2008, citado por Rolle, 2016, p. 215).

Hablando en términos de ciencias sociales y humanidades, es eminente que la aseveración de García Canclini reconoce el carácter dinámico y adaptable de la pertenencia y sus lugares, la influencia que puede un elemento ejercer sobre otro es igualmente probable a la inversa, dado que la comunicación transmite dentro de sus mensajes, cultura, idiosincrasia y cargas simbólicas.

Hemos de determinar en este mismo sentido si el tema de la etnicidad en la plástica no es algo terminado y agotado, ¿resulta aún vigente hablar de la producción de arte por poblaciones indígenas? Hal Foster (2001, pp. 206-207) nos advierte sobre los extremos en este tema, el de la sobreidentificación con el otro que lo reduce a una víctima, o bien, la desidentificación en la que el otro es lejano y en ningún sentido un semejante; circunstancias que permanecen vigentes en el presente, donde el arte surgido desde la etnicidad se percibe como destinado a no desarrollarse más allá de los cánones que versa: su propia identidad. En este sentido, resulta imperativo señalar, analizar e indagar sobre el significado y los nuevos abordajes que refleja esta producción artística, hemos de cuestionar si existe, o no, un nuevo camino de diálogo en este campo con la mayor imparcialidad posible.

Si bien la pertenencia o clasificación indígena no es el único ni el más importante de los problemas étnicos de Latinoamérica, su vigencia en el debate internacional permite visibilidad a sus más grandes y severas problemáticas, el arte indígena no puede dejar de reproducir circunstancias de injusticia, problemas medioambientales y represión, puesto que al artista, en su carácter de denunciante e instigador al diálogo, le resulta imperativo hacer que la memoria colectiva no deje de lado el olvido histórico del que estas poblaciones han sido y son objeto, su repetitividad es el arma con la que alzan la voz.

Conclusiones

La América Latina de hoy debe buscar participar de la dinámica independiente de sus pueblos, encontrar puntos de conexión con su

población y aportar al diálogo global en una búsqueda constante de la solidaridad entre sus pueblos. En este sentido, la multiculturalidad es el gran motor que propicia estos objetivos, el reconocimiento de las diferencias y particularidades en pos de un ambiente solidario de no discriminación.

Las poblaciones indígenas de hoy buscan su reivindicación y con ello ser reconocidas como pueblos integrados a naciones multiculturales (Gros, 2002). Uno de los muchos caminos que han tomado es utilizar la plástica como un método de reconocimiento, denuncia y reflexión, en gran medida encaminada a su reconocimiento étnico ante la mirada del otro, y no como productos al interior de su comunidad. El arte asume un gran papel en la búsqueda de unidad y respeto en ambientes multiculturales.

Los artistas indígenas actuales viven y enfrentan el arte globalizado en su territorio, entendiéndolo como un elemento más de su realidad cultural, estableciendo situaciones de igualdad y paridad entre el otro y sí mismo, produciendo obra que aborda su etnicidad como un elemento intrínseco de sí mismo y de su parte de colectiva en comunidad; elementos que son observables en su trabajo, el cual se aborda desde múltiples técnicas, corrientes y procesos creativos.

La plástica latinoamericana ha establecido puntos de convergencia que entablan posibilidades de diálogo y puentes con el otro a través de encuentros como la *Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario* en Quito, Ecuador o el *Encuentro de mujeres artistas indígenas* en Colombia, donde, en conjunto con el análisis de la obra de Gustavo Toaquiza (Ecuador) y Gilberto Delgado (México), se puede vislumbrar que en el futuro la plástica continuará siendo un elemento que abre las posibilidades de diálogo y comprensión, que denuncia, exhibe y reconecta; que continuará utilizándose como medio de expresión, pues la etnicidad dista de haber agotado su contenido ya en los lienzos, placas y pliegos que Latinoamérica posee como acervo cultural.

En el recuento final, todos los latinoamericanos somos producto de un entrecruzamiento cultural, un mestizaje generacional y de la carga sincrética que elegimos llevar.

Referencias

- Alianza de mujeres indígenas de Centroamérica y México. (6 de marzo de 2017). *Alianza de mujeres indígenas de Centroamérica y México*. Recuperado de <http://alianzami.org/festivalarte/>
- Banco Mundial. (13 de junio de 2017). *Latinoamérica indígena en el siglo XXI. Banco Mundial*. Recuperado de <http://www.bancomundial.org/es/region/lac/brief/indigenous-latin-america-in-the-twenty-first-century-brief-report-page>
- Bari, María Cristina. (2002). La cuestión étnica: Aproximación a los conceptos de grupo étnico, identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas. *Cuadernos de antropología social*, (16), 149-163. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913908002>

- Barney Cabrera, Eugenio. (1974). *Transculturación y mestizaje en el arte en Colombia*. Bogotá, Colombia: Ecoc.
- Bilbao, Francisco. (1866). *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Manuel Bilbao.
- Comite Organizador de la Bienal. (2016). *Catálogo de la VI Edición de la Bienal Intercontinental de Arte Indígena Ancestral o Milenario*. Quito, Ecuador: Bienal de Arte Indígena.
- Chevalier, Michel. (1836). *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Paris, France: Charles Gosselin et Cie.
- De la Fuente A., José Alberto. (2013). Reflexión sobre el arte latinoamericano. Aproximación testimonial. Polis, *Revista de la Universidad Bolivariana*, 12(34). Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/8919>
- El Diario*. (8 de Noviembre de 2017). Cuadros que sintetizan la vida indígena. El Diario.
- El Universo*. (10 de agosto de 2014). Cosmovisión milenaria se plasma en la V Bienal de arte indígena en Quito. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/10/nota/3372271/cosmovision-milenaria-se-plasma-v-bienal-arte-indigena-quito>
- Escuela Indígena de las Artes. (2007). *Inti Ñan – El Camino del Sol, Bienal Intercontinental de Arte Indígena Ancestral o Milenario 2006-2008*. (T. A. Música, Editor). Recuperado de <http://www.biai.art/1bie/pags/porta.htm>
- Foster, Hal. (2001). El artista como etnógrafo. En Hal Foster, El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo (pp. 175-207). Madrid: Ediciones Akal. Recuperado de https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf
- Galicia Miguel, Renato. (24 de enero de 2014). El paisaje en suspenso, Gilberto Delgado sigue cultivando lo bello de la naturaleza. *Periodismo digital e-oaxaca*. Recuperado de <http://www.revistasinfin.com/articulos/paisaje-en-suspenso-gilberto-delgado-sigue-cultivando-lo-bello-de-la-naturaleza/>
- García Canclini, Néstor. (2008). La globalización imaginada. En Carolina Rolle, *Poéticas del tránsito latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial* (Vol. 18) (pp. 21-2018). Rio de Janeiro, Brasil: Paidós.
- García Canclini, Néstor. (2015). *Culturas híbridas*. México D. F.: Debolsillo.
- García González, Benjamín. (s. f.). *Gilberto Delgado*. Recuperado de <http://gilbertodelgadogarcia.blogspot.com/>
- Gros, Christian. (2002). América Latina: ¿identidad o mestizaje? La nación en juego. *Desacatos*, (10), 127-147. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2002000200009
- Grueso, Delfín Ignacio. (2003). ¿Qué es el multiculturalismo? *El hombre y la máquina*, (20-21), 16-23. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=47812406003>
- GustavoToaquiza.com (s. f.). Biografía. Recuperado de http://www.gustavotoaquiza.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2

- Hale, Charles R. (1997). Cultural Politics of Identity in Latin America. *Annual Reviews of Anthropology*, (26), 567-590. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/2952535?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Martínez Vesga, Orlando. (2005). La tradición en la éanza de las artes plásticas. *El Artista*, (2), 19-27. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400203.pdf>
- Matsuo, Masatugu. (2009). Lengua y etnicidad: una relacion con matices. *Revista CS*, enero-junio, (3), 75-92.
- Olivé, León. (1999). *Multiculturalismo y pluralismo*. México: Paidós.
- ONIC. (6 de marzo de 2017). *Festival de Arte 'Mujeres Indígenas Sembradoras de Paz con Justicia y Dignidad'*. Recuperado de <https://www.onic.org.co/comunicados-onic/1695-festival-de-arte-mujeres-indigenas-sembradoras-de-paz-con-justicia-y-dignidad>
- Real Academia Española. (2017). *Discriminación*. Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=DtDzVTs>
- Río Ruiz, Manuel Ángel. (2002). Visiones de la etnicidad. *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, 98(2), 79-106. Recuperado de www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_098_07.pdf
- Rolle, Cristina. (2016). Poéticas del tránsito: el arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial. *Alea: Estudios Neolatinos*, 18(2), 210-218. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n2/1517-106X-alea-18-2-0210.pdf>
- Torres Caicedo, José María. (1857). Las dos Américas. *El Correo de Ultramar*. Recuperado de <http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>
- Valiñas López, Francisco Manuel. (2008). Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador). *Cuadernos de Arte*, (39), 233-250.
- Villalobos-Herrera, Á. (2006). El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Ra Ximhai*, 2(2), 393-417.

Notas

- 1 Mexicana. Licenciada en Artes Visuales con énfasis en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Funcionaria administrativa de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Correo electrónico: oliviacampc@gmail.com
- 2 Considerando que históricamente la imposición de la cultura dominante a los dominados es una práctica altamente generalizada y representativa de un ejercicio de poder.

Notas de autor

- 1 Mexicana. Licenciada en Artes Visuales con énfasis en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Funcionaria administrativa de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Correo electrónico: oliviacampc@gmail.com

Información adicional

Recepción: 19 de noviembre de 2018

Aprobación: 20 de abril de 2019