

Universidad Mayor de San Andrés

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Antropología



TESIS DE GRADO

Relaciones interculturales e imaginación simbólica en el arte contemporáneo que emergió a inicios del siglo XXI en la ciudad de La Paz.

Estudio de caso: Sandra de Berduccy -Aruma-.

Postulante: Juan Miguel Fabbri Zeballos

Tutor: Dr. José Teijeiro

La Paz, Bolivia

2013

Resumen

Bolivia es un país abigarrado heredero de una historia colonial. El abigarramiento histórico generó a partir de la creación de la República, en el siglo XIX, un arte oficial (el Academicismo, de notoria influencia europea) y un arte negado u oprimido (el de los grupos étnicos indígenas o las artes populares religiosas). El arte oficial del siglo XIX desembocó en lo que hoy la sociedad conoce como arte contemporáneo. Pero los tiempos han cambiado y si en el siglo XIX los elementos culturales de grupos étnicos indígenas eran totalmente marginados y excluidos ahora el uso de elementos culturales de estos grupos étnicos son parte fundamental de obras de arte contemporáneo. Esto ha dado lugar a que se generen interacciones culturales alrededor del arte que durante la creación de la República de Bolivia eran impensables. Permitiendo comprender que el arte contemporáneo cuestiona y se distancia del arte oficial Academicista del siglo XIX.

La ilusión de abordar esta problemática desde la antropología me llevó a recoger aportes teóricos desde diversos campos articulando varios puntos de vista que enriquecen la investigación. Es así que recogí aportes desde la antropología del arte, la antropología simbólica y la antropología cultural, buscando dos propósitos: el primero fue crear un marco teórico que me ayude a comprender qué son las obras de arte para la antropología y el segundo fue comprender la realidad sociocultural boliviana entendiéndose como el contexto sociocultural particular donde se crean estas producciones culturales. Paralelamente considero que el trabajo está influenciado por un intercambio de conocimientos y emociones que surgen de mi práctica como artista contemporáneo y de mis estudios en antropología.

De la antropología del arte, los principales aportes recogidos son: cuestionar el arte como producto únicamente de la cultura Occidental heredera de la cultura griega, la crítica a la tendencia de considerar el arte contemporáneo como un arte más desarrollado o evolucionado sobre las artes populares o las artes de los grupos étnicos indígenas y la implícita relación entre la obra de arte y su contexto sociocultural.

Los aportes de la antropología simbólica principalmente son considerar al ser humano como un ser simbólico, *homo symbolicus*, el cual tiene la necesidad de crear símbolos, por tanto obras de arte. Esta creación de símbolos delata la imaginación simbólica y el imaginario social, que son características profundas y no visibles de las obras de arte. Las imágenes simbólicas son polisémicas portadoras de fantasías, ilusiones, miedos y

deseos, y a través de ellas podemos aproximarnos a características profundamente humanas.

Si la antropología simbólica me llevó a hablar del ser humano y de las imágenes en términos universales, como contra punto, se realizó una aproximación a la realidad local y a conceptos que ayudan a entender la problemática local. En el inciso II. 3 de esta investigación “Aportes conceptuales desde la antropología cultural”, presento conceptos teóricos como: elementos culturales, identidad, identidad étnica, sociedad abigarrada, mestizaje, multisocietal e interculturalidad. Estos conceptos nos arraigan a la realidad boliviana como una realidad histórica, particular y compleja de la cual el arte contemporáneo en Bolivia forma parte.

En el capítulo sobre la estrategia metodológica, se encuentran los pasos que seguí en la investigación: la autoubicación, la posición auto reflexiva, la metodología de estudio de caso, el trabajo de campo, la conversación informal y la historia de vida como métodos cualitativos importantes para la recolección de la información en esta investigación. En todas las metodologías usadas se hizo énfasis que la investigación se realizó a sujetos de estudio por lo que la investigación se enriqueció del diálogo con los sujetos involucrados.

Como estudio de caso, elegí a la artista boliviana Sandra De Berduccy, por su producción de arte contemporáneo. De Berduccy es nacida en Oruro en 1976, de muy pequeña se fue a vivir a Cochabamba con su familia. Los años de colegio los vivió en el centro urbano de Cochabamba. Acabado el colegio se fue a estudiar lejos de su familia a la ciudad de La Paz la carrera de artes plásticas en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), terminando sus estudios el 2001. Desde muy pequeña tuvo contacto con comunidades indígenas particularmente en Punata, Cochabamba. En 2004 gana una residencia de arte para trabajar con comunidades indígenas en Guatemala, después regresa a Bolivia y reside en La Paz por varios años hasta que se va a estudiar a Salvador de Bahía (2006-2008) acabados sus estudios regresa a vivir en la ciudad de La Paz hasta el 2012 que va a vivir a Cochabamba. Su currículum vitae como artista es extenso lo que permite indicar que es una artista activa de amplia trayectoria. Actualmente expone en Bolivia (principalmente en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz) y fuera del país en (Londres, Salvador de Bahía y México D.F.) reside en Bolivia entre las ciudades de La Paz y Cochabamba.

En sus obras se observan elementos culturales de grupos étnicos indígenas, por lo cual es un caso representativo y particular que me permitió estudiar las relaciones interculturales y la imaginación simbólica en el arte contemporáneo que emergió a inicios de la década de los 2000 en la ciudad de La Paz y que utiliza elementos culturales de grupos étnicos indígenas.

El estudio de caso me permitió, en el capítulo IV, enfocarme y estudiar el arte contemporáneo a partir de la obra de esta artista. Utilizando metodologías como la historia de vida, la conversación informal, la entrevista y la interpretación de algunas obras, identifiqué: prácticas, cotidianidades, relaciones con el contexto local y relaciones con los grupos étnicos indígenas que se dan en su obra y, por extensión, en otras obras que tienen esta orientación. En un contexto plurinacional, hay muchos elementos culturales que son propios de una cultura o de la otra; el uso del cabello, las formas de hacer tejidos, los nombres, los apellidos, los territorios, los idiomas son representaciones de identidades culturales que son reconocidas y utilizadas en el arte contemporáneo.

El estudio de caso, en el capítulo V, me permitió comprender el juego como una práctica del arte contemporáneo y éste como una posibilidad de cruzar simbólicamente los límites culturales. También presento cómo la artista transita entre prácticas urbanas, como el tejido de crochet, a prácticas de grupos étnicos indígenas andinos, como el tejido vertical. Ambos conocimientos reunidos generan nuevas obras de arte, que evidencian un imaginario particular propio de la época, un imaginario construido desde la frontera cultural, un imaginario intercultural.

Palabras claves: antropología del arte, arte contemporáneo, arte, elementos culturales, imaginación simbólica y relaciones interculturales.

Dedico este trabajo

a mis padres Patricia y Martín, a mis hermanos Martín y José, porque su corazón siempre fue el espacio más lindo para habitar...

a Aruma y los/as amigos/as del arte, porque la investigación fue realizada pensando que llegue a ustedes.

Agradecimientos

La presente tesis es el resultado de conversaciones apasionantes, discusiones, reflexiones, colaboración y esfuerzos desinteresados de personas con las que he trabajado y profundizando mis inquietudes.

Quiero agradecer por toda la colaboración, confianza y amistad a Sandra De Berduccy/Aruma con quien pude contar siempre durante el tiempo de la investigación, sin ella y las múltiples conversaciones realizadas no hubiera sido posible el presente documento; mi gratitud eterna y sincera por la confianza brindada y el placer que implicó escribir sobre su trabajo.

Me es una alegría muy grande agradecer a Bernardo Rozo por su ayuda, desapego, su tiempo, dedicación y conocimiento que fue vital a lo largo de toda la investigación.

A José Teijeiro quien desde la materia de antropología simbólica me transmitió la emoción por el tema, y quien me colaboró, comentó y guió en las diferentes etapas de la investigación.

A los artistas Joaquín Sánchez y Narda Alvarado con quienes realice un profundo trabajo de campo, con entrevistas e historias de vida, ellos me abrieron sus puertas permitiéndome conocer sus intereses, ideas y reflexiones; muchas gracias por su tiempo y toda su enseñanza, la tesis se nutrió de sus conversaciones y refleja el trabajo realizado junto a ellos.

A Valeria Paz gracias por los comentarios, sugerencias, aportes y precisión de palabra, las conversaciones desde la historia del arte ampliaron en muchos momentos mis puntos de vista.

A Dolores Castro por su compromiso al revisar la tesis sus aportes valiosos, comentarios exquisitos que me emocionaron en más de un momento; por sus reflexiones, y la pasión que transmite sobre la investigación y la antropología, gracias por su apoyo y su vocación de docente.

A Ángeles Fabbri y Carlos Adriázola por los continuos empujones y motivaciones que impulsaron en gran medida a continuar con la investigación.

A Martha Bohorquez y Waldo Jordán quienes me ayudaron a organizar y sistematizar mis inquietudes, encontrando luces en medio de tinieblas.

A Martín Seoane y Catalina Belmonte quienes fueron cómplices indiscutibles para haber llegado a este punto, sus revisiones, comentarios y risas están latentes entre párrafos.

A Gabriela Nuñez quien estuvo presente con sus comentarios, reflexiones, autores, debates y la fuerza de su personalidad que aportaron a la investigación e impulsaron a concluirla.

A Ramiro Garavito, José Ballivián y Leonor Valdivia, con quienes he conversado en distintas etapas en cafés, exposiciones o en parques, gracias por sus comentarios generosos.

A Mariana Zeballos y Domingo Fabbri quienes más allá del cariño de parientes me brindaron aportes de gran relevancia con los cuales sustenté momentos claves de la investigación.

A Omar Molina y Mónica Navia quienes me ayudaron con las revisiones finales brindándome aportes esenciales del documento.

A Gabriela Saldias quien en la última parte de la investigación con su amor me ayudo a seguir adelante y concluirla.

Y mi agradecimiento total, a mis padres, Patricia Zeballos y Martín Fabbri, a mis hermanos Martín y José quienes fueron siempre el impulso, la posibilidad, el sostén, el amor y compañía que me permitió desarrollar en toda su extensión este trabajo; a ellos infinitas gracias.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Problemática	5
I.1. Marco histórico	5
I.1.1. Los grupos étnicos indígenas en la historia del arte “oficial” realizado en Bolivia	5
I.1.2. Identificación del problema	19
I.2. Justificación.....	19
I.3. Objetivos.....	28
I.3.1. Objetivo general	28
I.3.2. Objetivos específicos	28
Capítulo II. Marco teórico.....	29
II.1. Aportes desde la antropología a la interpretación de las artes	31
II.1.1. Antecedentes históricos del interés por el arte desde la antropología	31
II.1.2. La historia del arte no es linealmente evolutiva sino diversa y plural como las culturas.....	33
II.1.3. El arte de cada cultura interactúa entre su contexto sociocultural local y el pensamiento simbólico universal	38
II.2. Aportes de la antropología simbólica.....	40
II.2.1. Concepción de obra de arte desde la antropología simbólica	40
II.2.2. La obra de arte como imagen simbólica	43
II.2.3. El pensamiento simbólico como característica humana; y el arte como trinchera histórica del pensamiento simbólico.....	47
II.2.4. Características de las imágenes que son obras de arte desde la antropología simbólica	48
II.2.5. La imaginación: una categoría para interpretar las obras de arte	56
II.2.6. El imaginario y su contenido social	58
II.2.7. El símbolo y la imaginación en la historia.....	60
II.3. Aportes conceptuales desde la antropología cultural	63
II.3.1. Concepto de elementos culturales	63
II.3.2. Concepto de identidad	65
II.3.3. La identidad étnica en la Bolivia actual	68
II.3.3.1. El aporte del concepto de sociedad abigarrada	68
II.3.3.2. Sobre el concepto de mestizaje	73
II.3.3.3. Concepto de sociedad multisocietal.....	74
II.3.4. Concepto de interculturalidad	75
Capítulo III. Estrategia metodológica	812
III.1. Fase preparatoria	82

III.1.1. Etapa reflexiva.....	82
III.1.1.1. Tipo de investigación	85
III.1.1.2. Técnicas e instrumentos	86
III.1.1.2.1. Técnicas del trabajo de campo	86
III.1.1.2.2. Técnicas documentales	89
III.1.2. Etapa de diseño	91
III.1.2.1. El Estudio de caso	92
III.1.2.2. El análisis de datos según la metodología de estudio de caso	95
III.2. Fase del trabajo de campo	98
III.2.1. Desarrollo del trabajo de campo	100
III.3. Fase analítica	101
III.4. Fase informativa.....	102
Capítulo IV. Estudio de caso: Atravesando las fronteras culturales	104
IV.1. El caminar hilando: la cotidianidad del arte	105
IV.1.1. La influencia del contexto en la obra de la artista	112
IV.2. Arte y etnicidad: El cabello como frontera cultural	113
IV.2.1. El color como concepto	124
IV.2.1.1. El color de los chiris como metáfora sobre las identidades.....	126
IV.2.2. El cambio de su nombre como producto artístico	142
IV.3. El uso del concepto de “frontera” para interpretar a De Berduccy	146
Capítulo V. Estudio de caso: Jugando con los límites étnicos	151
V.1. El cruce de la frontera étnica: del tejido de la abuela y la vecina hasta el conocimiento de las comunidades indígenas	153
V.2. Arte, juego e imágenes con referencias a prácticas indígenas	161
V.3. Hablando desde el otro lado de la frontera: “Mis tocapus”	167
V.3.1. Definición de tocapu	167
V.3.2. Interpretación de los investigadores y autores de los posibles significados y sentidos de los tocapu	168
V.4. Tocapus interactivos	176
V.5. Hilar, memoria y frontera étnica	181
Capítulo VI. Conclusiones y reflexiones finales	185
VI.1. Principales actores que utilizan elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en obras de arte contemporáneo en la ciudad de La Paz	185
VI.3. Relaciones interculturales que tiene la artista (estudio de caso) con los grupos étnicos indígenas andinas de Bolivia	187
VI.4. Representaciones simbólicas producto de las relaciones interculturales en las obras de la artista, estudio de caso, Sandra De Berduccy	189
Bibliografía.....	191
Anexos	i

Anexo 1. Currículum Vitae de artista de Sandra De Berduccy o Aruma.....	i
Anexo 2. Texto de Valeria Paz sobre Sandra De Berduccy	v
Anexo 3. Relato de Jaime Sáenz sobre Arturo Borda	vi
Anexo 4: Sobre el concepto de performatividad.....	xi
Anexo 5: Guías de recolección de datos	xiv

Introducción

El tema de investigación surge del interés por estudiar desde una perspectiva antropológica el arte contemporáneo que ha surgido a inicios de la década del 2000 en la ciudad de La Paz. Considero que tanto el arte como la antropología en Bolivia necesitan de un diálogo interdisciplinar donde ambas producciones de conocimiento se enriquezcan. Por otro lado, la investigación también nace del interés de estudiar un grupo social al cual pertenezco. Luego de una práctica del arte desde hace varios años me auto-considero artista. Lo menciono porque considero que es un aporte de la investigación el entretrejer intereses, conocimientos, emociones y prácticas. Por lo tanto, el afán y la motivación por esta investigación no surge de una búsqueda por lo exótico o por lo otro, sino, incluso antes de empezar la tesis, de un doble interés personal (el arte y la antropología) y del deseo de articularlos en algún momento. Es así que el tiempo de la presente investigación se convirtió en el espacio ideal donde hacer dialogar ambas búsquedas. Por ello, esta tesis sólo es un capítulo más de una investigación de vida.

La presente investigación se ha dividido en seis capítulos, que responden a un proceso de investigación planteada desde el 2009, el cual ha tenido varias dinámicas: se inició con la autoubicación, el proceso auto reflexivo, la selección del campo de estudio, las conversaciones con distintos artistas y el aproximamiento desde la antropología al arte local. Más adelante se realizó la selección metodológica y teórica. Posteriormente se llevó a cabo el trabajo de campo, la interpretación y la formulación de las conclusiones.

En una primera parte presento la problemática de la investigación donde ha sido necesaria la elaboración de un marco histórico el cual ha llevado a concebir el tema de la investigación como un fenómeno diacrónico, permitiendo entender la relación del arte con los grupos étnicos indígenas en Bolivia como un proceso que ha ido cambiando según el paradigma de la hegemonía política de la época y las concepciones de lo que es el arte. Se tomó como antecedente importante la situación del arte durante el siglo XIX (el arte academicista) durante los primeros años de la República, donde estaban excluidas y negadas de la historia oficial del arte las representaciones y prácticas de los grupos étnicos indígenas. Luego se estudió el proceso histórico durante el siglo XX donde artistas oficiales (o reconocidos en poco tiempo por la historia oficial del arte boliviano) representaron en sus obras a sujetos o elementos culturales de los grupos étnicos indígenas. Esta práctica se realiza hasta la actualidad, donde hay un grupo de artistas contemporáneos que no sólo dibujan o pintan representaciones de los grupos étnicos

indígenas sino que llegan a utilizar elementos culturales de los grupos étnicos indígenas como parte fundamental de sus obras alejándose de las practica artísticas del siglo XIX. Esta nueva práctica dentro del arte la he denominado “arte contemporáneo intercultural”.

En Bolivia se ha creado como producto de una sociedad poscolonial un arte “oficial” o la historia “oficial” del arte, es decir, el relato histórico desde el discurso del poder el cual definió qué era arte y qué no. Esta historia oficial consideró al arte de herencia o rasgos europeos como arte propiamente; las prácticas artísticas de los grupos étnicos indígenas fueron consideradas por este sector hegemónico como artesanía, artes menores, artes inferiores o artes populares. Por lo tanto, la historia del país delata que la historia del arte en Bolivia en relación con los grupos étnicos indígenas partió de la exclusión, marginación y negación, principios de evidentes características de un Estado colonial o poscolonial. Generando lo que he definido como la problemática étnica alrededor de las artes.

Dentro de esta historia marcada por el colonialismo, en la presente investigación busqué interpretar la actual producción de arte contemporáneo y la relación que tiene esta forma de hacer arte con los grupos étnicos indígenas, que entiendo como “arte contemporáneo intercultural”. En la investigación utilizó la metodología de estudio de caso, donde identificó a la artista Sandra De Berduccy como sujeto clave para entender el problema planteado. El estudio de caso fue seleccionado después de un proceso de conocimiento e identificación de los(as) sujetos que se dedican a realizar arte contemporáneo actualmente, cuyas producciones se hicieron visibles a inicios de los años 2000 y que además explícitamente denota una relación cultural con los grupos étnicos indígenas. El seleccionar un caso en particular ayudó a profundizar el problema de investigación y tener una delimitación del tema que hizo posible su investigación; la artista es una muestra representativa de la producción de arte contemporáneo que establece una relación con los grupos étnicos indígenas; asimismo, De Berduccy es una artista que utiliza claramente el uso de elementos culturales de los grupos étnicos indígenas; por último se trata de una artista reconocida en el medio.

La investigación también tuvo que construir un marco teórico que permitió tener una perspectiva teórica desde la antropología y un aporte a nuevos estudios que tengan como interés la interpretación de las artes desde la antropología. El marco teórico recogió principalmente los aportes de la antropología del arte, la antropología simbólica y la antropología cultural. En este tráfico de conocimientos, presento una mirada propia del

problema planteado, buscando diferenciar el análisis con un punto de vista antropológico distinto del que se hace desde la estética, la sociología del arte o la historia del arte.

Como se verá, el arte es un fenómeno universal producto de la capacidad y necesidad del ser humano de simbolizar. Dentro de esta gran producción, la investigación se centró en el arte contemporáneo.

El concepto de “arte contemporáneo” es una categoría extraída de la sociedad, no es un concepto autoral; más bien es una categoría utilizada por la propia sociedad para especificar un tipo de arte. El arte contemporáneo tiene una doble herencia: una herencia global y una herencia local. Como herencia global, surge como paradigma artístico nuevo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, el cual tiene entre sus fundamentos la crítica a los principios modernos occidentales del arte e incluso como indica Danto (1999) el arte contemporáneo forma parte de la filosofía del fin de las narrativas, del fin de la historia. Como herencia local: el arte contemporáneo es entendido como un proceso que se desarrolla en Bolivia desde finales de los años 80 y durante los años 90, producto de la influencia de los centros de poder del arte (Europa y Estados Unidos); a la vez es un tipo de arte que es heredero de la historia del arte plástico en Bolivia. El arte contemporáneo conforma el relato actual de la historia del arte, dentro y fuera de Bolivia; pero por otro lado es un arte que cuestiona, crítica y se distancia del arte modernista que se producía en los siglos XIX y XX:

“...las grandes narrativas maestras que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por narrativas maestras. Esas narrativas maestras inevitablemente excluyen ciertas tradiciones y prácticas artísticas como “fuera del linde de la historia- una frase de Hegel, a la que recurro más de una vez- Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte- o lo que denomino el “periodo posthistórico”- es que no hay más un linde de la historia. (...). El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.” (Danto, 1999, pág. 20)

Dentro del arte que se produce actualmente en Bolivia, el arte contemporáneo es un tipo de arte entre varios que coexisten. En el arte contemporáneo local se encuentran artistas

y obras diversas. Internamente, hay unos(as) artistas y obras que evidencian una relación intercultural con los grupos étnicos indígenas. Este caso particular es el que me interesa y es el problema específico de la presente investigación, al cual defino como “arte contemporáneo intercultural”.

La investigación considera que las producciones artísticas son parte de la construcción del imaginario simbólico local. Desde el paradigma interpretativo, busca aclarar las representaciones simbólicas de relaciones interculturales que son visibles en el “arte contemporáneo intercultural” donde se evidencia la utilización de elementos culturales de los grupos étnicos indígenas, a partir del estudio de caso del trabajo de la artista Sandra De Berduccy. Esta artista me limita a referirme como grupos étnicos indígenas de Bolivia solo a los grupos étnicos indígenas andinos, quechua y aymara, ya que la artista aborda estos grupos étnicos.

La investigación, por último, reflexiona si el “arte contemporáneo intercultural” es la superación de la negación, marginación y exclusión histórica hacia los grupos étnicos indígenas en el imaginario local que se hace visible a través del arte.

Capítulo I. Problemática

Este primer capítulo es el marco introductorio a las directrices de toda la investigación. Está dividido en tres acápites: en un primer acápite, se encuentra un marco histórico del proceso del arte local, su relacionamiento con los contextos socioculturales y la introducción a la problemática; en un segundo acápite, se presenta la justificación de la investigación, donde se presentan varias fuentes importantes que sirvieron para la elección del tema y la definición de la problemática de investigación, y por último, en un tercer acápite, se exponen los objetivos general y específicos de la investigación que fueron los horizontes de la investigación.

I.1. Marco histórico

I.1.1. Los grupos étnicos indígenas en la historia del arte “oficial” realizado en Bolivia

Este primer acápite es una introducción al tema central de investigación, proponiendo evidenciar la relación entre el arte y los contextos socioculturales del país, remarcando los hechos históricos como partes fundamentales para entender el arte local. Se presenta un marco histórico que permite reconocer el tema de investigación como fruto de un largo proceso sociocultural.

Cuando el eje económico y posteriormente el poder político (administrativo y legislativo) se trasladó de Sucre a La Paz, como consecuencia de la guerra civil denominada “Guerra Federal” en 1899, simultáneamente el centro hegemónico del arte plástico¹ en Bolivia se mudó a la nueva sede de gobierno. La ciudad de La Paz durante todo el siglo XX y hasta los presentes días del siglo XXI ha llegado a ser el lugar de mayor confluencia y desarrollo del arte plástico del país.

Antes del traslado del eje artístico a La Paz, desde la fundación de la República de Bolivia (1825) hasta finales del siglo XIX, la ciudad de Sucre fue el centro de poder tanto del arte plástico nacional como del gobierno de la República. El llamado arte durante el siglo XIX se basó en crear una identidad republicana que fortaleciera el nuevo Estado independiente,

¹ El concepto de arte plástico o artes plásticas es cuestionado por varios artistas y teóricos en la actualidad los cuales proponen el término de artes visuales, indicando que a las tradicionales artes plásticas de la modernidad (dibujo, pintura, grabado y escultura) se han sumado los llamados nuevos medios que son la fotografía, el videoarte, las instalaciones, el net-art, etc. Sin embargo en la presente investigación se hace énfasis en los procesos diacrónicos considerando que las artes contemporáneas tienen el legado histórico de las artes plásticas modernas por lo que sigo denominando como arte plástico para dar énfasis al carácter histórico. Para profundizar el debate ver el cap. II. Marco Teórico.

libre de la dominación española. De este modo, el arte, subordinado a la ideología política hegemónica de la época, se ocupó de retratar en forma mimética héroes de la independencia, militares, políticos y de reproducir escudos nacionales o departamentales. Asimismo, excluyó de toda representación y participación de la historia del arte “oficial” a los grupos étnicos indígenas, y negó todo el desarrollo del arte virreinal que se había producido en la colonia, que se caracterizaban por la elaboración de pinturas y esculturas con temas religiosos². Es de considerar que el arte de la colonia había penetrado hondamente en el sector indígena; sin embargo esta producción fue excluida del arte “oficial” una vez lograda la independencia y dejó fuera de la historia “oficial” del arte las obras que se produjeron durante el siglo XIX por parte de los grupos étnicos indígenas. Momento histórico de los primeros años de la creación de la República donde primaba el arte academicista de clara influencia europea es el primer escenario que sirve de punto de comparación y análisis en tanto evidencia de la exclusión de los grupos étnicos indígenas en el arte (por ejemplo, ver imagen 1).



Imagen 1. Retrato del Mariscal Andrés de Santa Cruz.

Por Francis Martin Drexel. Hacia 1862. (Arandia, 2011, pág. 84)

² “La pintura del siglo XIX, en Bolivia, Cambió de rumbo a partir de la Independencia. El sentido liberal y el espíritu de la Ilustración que trajeron los libertadores y los pensadores que les acompañaron, intentó remplazar la religiosidad de la sociedad virreinal por las “ideas” de la Revolución Francesa. Así en el gobierno del general Sucre (1826-28) se impuso por decreto la “Ideología” del filósofo francés Destutt de Tracy, cancelando el empleo del catecismo cristiano. (...)” (Gisbert y Mesa, 1993, pág. 1)

Al hacer la revisión histórica del arte que se realiza en Bolivia, hay que entender que lo que la historia define como arte es el “arte oficial”, es decir, el producto del sector social que poseía el poder de legitimar las producciones culturales. Es así que el sector que provenía de dueños de haciendas, de quienes manejaban el control político de la República, de los herederos de la colonia era el que legitimaba y definía lo que era y lo que no era arte. Dado este contexto sociocultural, el arte de los grupos étnicos indígenas fue totalmente excluido sin ni siquiera ser considerado como arte, por lo cual estuvo ausente del discurso oficial de la historia del arte boliviano. Es por esto que al hacer una revisión de fuentes secundarias sobre la historia del arte del país estamos haciendo una revisión de lo que el sector dominante ha entendido por arte y de su exclusión de las producciones de los grupos étnicos indígenas.

Para Bolivia, el periodo de cambio del siglo del XIX al XX se caracterizó por el conflicto: pérdida de territorios, enfrentamientos bélicos y el traslado de la sede de gobierno. Esta época se marcó por una tregua en la producción de arte plástico nacional. Posteriormente, con el establecimiento de la sede de gobierno en La Paz el partido Liberal impulsó la construcción arquitectónica con estilo “art nouveau³”, de moda en aquella época en la Europa Occidental. Las nuevas viviendas en La Paz, contaban con espacios para las visitas o áreas sociales que estaban decoradas con pintura mural.

Entrado el siglo XX, desde 1915 surge uno de los pintores más sobresalientes del arte realizado en Bolivia, Arturo Borda (1883 - 1953), conocido popularmente como el “Loco Borda”. Afamado en el presente, era un bohemio a la vez envuelto en la pobreza y en la falta de reconocimiento. Su legado se concentra en pinturas, dibujos, bocetos y una gran novela titulada *El Loco*. Borda replanteó la temática del arte plástico nacional desvaneciendo la norma del siglo XIX que concebía la pintura como el espacio para retratar a los héroes de la Independencia, y que ponía al arte al servicio de la ideología político-social de aquella época. Reinterpretó el retrato, pintando a su familia, a su hermano Héctor, a sus padres, a su madre lavando ropa, etc. El retrato nacional cambió de sentido y se enfocó en retratar hechos más cotidianos. Borda participó en la Guerra del Chaco donde realizó retratos sobre el dolor de los soldados bolivianos y la locura de algunos combatientes. Fue precursor de uno de los temas gravitantes del arte plástico nacional de todo el siglo XX: la realidad del indígena. Lo representó como un ser excluido,

³Traducido al español significa “arte nuevo”. Es una tendencia que surge a finales del siglo XIX principalmente en Francia y Estados Unidos, caracteriza por el simbolismo en las representaciones.

con prácticas culturales propias y trabajador. En la obra *El yatiri* de 1919, podemos encontrar una de las primeras representaciones de una escena culturalmente propia de los grupos étnicos indígenas andinos (Ver imagen 2).



Imagen 2. *El yatiri*. Arturo Borda. 1919. (Rosso, 2001, pág. 83)

Aunque contradictoriamente el pintor realizó unos cuadros donde concibió a la cultura griega clásica como lo más sublime, e incluso pintó a algunos seres diabólicos con ponchos andinos, aparentemente haciendo referencia a los indígenas como una decadencia cultural, estos cuadros parecen haber sido dirigidos a una crítica a su enemigo Cecilio Guzmán de Rojas. Un ejemplo de estas características es la obra *Crítica de los ismos y triunfo del Arte Clásico* realizado en 1948.

Junto a la aparición de Borda, se encuentra otro pintor determinante para entender el desarrollo del arte nacional: Cecilio Guzmán de Rojas. Su vida fue muy distinta a la de Borda. Desde muy joven obtuvo una beca para estudiar en España de donde volvió al país con pinturas estilizadas e idealizadas del indígena altiplánico. Guzmán de Rojas encontró en la sociedad de élite paceña una apertura a sus obras. En más de una ocasión las damas burguesas le encargaron retratos que realizaba estilizándolas con rasgos indígenas; fueron cuadros que llegaron a costar precios altos en el mercado del arte nacional. Su cuadro *Cristo aymara* es uno de los cuadros más representativos de la pintura de Guzmán de Rojas. En éste pintó un Cristo con rasgos faciales andinos y vestido con textiles andinos. Es un ejemplo de la estilización e idealización hacia lo indígena.



Imagen 3. *Cristo aymara*. Cecilio Guzmán de Rojas. 1939.

Guzmán de Rojas fue contratado por el gobierno de entonces para que registre la Guerra del Chaco. Allí realizó dibujos muy crudos de la realidad que se vivía en los campos de batalla. Estas obras se convirtieron en un paréntesis temporal que dejaba de lado la estilización e idealización indígena para representar la realidad dolorosa de la guerra.

Desde la década de 1940, el país vivió varios levantamientos indígenas en las haciendas, en los que se reclamaba los derechos de los indígenas al uso de la tierra y la eliminación del pongueaje. Paralelamente los mineros buscaban “levantarse” contra los tres barones del estaño que monopolizaban las ganancias del mineral, que tuvo su mayor auge económico durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En 1942, se realiza la masacre minera de Catavi tras las demandas de los mineros de la mina Siglo XX. Paralelamente en la urbe paceña Guzmán de Rojas, que monopoliza la dinámica artística del país, enseña a una nueva generación de artistas, que luego será llamada “la generación del 52”⁴. Para 1944, en Sucre, el pintor lituano Juan Rimsa establece su “Curso Superior de Bellas Artes” de donde surge un grupo de artistas jóvenes que tendrán gran repercusión en la historia del arte hecho en Bolivia. Se trata de los hermanos Imaná, Inés Córdova, Lorgío Vaca, Walter Solón Romero, entre otros.

El 9 de abril de 1952, se produce la Revolución Nacional que realizó cambios fundamentales en la vida del país, como la creación del Voto Universal, la nacionalización de las minas, la Reforma Agraria, la creación de la Central Obrera Boliviana además de cambios en la educación. El Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), al tomar el

⁴ Ver: Mesa N° 1: La Generación del 52. Comentarista: Pilar Contreras. Participantes: Enrique Arnal, Gil Imaná y Alfredo La Placa. (Ostermann, 2000, pág. 33-51).

gobierno del país, tuvo la ideología de crear una identidad nacional donde prime la igualdad de derechos entre bolivianos y la modernización del Estado; asimismo, elimina conceptualmente el término de indígena y lo reemplaza por campesino; de este modo, intenta crear una nueva identidad nacional basada en el concepto de mestizaje. Elabora también un nuevo código de educación boliviana, buscando crear una educación para todos, pero con el fin de eliminar la identidad indígena y cambiarla por la identidad campesina, negando las categorías étnicas culturales que son reemplazadas por categorías económicas materialistas influenciadas por las corrientes izquierdistas que ya tenían gran peso en toda América Latina.

Este proyecto político ideológico crea en 1953 el Primer Concurso Nacional de artes plásticas “Salón Pedro Domingo Murillo” el cual premió a Ma. Luisa Pacheco. Al ser un evento institucional, fue importante que gane el primer premio una mujer, justo en la época en la cual se había implementado el Voto Universal. Época de grandes transformaciones políticas, fue trascendente porque cambió la concepción del indígena, del minero y de la mujer. Guzmán de Rojas muere en 1950 y Borda en 1953. Los(as) alumnos(as) de Guzmán de Rojas como Marina Núñez del Prado niegan una continuidad del pensamiento de su maestro, ya que ellos observan al indígena con mayor proximidad que la de su maestro y no de una manera tan superficial y lejana.

En 1954 se creó el primer Salón Nacional de arte y la primera exposición de artistas abstractos en La Paz como alternativa a la pintura social. Durante este periodo surgió un grupo de artistas conocido como “La generación del 52”. Los artistas más representativos fueron: Miguel Alandía Pantoja, Fausto Aoiz, Inés Córdova, Gil Imaná, Alfredo La Placa, Marina Núñez del Prado, Armando Pacheco, Ma. Luisa Pacheco, Oscar Pantoja, Walter Solón Romero, Lorgío Vaca, entre otros. Éstos se centraron en temáticas sociales, especialmente en la marginalidad del indígena en el Estado Nación. Los temas que representaron fueron: la Revolución del 9 de Abril, el paisaje andino como también el carácter de rebelde indígena según la mirada de estos artistas. Walter Solón Romero, entre varios muralistas, destacaron por reflexionar sobre diversos temas relacionados con la problemática político- social que se estaba viviendo: las dictaduras y la dramática situación en las minas. En el cuadro *Correcta Rebelión* podemos identificar el carácter político y la mirada de lo indígena con su carga revolucionaria; se aprecian elementos

simbólicos de reivindicación de los grupos étnicos indígenas andinos como la wiphala⁵ y la planta de coca, además de un detalle de elementos culturales característicos de los grupos étnicos indígenas aymaras o quechuas como: el poncho, la onda, las trenzas, las abarcas, etc. Esta generación de artistas tenía un fuerte compromiso con lo social y al retratar lo indígena también engloba su contexto sociocultural, a diferencia de Guzmán de Rojas. Así mismo, estos artistas encontraban una relación directa entre arte y política.

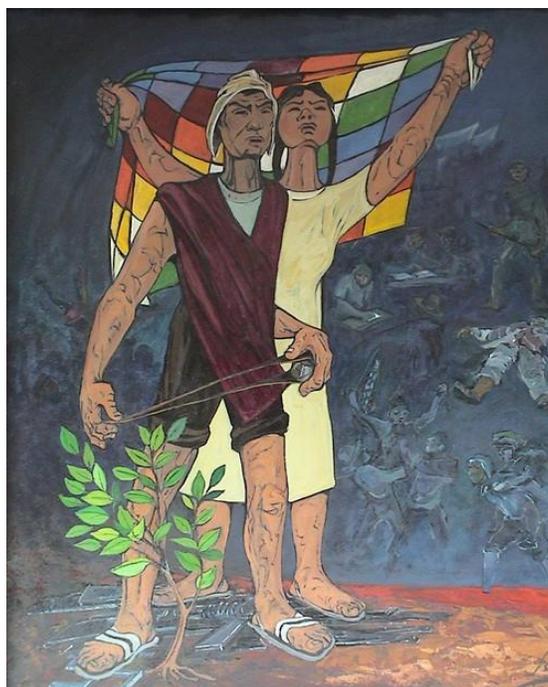


Imagen 4. Walter Solón Romero. *Correcta rebelión*. 1988. (www.funsolon.org)

También fueron parte de esta generación de artistas Inés Córdova y Alfredo La Placa, que fueron impulsores de una nueva pintura de paisaje figurativa, representando en muchas ocasiones el paisaje altiplánico y las montañas andinas. En sus cuadros también se

⁵ La wiphala es una bandera política de uso de los grupos étnicos indígenas andinos. La siguiente cita que ilustra el carácter político de la wiphala: “Para 1992, nos planteamos la Asamblea de Unidad de Naciones Originarias para recuperar nuestra historia, memoria, pensamiento, identidad, y territorio, y avanzar hacia la independencia definitiva de nuestros pueblos por los caminos que nos han dejado como herencia nuestros héroes y mártires, como Tupaj Amaru, Tupaj Katari, Apiawayki Tumpa y muchos más. El 12 de octubre de 1992 confluyeron en las principales ciudades del país grandes marchas de cientos de miles de indígenas y campesinos (...). Las wiphalas ondeaban por doquier, más que nunca antes. No habían banderas bolivianas, sólo wiphalas. En La Paz se volvió a cercar la ciudad –a los dos siglos del cerco de Tupaj Katari- en una toma simbólica pero pacífica del centro de poder. Toda la plaza Murillo estuvo fuertemente cercada por miles de andinos, con sus ponchos, pututus y wiphalas, y representantes de los principales pueblos indígenas del resto del país. El sistema colonial iba quedando cercado una vez más.” CSUTCB: Historia en García Linera, 2004, pág. 119.

puede ver una influencia del arte abstracto. Inés Córdova fue la primera en trabajar la técnica del collage con textiles andinos. Ambos artistas continuaron trabajando durante la década de los años 90 e incluso durante el 2000.

En la segunda mitad del siglo XX, surgieron varios artistas plásticos que se dedicaron a trabajar en pintura; sin embargo, emergieron otros individuos desde la década de los años 80 que empezaron a trabajar con medios alternativos. Las temáticas fueron muy variadas, al igual que la forma de producción, los medios de realización, las propuestas, los lenguajes y los contextos sociales de donde provenían los artistas; a la vez, cada artista contenía sus pensamientos de clase, etnia y género.

En el campo social político e histórico, se dieron hechos que determinaron la historia nacional. Por ejemplo, los gobiernos de facto, que gobernaron el país básicamente desde 1969 hasta 1982 con algunas excepciones momentáneas. El periodo del General García Meza fue uno de los más sangrientos por su visión autoritaria. En este periodo surgió un grupo de artista autodenominados los Beneméritos de la Utopía⁶, que denunciaron los abusos de poder y manifestaron sus ideologías, aunque éstas eran opuestas a la norma política establecida. Esto ocasionó que estos artistas fueran exiliados, fue el caso de Diego Morales. Entre los Beneméritos de la Utopía se encontraban Benedicto Aiza, Edgar Arandia, Max Aruquipa, Silvia Peñaloza y Diego Morales. El tema principal de los “Beneméritos de la Utopía” fue el arte como respuesta política, por otro lado, retomaron la ideología de la Revolución del 52 siguiendo los ideales de mestizaje y revaloración del indígena, tradición iniciada por Guzmán de Rojas. Pero en la época de la dictadura su discurso fue más agresivo ganando relevancia por su desafío ante el atropello de los gobiernos militares. Los artistas de esta época tenían un compromiso fuertemente político.

Posteriormente surge el arte llamado Realismo Mágico⁷, que tuvo entre sus representantes más importantes a Gildardo Antezana, Javier Fernández, Gustavo y Raúl Lara, Ricardo Pérez Alcalá y Luis Zilvetti. El medio más utilizado por estos artistas fue la pintura con la técnica de la acuarela. Estos artistas fueron influenciados por Borda y por el *gran boom* literario latinoamericano conformado por obras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros. La propuesta en las

⁶ Ver: Mesa N° 2: Beneméritos de la utopía. Comentaristas: Cecilia Salazar y Rubén Vargas. Participantes: Edgar Arandia y Max Aruquipa. (Ostermann, 2000, pág. 53-69).

⁷ Ver: Mesa N° 3: Realismo Mágico. Comentarista: Blanca Wiethüchter. Participantes: Raúl Lara y Gustavo Lara. (Ostermann, 2000, pág. 71-79).

artes plásticas bolivianas se basó en captar la realidad y en aumentarle un contenido fantástico. Los espacios a ser retratados fueron urbanos, como el micro⁸, fiestas folclóricas, danzas autóctonas, personajes con trajes de morenos, *waka waka* o diablada en contextos urbanos, un realismo fantástico donde juegan un papel importante los elementos indígenas, pero desde una mirada folclórica y ajena a la realidad indígena. La temática de estos pintores fue nueva y distinta de la que se conocía hasta ese período; sin embargo, no dejó de ser una mirada indigenista desde la pintura urbana.

Paralelamente brota la tendencia del Realismo y del Hiperrealismo en la pintura, con la excepción de Ostermann y Pablo Eduardo que trabajaron en la escultura. Los artistas más representativos son: Darío Antezana, Ma. Esther Ballivián, Alfonso Claros, Mario Conde, Gustavo del Río, etc. Fue una tendencia que desarrolló la pintura en relación con la realidad. Por ejemplo, en el caso de Antezana podemos apreciar la maestría de la acuarela captando elementos cotidianos del paisaje tanto urbano como rural, poniendo mucho énfasis en el bodegón y en imágenes locales como costales de papas, portones de casas antiguas hechos durante el periodo Colonial. En Ballivián junto a la maestría de la técnica de las bellas artes podemos ver el estudio del cuerpo femenino y la pintura abstracta. En cambio, en la obra de Mario Conde, podemos apreciar una acuarela política, con mucho simbolismo y surrealismo; él aborda temas como la colonia, la identidad y la historia.

Después del derrocamiento de los gobiernos autoritarios de facto, reinó un afán por la libertad, surgieron tendencias abstractas que demostraron la posibilidad de la libertad. Esta nueva ola de artistas fue influenciada por las corrientes europeas o estadounidenses del arte abstracto que tuvo como grandes representantes a Pollock, Rothko, Tápies y Richter. En Bolivia, artistas como Cecilia Lampo, Alfredo La Placa, Keiko Gonzáles, León Saavedra, Tatiana Fernández, Marco Ferreira entre otros, se basaron en la utilización de la estética sobre el concepto y el acto pictórico más que en el significado y el contexto social. En este contexto, surge también una pintura neofigurativa inspirada en la transvanguardia italiana; son principales exponentes locales de esta corriente: Ángeles Fabbri y Patricia Mariaca, entre otros. Estas artistas rompen con el paradigma de la pintura social y temática, creen en el color puro, en el gesto, en la impresión y en la línea, diferenciándose de lo que hasta ese periodo se había considerado como la función del

⁸ Autobus de transporte público interurbano, utilizado cotidianamente por la población cuya característica es el bajo costo del pasaje.

arte y su posición crítica, social y política. Esta pintura fue transgresiva y marcaba una nueva generación con distintos intereses; fue la tendencia más cercana a lo que en el exterior se conocía como el arte por el arte.

En este mismo período surgen otras tendencias como: el arte naif⁹, el barroco urbano contemporáneo, arte y género, arte grotesco y crítica social. Cada una de éstas se manifestó con temáticas particulares y emergentes de contextos sociales propios. Se mantuvo predominantemente la utilización de la pintura, en menor medida, la escultura y surgió con vitalidad la cerámica.

El año 1985 se da el proceso de superinflación ocasionando un gran caos social y económico. En coyuntura social y política el artista Gastón Ugalde pintó una serie de cuadros que tituló *Economía galopante*. Son una reflexión sobre la crisis económica del momento. El 29 de agosto de 1985 es dictado por el presidente Víctor Paz Estensoro el Decreto Supremo 21060 que dictaminaba la relocalización minera, ocasionando una serie de marchas y protestas sociales. Algunos pintores trabajan algunos esbozos sobre la realidad minera, pero el auge de la pintura social de protesta contra el gobierno casi ya ha pasado su ciclo. Sin embargo, emergieron algunas obras plásticas como, por ejemplo, Sol Mateo (Roberto Loayza), quien utiliza de objetos ya hechos¹⁰, los recrea y les da un sentido plástico, pero también político.

En este contexto, surge más bien un arte que empieza a profundizar en las reflexiones sobre el cotidiano urbano y también sobre el folklore andino. Es el caso de los hermanos Lara que pintan realidades muy cotidianas como el paseo en micro o los bailes folclóricos como *waka waka* o pinturas sobre el Carnaval y la fiesta. A principios de la década de los años 90, se realiza la “Marcha por el Territorio y la Dignidad” encabezada por distintos grupos étnicos del oriente boliviano. Estos grupos étnicos indígenas fueron negados y olvidados por el Estado Moderno e ignorados por la sociedad boliviana. Fue una caminata que sorprendió a casi la totalidad de la población. Sus integrantes principalmente demandaban el derecho a la tierra y al territorio como pueblos étnicos de diferentes tradiciones culturales.

⁹ Naif o naif (Del Fr. naïf, ingenuo). Estilo pictórico caracterizado por la deliberada ingenuidad, tanto en la representación de la realidad como en los colores empleados. (www.rae.com)

¹⁰ Considerados en la historia del arte como Ready-Made: “Objeto cotidiano que el artista declara como obra de arte y expone sin modificaciones sustanciales. La idea procede del artista francés Marcel Duchamp, que expuso sus primeros *readymades* en 1913 en Nueva York: por ejemplo, un orinal (Fountain) y un botellero.” (Werner, 2008, pág. 580)

En la década de los años 90, en el arte plástico se diversificaron las propuestas, desde temas muy íntimos y personales, hasta el arte telúrico inspirado en las culturas andinas como las esculturas de Francine Secretan y de una serie de artistas que tocan las tradiciones andinas que cada vez son más estudiadas por los científicos sociales. Otra temática importante que perduró durante toda la década de los años 90 hasta el presente fueron las reflexiones sobre temas de género. Algunas artistas, desde miradas reivindicativas. Otras, desde posturas más críticas. Esta temática fue abordada principalmente por mujeres como Erika Ewel, Alejandra Delgado, Alejandra Dorado, Alejandra Alarcón y las activistas Mujeres Creando. Esos años se identificaron por la mayor diversificación en los medios de creación: además, de los medios tradicionales como la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo; las artistas realizaron instalaciones, performances¹¹, happenings, videoartes, videoinstalaciones, intervenciones urbanas, comics, etc.

Los primeros artistas que experimentaron con “medios no tradicionales”¹² fueron Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel y Sol Mateo (Roberto Loayza), quienes desde finales de los años 80 realizaron obras con distintos medios. Gastón Ugalde abordó distintos temas y medios en sus obras; sin embargo, repetidamente se pueden observar trabajos con temas políticos, sociales y culturales que fueron respondiendo a los diferentes momentos coyunturales. Desde los inicios de los ochentas hasta nuestros días Ugalde trató temas como los movimientos sociales. Una de sus obras de mayor importancia se llama *Marcha por la vida*, realizada con textiles andinos, Ugalde¹³ realizó una serie de obras que se basaron en las manifestaciones indígenas y sobre las marchas de reivindicaciones indígenas. En la obra *Marcha por la vida*, junta varios textiles de distintos lugares, “estatizando” una marcha política donde los grupos étnicos indígenas comprometidos demandaban el derecho de tierra y territorio. En la obra no se evidencia ningún compromiso político con los pueblos indígenas.

¹¹Performance: “Obra artística representada en público como una acción (cuasiteatral). Las primeras performances tuvieron lugar durante la década de 1960 en el contexto del movimiento Fluxus, que intentó ampliar el concepto de arte.” (Werner, 2008, pág. 579)

¹² Con medios no tradicionales me refiero a aquellos que no son pintura, escultura, dibujo y grabado que son los medios tradicionales.

¹³ Jorge Nilo Flores realizó una tesis en antropología sobre una intervención artística de Ugalde. El título es: “Contrapunto al modelo estético de cultura visual nacional, el turismo cultural en Culpina K”. (Flores, 2006).



Imagen 5. Gastón Ugalde. *Marcha por la vida*. 2004. (www.artpulsemagazine.com)

Valcárcel también es un sujeto importante en la historia del arte realizado en Bolivia. Trabajó con diversos temas, entre los que se encuentran: la muerte, el deseo, el espectador de arte, la crítica del arte que es objeto de decoración en las clases altas, la crítica a los pintores indigenistas, crítica a la demanda de obras indigenistas y juegos conceptuales con el lenguaje. Valcárcel es un artista considerado Neo Conceptual; por lo tanto, le interesa más la reflexión que puede producir la obra que el carácter estético de la misma. De este modo, redefine localmente lo que la sociedad comprendía por arte al separar el concepto de arte del concepto de belleza, de estética o placer sensorial. Valcárcel es considerado uno de los artistas más políticos, críticos y reflexivos del arte hecho en Bolivia, con propuestas desarrolladas en plena dictadura o después con un carácter irreverente ante el arte indigenista o demandado por las clases altas del país.

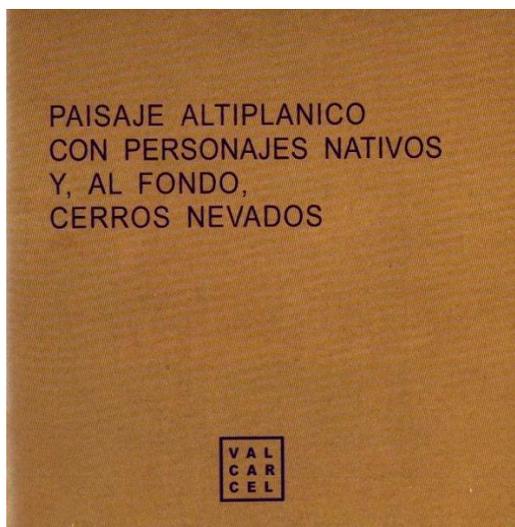


Imagen 6. Roberto Valcarcel. 1997. (Valcarcel, Tomo I, 2008, pág. 327)

Sol Mateo (Roberto Loayza) inició su trabajo como pintor para luego realizar performances, videoarte, *body art*¹⁴. Actualmente realiza *ready mades* e intervenciones digitales de fotografía; trabaja sobre los mitos sociales, la seducción y la religiosidad; su obra busca la provocación en la sociedad; toca en muy pocas obras la problemática indígena. Tanto Valcárcel como Ugalde y Sol Mateo, desde 1980 hasta el presente se han caracterizado por mantenerse constantemente creando obras de arte contemporáneo novedosas y provocativas. Otros artistas importantes que han trabajado con la exploración de medios y conceptos cultivando el arte contemporáneo son Raquel Schwartz, Ramiro Garavito y Tatiana Fernández. En la década del 90 podemos mencionar a Erica Ewel y Valia Carvalho como artistas importantes que realizaron arte contemporáneo.

A principios de la década del 2000 fueron: Narda Alvarado, Joaquín Sánchez, Sandra De Berduccy (Aruma), Álvaro Ruilova, Galo Coca, Eduardo Ribera (Blue Box), Elvira Espejo, Alfredo Román, Alejandra Alarcón, José Ballivián, Roberto Unterladstatter, Claudia Juskowicz, Alejandro Archondo, Rodrigo Bellot, Alejandra Andrade, Alejandra Dorado, Douglas Rodrigo Rada, Alejandra Delgado e Iván Cáceres, entre otros(as). Esta época se caracterizó por una proliferación de medios y temas. Estos artistas han creado obras distintas, diversas, diferentes de las que se habían realizado anteriormente en la historia del arte de Bolivia, expresando en algunos casos rechazo por artistas pasados y también

¹⁴ *Body Art* "Arte que toma el cuerpo como tema y lo convierte en el objeto central de performances, esculturas o videos." (Werner, 2008, pág. 578)

proponiendo nuevas formas de comprender la sociedad y el arte, identificando su propia época y sus propios pensamientos. Se advierte un afán por la individualidad, por marcar cada artista un propio camino distinto del de su colega.

Dentro de esta cantidad de artistas que hacen arte contemporáneo a inicios de la década del 2000, se puede definir que hay hoy en Bolivia un “arte contemporáneo intercultural”. Los principales representantes son: Sandra De Berduccy (Aruma), Joaquín Sánchez y Elvira Espejo, ya que sus discursos artísticos giran alrededor del encuentro entre culturas. Cada uno(a) de estos(as) artistas es diferente; sin embargo tienen ejes comunes en su discurso.

Sandra De Berduccy (Aruma) fue tomada en la presente investigación como la artista estudio de caso. El propósito de haber elaborado el marco histórico se centra en evidenciar a De Berduccy como parte de este proceso histórico y de alguna manera como sucesora de este proceso. Contextualizando a la artista a través de la historia y proponiendo un marco referencial al mencionar otros(as) artistas. Considero que estudiar a profundidad su obra, historia de vida y abordarla desde el campo etnográfico es imprescindible así también como comprenderla dentro el contexto histórico local relatado en las páginas anteriores.

La historia del arte clarifica entender que el arte contemporáneo de Bolivia es heredero de la historia oficial o hegemónica del arte plástico nacional, aunque se los debe considerar como un heredero malcriado que no sigue alimentando la filosofía del arte del siglo XIX, sino que se reinventa dejando de lado y negando una continuidad con el arte pasado. La sociedad que valoró en el siglo XIX ciertas prácticas simbólicas como arte fueron los “blancos”, los *karaí* castellanos o herederos de los colonizadores, los cuales en la creación de la República: negaron, excluyeron y marginaron a los grupos étnicos indígenas de la historia oficial del arte boliviano. Esto evidencia que hay una problemática étnica alrededor de las artes. Este escenario resulta un espacio fértil de investigación antropológica.

Por otro lado, se constata la ausencia de publicaciones escritas y referentes teóricos que investiguen el arte plástico contemporáneo desde la antropología. Desde el campo de la historia también las investigaciones son muy escasas, lo que ocasiona que los investigadores antropólogos nos aproximemos al arte, buscando relacionar con otros procesos sociales como: La política y el campo de lo social. El arte contemporáneo se

presenta como un espacio de reflexión, de crítica y aporte a la cultura del país; hay artistas que trabajan reflexionando sobre las relaciones culturales, lo cual es una veta de investigación para la antropología. En esta situación me siento en la necesidad de profundizar una investigación sobre el arte contemporáneo que utiliza elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en sus obras, porque me permite reflexionar sobre un lugar común entre el arte y la antropología desde los intereses locales de ambos campos.

I.1.2. Identificación del problema

Los antecedentes del arte contemporáneo en Bolivia evidencian una historia de exclusión, negación y marginación hacia los grupos étnicos indígenas. Esta lectura histórica del arte boliviano y su relación con los grupos étnicos indígenas es lo que permite entender que hay una problemática étnica alrededor de las artes en Bolivia. Lo anterior me lleva a preguntarme cuál es la realidad actual del arte contemporáneo respecto a los grupos étnicos indígenas en el momento justo donde Bolivia se autodenominó Estado Plurinacional.

En la producción de arte contemporáneo que utiliza elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en la ciudad de La Paz se desconocen las relaciones interétnicas y la imaginación simbólica de las propuestas que están realizando artistas que emergieron a inicios del siglo XXI, como el caso de Sandra De Berduccy.

En este sentido, mis preguntas de investigación son: ¿cuáles son las relaciones interculturales y la imaginación simbólica que se presentan en el arte contemporáneo que se realiza en la urbe paceña?, ¿cómo se utilizan los elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en las obras de artistas contemporáneos que emergieron a inicios del siglo XXI? La investigación me lleva a profundizar el caso de Sandra De Berduccy (convirtiéndose en el estudio de caso).

I.2. Justificación

El arte plástico en Bolivia durante el siglo XX tuvo un destacado desarrollo. Hubo una proliferación de artistas que utilizaron distintos medios tan tradicionales (pintura, escultura, grabado y dibujo) como nuevos (performance, instalación, videoarte, objetos, etc.) y tuvieron diversidad de pensamientos y reflexiones. Sin embargo, a pesar de la gran

producción artística, las investigaciones que fortalezcan y acompañen esta producción de conocimiento fue escasa.

En Bolivia, las investigaciones sobre arte plástico se han concentrado en la época del Barroco pre-republicano en toda su diversidad, según: el lugar, el periodo, el tipo de influencia recibida y las hibridaciones que generaron al relacionarse con las diferentes culturas indígenas. Tal vez se debe especialmente a que esta producción dejó un largo patrimonio cultural en todo el territorio de Bolivia que agrupa desde las tierras bajas hasta las altas. Las investigaciones sobre el arte republicano del siglo XIX son escasas, es peor la situación si se aborda la temática desde una visión antropológica e incluso desde las ciencias sociales. En antropología, las investigaciones sobre estética y/o arte se han concentrado en las manifestaciones de arte plástico de los grupos étnicos indígenas en diferentes campos como: el textil, la cerámica y el arte rupestre, dejando de lado las manifestaciones de arte plástico en las urbes, el arte de los grupos étnicos indígenas urbanos, el arte contemporáneo indígena, el arte de las élites o el arte oficial.

Son tres los investigadores del arte que han realizado los mayores aportes en estudios de arte boliviano republicano: Pedro Querejazu, Teresa Gisbert y José de Mesa. Ellos tienen aportes fundamentales en el campo de la historia además de que brindan un conocimiento sobre lo que la sociedad comprendía como arte oficial o arte de la élite y el arte negado o el de los grupos étnicos indígenas. Querejazu es uno de los autores que más investigó el arte del siglo XX e incluso se pueden encontrar textos sobre el arte del siglo XXI. El libro *Pintura Boliviana del Siglo XX* (1989) recopilado por Querejazu recupera una gran cantidad de documentos gráficos, siendo posible para el observador tener una idea clara sobre el desarrollo del arte plástico nacional urbano, además contiene algunas páginas de reflexiones y análisis sobre los periodos pictóricos escritos por Querejazu, Teresa Gisbert, Raúl Santana entre otros. Querejazu además publicó un texto titulado *El Dibujo en Bolivia. 1900 a 1950* (1996) y varios textos referidos a vida y obras de diferentes artistas, por ejemplo: Guiomar Mesa (1997) y Keiko Gonzales (2011).

Gisbert y Mesa han realizado aportes valiosos a la historia del arte boliviano estudiando diversas épocas. Parte de su trabajo se ha concentrado en el periodo del Barroco, el arte virreinal, la arquitectura colonial, fundamentado la idea de un arte y una arquitectura mestiza. También escribieron sobre arte textil indígena. El texto más cercano al tema de esta investigación es *La pintura en los museos de Bolivia* (1990) donde escriben un capítulo titulado *La Pintura Contemporánea* que abarca desde inicios del siglo XX con

Borda y Cecilio Guzmán de Rojas hasta la fecha de publicación del libro el año 1990. También estos autores aportaron en gran medida en reconocer el cambio del pensamiento y del discurso oficial del arte, en el periodo de transición entre la colonia y la independencia en el ensayo *Pervivencia del estilo virreinal en la pintura boliviana del siglo XIX* (1993) y el texto Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajías titulado *Arte Textil y Mundo Andino* (2006) es un gran aporte teórico para conocer el desarrollo del textil en Bolivia.

Otras publicaciones se reducen a mostrar una obra del artista, su hoja de vida (*currículum vitae*) y una pequeña biografía del artista. Ejemplos de este tipo de publicaciones son *Creadores de luz, espacio, forma (Artistas plásticos de Bolivia)* (1998) realizado por Mario D. Ríos Gastelú y la galería Taipinquiri; *Dibujantes, pintores y escultores bolivianos* de Jorge Villanueva Suárez (2007), entre otros. Conjuntamente hay otros textos que solo son registros fotográficos de las obras, como *30 años de pintura boliviana. La colección del CITIBANK* (2005) y los catálogos que se realizan en las exposiciones donde, por lo general, también hay un pequeño texto escrito sobre la exposición o el artista realizado por un tercero que puede ser un curador, otro artista, un periodista, un historiador, un crítico, entre otros.

También se pueden encontrar artículos y crónicas referidas a exposiciones eventuales que surgen en la dinámica urbana. Estos textos son publicados en los periódicos que tienen una sección cultural como “Tendencias” en *La Razón* o “Fondo Negro” en *La Prensa*, los periodistas y críticos de mayor trayectoria en este campo son: Miguel Vargas, Mabel Franco, Liliana Carrillo, Martín Zelaya y Ricardo Bajo. Estos escritos son publicados cada domingo y no tienen un contenido específico sino más coyuntural e informático sobre la actividad artística de la urbe. Por otro lado, algunos críticos, curadores o artistas independientes realizan textos (cortos o investigaciones) que son de gran aporte para entender los procesos artísticos actuales. Entre estos figuran Valeria Paz¹⁵, Ramiro Garavito, Roberto Valcárcel, Mónica Navia y Cecilia Bayá. Los textos de estas personas se concentran en analizar el arte contemporáneo. Sus textos han salido publicados en catálogos, periódico y revistas.

¹⁵ Valeria Paz es historiadora y curadora de arte boliviana. Actualmente es candidata al Doctorado en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex en Reino Unido. Además ella ha escrito sobre la obra de Sandra De Berduccy por lo que invito a leer el anexo 2, donde el lector encontrará dicho texto.

Son pocas las personas que se dedican a escribir sobre arte. Por lo tanto, todavía son mínimos aunque valiosos los textos que reflexionan sobre arte realizado en Bolivia. En el campo de las ciencias sociales, casi no hay investigadores que se dediquen a este campo. Un libro importante titulado *La ciudad imaginaria: Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia* de Alicia Szmukler con la colaboración de Mireya Herrero y Bernarda López (2008), interpreta a través de varias pinturas contemporáneas el imaginario colectivo urbano. Los problemas sociales, las discusiones sobre identidad y la sobreposición social son una de las peculiaridades que las autoras indican que acontece en la pintura de autores como Ugalde, Valcárcel, Ewel, Zapata, Mesa, Arandia, Suaznábar, entre otros. La autora escoge metodológicamente uno o dos cuadros pictóricos y reflexiona sobre la obra transdisciplinariamente entre la sociología, la psicología, la economía y la semiología. Así, descubre ciertas ideas y propuestas comunes en los artistas además de pensamientos que el imaginario en la ciudad manifiesta. El libro de Szmukler es una reflexión desde las ciencias sociales sobre el arte urbano de la década del 90, lo que hace de este texto una fuente muy valiosa. Por lo demás, todavía el arte urbano en el país ha sido ignorado por las ciencias sociales. También desde la sociología podemos encontrar varios textos de Cecilia Salazar (2005 y varios 2009) la cual principalmente va cuestionar la idea del mestizaje en las representaciones artísticas, sobre todo su tesis de licenciatura que aborda el imaginario del indio en el nacionalismo revolucionario a través de las obras de arte de Guzmán de Rojas, Alandia Pantoja y Aruquipa Chambi.

En el primer Salon internacional de arte Siart¹⁶ 1999 se realizaron mesas redondas de reflexión sobre el arte de aquella época, dividida por temáticas (algunas antiguas otras de actualidad en relación al momento en que se elaboran los espacios de reflexión) en constante relación con los momentos históricos particulares. El título del libro es

¹⁶ Siart se ha convertido de un salón de arte a la bienal más importante de arte contemporáneo en la ciudad de La Paz y posiblemente en Bolivia. Y es el único evento que una vez cada dos años promueve el arte contemporáneo. Otros concursos como el Salón Pedro Domingo Murillo o el Premio Eduardo Abaroa son concursos de arte plástico que excluyen las manifestaciones de arte contemporáneo, privilegiando las artes tradicionales, artes modernistas y artes populares. Cómo también las escuelas de arte: UMSA-Artes y Bellas Artes que excluyen de sus currículas académicas una formación en arte contemporáneo. Tampoco las galerías de arte de la ciudad de La Paz, fomentan este arte ya que no hay un mercado de arte contemporáneo local. Tampoco existen otras instituciones de formación en arte contemporáneo. Lo que hace pensar que no es un arte oficial, en el sentido que no es avalado por las instituciones que oficializan el arte. Abriendo nuevas preguntas para próximas investigaciones: ¿Cuál es el arte oficial en la actualidad? ¿Cuáles son las instituciones que oficializan el arte? ¿Los cambios políticos de los últimos años han influenciado en las formas de concebir cual es el arte oficial?

Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio organizado (2002) por la Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, Galería Taipinquiri y el Espacio Simón I. Patiño. Este texto recupera la historia de cada movimiento y su contexto social y político explicado por los propios artistas. Los argumentos son más vivenciales que científicos; sin embargo se convirtió en un gran aporte para aclarar los movimientos artísticos en Bolivia.

En relación a la conexión entre antropología y arte, se encuentra *Entre la pachamama y la galería de arte. Vida y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua* (2006) escrito por el antropólogo Hans Christian Bauchler, quien entrevista a varios artistas plásticos de origen aymara o quechua para ver la relación entre su cultura y su propuesta artística. Este libro, según cada artista hay relaciones entre el arte con la política, la historia, la discriminación, el discurso indianista, las creencias religiosas y los sistemas culturales.

También es relevante la investigación realizada por Nilo Flores (2006) quien, desde una perspectiva antropológica, analiza el problema sociocultural de una obra de Gastón Ugalde que interviene la comunidad de Culpina K, con fines de promoción turística. Esta intervención artística produce varios choques de visiones entre el artista y la gente que vive en el lugar creando una visible relación de abuso de poder del artista frente a los comunarios.

Es de resaltar el libro *El Videoarte en Bolivia. Aproximaciones teóricas y videografía* (Alvarado, 2007), ya que es uno de los pocos libros que nos aproximan teóricamente a discutir sobre una de las prácticas de arte contemporáneo y su relación con la historia, la sociología, la filosofía y la coyuntura actual del videoarte boliviano. Es un libro que contiene herramientas que son posibles de ser utilizadas para otros estudios y lecturas del arte contemporáneo. Este libro estuvo coordinado por Narda Alvarado y tiene textos escritos por Ramiro Garavito, Lucía Querejazu, Jesús Flores, Eduardo Calla y Samanta Orihuela, además de una gran recopilación del videoarte que se ha producido en Bolivia.

En julio del año 2009 se empezó una investigación que en su primera etapa se trabajó en la producción de un “diagnóstico puntual de las oportunidades y dificultades (cuellos de botella) en el desarrollo de las artes visuales, audiovisuales, artes escénicas y la música.” Realizado por una consultoría externa por parte de Vanesa de Britto (gestora cultural), Cecilia Lampo (artista plástica), Juan Carlos Vacaflor (especialista en redes), esta reunión

congrego a grandes representantes del sistema artístico, fue financiado por la embajada de Holanda para determinar la realidad del arte en Bolivia, este documento está siendo elaborado con el propósito de ser publicado y está a cargo Vanesa de Britto. Sin embargo hasta la fecha no se conoce el resultado final, por lo menos a un nivel público.

Otro aporte reciente, que se convierte una fuente imprescindible al momento de estudiar el arte realizado en Bolivia es el libro *Bolivia: Los caminos de la Escultura* (2009) el cual nos aproxima desde la historia a todo el proceso histórico de la escultura desde el periodo prehispánico hasta los tiempos actuales Toma en cuenta los nuevos procesos como el performance, el arte objeto, las instalaciones, etc. Este libro es un aporte en cuanto vemos una síntesis de toda la producción escultórica y su relación con los procesos sociales en Bolivia. Las autoras son: Teresa Gisbert, Michela Pentimalli, Valeria Paz, Jaqueline Calatayud, Rodny Montoya y Marisabel Álvarez Plata (coordinadora general).

Hay bastantes textos de arte en Bolivia que llegan a ser pequeños artículos escritos para exposiciones y también para revistas o periódicos, pero que no tienen una profundidad teórica, lo que crea un vacío conceptual sobre la producción de arte contemporáneo urbano.

En cuanto a la antropología del arte a nivel universal esta se ha caracterizado por estudiar al arte como un producto cultural. El libro que originó como una subdisciplina dentro de la antropología los estudios de arte fue *Arte y Antropología* de José Alcina Franch (1982). Este libro plantea el fenómeno artístico como un hecho universal característico de todas las culturas, forma parte del contexto de las sociedades y contiene un carácter interactivo con el entorno.

Después de José Alcina Franch se originaron distintas corrientes que se han dedicado a investigar la construcción y consumo del arte a través de procesos culturales. Por ejemplo, la antropología de los sentidos de Constance Classen, la antropología del gusto, industrias culturales, etc. Los antecedentes de la antropología del arte, sin referirme exactamente al campo propio desarrollado desde la década de los setenta, se originaron desde los estudios clásicos cuando se estudiaba a los objetos materiales que construía cada cultura. Ya el evolucionismo (primera escuela antropológica) se dedicó a analizar los objetos que se producían en las sociedades para determinar el grado de evolución al que había llegado cada pueblo según el grado de especialización de éstos, lo que ayudaba a argumentar y justificar su teoría.

Durante el desarrollo de la ciencia, los antropólogos le dieron importancia a todos los objetos construidos por el ser humano y también se interesaron de manera particular por aquellos productos culturales que tenían un contenido simbólico o estético. A ciertos objetos los entendemos como objetos que tienen la facultad de provocar un fenómeno artístico en los seres humanos. Los estudios de arte se revalorizaron con aquellas escuelas antropológicas que centraron cuyo interés en el contenido no material de las culturas (lo no visible: ideas, sentimientos, emociones, psicología) sobre las escuelas que su interés se encontraba en la producción material. Las escuelas de análisis del arte son el post-estructuralismo, las escuelas simbólicas, los estudios culturales y poscoloniales en las cuales el arte se convirtió en un tema de estudio.

Según Colombres, en su teoría transcultural del arte, los estudios de arte deben tener un contenido de transdisciplinariedad que debe fluctuar entre las distintas ramas del conocimiento como la psicología, la semiótica, la sociología, la economía, la antropología, etc. En Bolivia no hay estudios culturales del arte, lo que crea un vacío teórico en la rama de la producción cultural del conocimiento. Según Cassier, las formas simbólicas que estructuran una cultura son el lenguaje, el mito, la religión y el arte. Colombres reflexiona sobre Cassier indicando: "se dice que todo arte es expresión, y por lo tanto un modo de lenguaje, pero se debe destacar que se trata de un lenguaje diferente, conformado no por signos puros sino por formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos las unidades semánticas de comprensión." (Colombres, 2005, pág. 10)

Cassier indica que, una de las partes que estructuran el universo simbólico de las culturas es el arte. Lo dicho justifica mi investigación al abordar uno de los pilares importantes dentro de la cultura y si en el presente los investigadores bolivianos de ciencias sociales han dejado de lado esta expresión artística es momento de recuperarla y analizarla como producto cultural urbano local. Con esto quiero indicar que el movimiento del arte plástico o contemporáneo responde a una producción cultural local y no es una simple asimilación de un proceso europeo o norteamericano.

La relevancia social de esta investigación está directamente relacionada con las personas a las que les interesa el arte y que entienden el mismo como un pilar fundamental para el desarrollo de las culturas. También puede ser del interés de artistas, antropólogos y gente afín con el tema que busquen profundizar sobre las producciones culturales contemporáneas y su relación con los temas de interés antropológicos.

Al ser las palabras claves de esta investigación: antropología del arte, arte contemporáneo, arte, elementos culturales, imaginación simbólica y relaciones interculturales, está puede interesar a estudiosos de estas áreas: antropólogos, artistas, instituciones a las que les interese la cultura y el arte, quienes encontrarán herramientas teóricas, metodológicas, trabajo de campo e interpretación, sobre un tema como una lectura posible sobre el arte local desde estas disciplinas (arte y antropología).

La presente investigación es útil en los siguientes sentidos:

Aporta al debate de la producción cultural local desde la teoría y metodología antropológica. La investigación al realizar una propia mirada de la historia del arte local, sirve para pensar la relación entre arte y contexto sociocultural. Aporta a mejorar la lectura de los productos culturales brindando herramientas: teóricas, metodológicas e interpretativas, que proporcionen herramientas para comprender la realidad.

Siguiendo al antropólogo Clifford Geertz (1973) a quien le parece que la antropología sirve para ver e interpretar el entramado cultural, la presente investigación se concentra en conocer el entramado cultural y descomponer de tal manera que pueda ser de aporte para ampliar el discurso social.

Para los antropología local el hecho de trabajar desde la antropología del arte, en un espacio urbano, ya es un aporte porque amplía la utilidad que los antropólogos podemos ofrecer a la sociedad en diversos campos. En este sentido me parece que la investigación sirve para demostrar el aporte que puede hacer las investigaciones antropológicas para entender e interpretar el arte y mediante este procesos culturales.

La antropología del arte no es una rama muy desarrollada localmente por lo que esta investigación también aporta a desarrollar esta rama de interés de los/as antropólogos/as brindando bibliografía de referencia además de discusiones teóricas.

A la población de estudio (artistas) beneficia al brindar herramientas teóricas desde la antropología que sirva para la discusión de las producciones culturales locales.

La investigación analiza temas como la identidad, la interculturalidad, la exclusión y otros temas que son de interés de los académicos en ciencias sociales, por lo cual la investigación desde el trabajo de campo desde un estudio local aporta en estos debates.

La investigación también sirve para que los lectores reflexionen sobre el arte contemporáneo su relación con las problemáticas socioculturales y sobre las discusiones alrededor del arte por la antropología.

La presente investigación indirectamente beneficia al pensamiento y a la sociedad urbana local, al brindar un espacio para la reflexión y producción de conocimiento sobre la producción cultural (arte), otorgando herramientas para que pueda haber una mirada profunda sobre su existencia y su desenvolvimiento.

El interés de investigar sobre este tema se centra en ver la urbe como espacio para análisis antropológicos. La antropología boliviana descuidó los estudios sobre arte urbano y particularmente sobre arte contemporáneo, lo cual se presenta como un espacio vacío. De este modo, el tema de investigación ya se presenta como una propuesta o un aporte que amplía el campo de análisis de la antropología local.

Otra utilidad es llenar un vacío teórico sobre las expresiones culturales contemporáneas locales, comprender a los seres humanos que las crean, su propuesta para la sociedad, sus relaciones culturales y su reconstrucción del imaginario simbólico local.

Y mi interés personal, es que desde el ser artista y el haber concluido con mis estudios en antropología, veo la posibilidad de aportar brindando un estudio teórico interdisciplinario para que haya mayor comprensión sobre esta actividad cultural articulando conocimientos del arte y de la antropología.

I.3. Objetivos

I.3.1. Objetivo general

Interpretar la utilización de elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en el arte contemporáneo urbano de la ciudad de La Paz a inicios de la década del 2000, seleccionando como estudio de caso a la artista Sandra De Berduccy.

I.3.2. Objetivos específicos

1. Identificar en la historia del arte boliviano, desde el siglo XIX hasta inicios de los años 2000, los antecedentes del uso y representación de elementos culturales de grupos étnicos indígenas en obras de arte plástico urbano.
2. Identificar en el arte contemporáneo de la ciudad de La Paz de inicios de los años 2000 a los principales actores que utilizan elementos culturales de grupos étnicos indígenas en sus obras.
3. Identificar las representaciones simbólicas producto de las relaciones interculturales en las obras de la artista, estudio de caso, Sandra De Berduccy.
4. Interpretar las relaciones interculturales que tiene la artista, estudio de caso, con los grupos étnicos indígenas andinos de Bolivia.

Capítulo II. Marco teórico

A continuación presento¹⁷ una revisión de las distintas teorías antropológicas que abordaron, de una u otra manera, los temas relativos a las cuestiones del arte en el ser humano y que son de utilidad conceptual para la investigación. El capítulo está basado en textos principalmente antropológicos que presentan al arte desde una perspectiva distinta de la que propone la historia del arte, la sociología del arte o la estética. Este marco teórico articula tres ramas que constituyen los pilares teóricos de la investigación: antropología del arte, antropología simbólica y antropología cultural.

El capítulo está dividido en tres acápite: II.1. Aportes desde la antropología del arte, II.2. Aportes desde la antropología simbólica y II.3. Aportes conceptuales de la antropología cultural. El entramado de estas ramas brinda un enfoque que ayuda a entender al arte que se realiza actualmente en la urbe paceña y su relacionamiento con el campo sociocultural.

Aclaro que en esta investigación designo como *arte* solo a aquel campo llamado arte plástico o visual, disculpándome de antemano por omitir a las otras artes y sus procesos -como la música, el teatro, el cine, la danza, la literatura, etc.- que por motivos de delimitación conceptual estoy dejando de lado. Cuando me refiero al arte plástico o visual, quiero decir que trabajaré con aquel que le da mayor interés a la imagen perceptible por nuestros ojos y que además tiene históricamente un origen de realización en lo manual.

El arte plástico o visual tuvo sus inicios en los primeros dibujos, tatuajes, esculturas, cerámicas, tejidos, pinturas y a lo largo de la historia se han ido sumado una diversidad de medios como las instalaciones, performances, fotografía, videoarte, entre otros. Es importante advertir que no hay ninguna forma de arte que se sobreponga a otra o que sea más desarrollada que otra, en el sentido evolutivo de superar estadios. Esto se debe a que las artes en sí mismas nunca se han superado. Por lo tanto, la aparición de los nuevos medios o formas de presentar el arte no indican que las antiguas sean inferiores o primitivas, éstas simplemente marcan la diversidad de los tiempos, las tecnologías de los

¹⁷El capítulo del marco teórico está redactado, igual que toda la investigación, en primera persona singular y buscando “desafia(r) al mito de la objetividad” (Arnold, 2006, pág. 80) comprendiendo la antropología como una práctica reflexiva de construcción dialógica. Sin embargo, esto no excluye el reconocer que hubiera sido imposible escribir esta investigación sin que estén presentes los comentarios, las críticas y las guías por parte, especialmente, de los doctores en antropología José Teijeiro y Bernardo Rozo así como los aportes de los diferentes autores mencionados. Por lo tanto, es importante reconocer que uno es un individuo que escribe pero detrás existe un trabajo colectivo.

pueblos, los intereses y pensamientos que surgen en cada época. De esta manera, considero que el panorama actual de las artes plásticas y visuales está constituido por una diversidad de medios (medios antiguos y medios nuevos, principalmente ligados a la tecnología: lápices, computadoras, cámaras de video, proyectoras, lanas, pinturas, etc.) y disciplinas (con larga o reciente historia: dibujo, tejido, instalaciones, videoartes, performance, etc.), todas cohabitando.

Cuando hago referencia a arte plástico o artes plásticas quiero hacer énfasis a los procesos diacrónicos del arte contemporáneo. Donde las artes contemporáneas por más que han debatido y cuestionado mucho la plasticidad y objetualidad de la obra de arte desde el arte minimal¹⁸ (década del sesenta), el arte conceptual¹⁹ (finales de los sesenta hasta mediados de los setenta), el arte procesual²⁰ (desde finales de los años setenta), el arte relacional (o estética relacional, desde la década los años noventa)²¹ y otras muchas ramas que originaron y/o fueron parte del arte contemporáneo durante el siglo XX; todas estas ramas no dejan de ser herederas de la historia del arte plástico.

Jimenez indica:

“El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser, insisto: y no recientemente, un universo “ordenado”, reproducible en un mapa estable y tranquilizador. Es, por el contrario, una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo, además, que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro

¹⁸ “Para R. Morris, la obra de arte pierde su *status* de objeto cuando se acelera la disolución de la forma en una especie de fugacidad y de indeterminación, y cuando en lugar de crear objetos acabados y cerrados, el artista como ocurría en algunos happenings de Allan Kaprow, transgrede sus propios límites. De esta forma el artista R. Morris acota el concepto de antiforma que supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado.” (Guasch, 2009, pág. 43)

¹⁹ “El arte conceptual no sólo cuestionó abiertamente la validez de lo formalista, sino la naturaleza de lo objetual de la obra de arte, justificando la aparición de neologismos como *anti-object art* (arte antiobjetual) y *post-object-art* (arte posobjetual).” (Guasch, 2009, pág. 165)

²⁰ El Earth Art es una de las tendencias del arte procesual. “El Earth Art no sólo supuso el abandono del taller y la intervención directa del artista en grandes espacios abiertos, sino un cambio radical en el concepto y en la objetualidad de la obra de arte que, en la mayoría de los casos, tan sólo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador a través de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el vídeo o la televisión, hecho que generó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y a sus mecanismos de difusión y comercialización.” (Guasch, 2009, pág. 52)

²¹ Ver: Bourriand, 2006.

siglo, también intrínsecamente mestiza y pluralista.” (Jiménez, 2002, pág. 43)

II.1. Aportes desde la antropología a la interpretación de las artes

Este acápite se divide en tres subacápites: en una primera parte (II.1.1.), se encuentra un resumen que explica sobre cómo diferentes antropólogos y escuelas se interesaron por el arte; en una segunda parte (II.1.2.), se presentan las características del arte en todas las culturas; y en una tercera parte (II.1.3.) se expone la interacción que tiene el arte entre su contexto sociocultural local y el pensamiento simbólico universal.

II.1.1. Antecedentes históricos del interés por el arte desde la antropología

Desde su origen y durante todo su desarrollo, la antropología ha tomado interés por el arte. Cada escuela tuvo su forma de comprender el arte según sus paradigmas, que definían sus conceptos de: ser humano, cultura y sociedad. Sólo como ejemplos y sin tomarlos como pilares teóricos de la investigación sino más bien como antecedentes de la antropología del arte, podemos considerar durante 1900 a 1920 al evolucionista James George Frazer (1854- 1941) quien defendió su idea de que el arte surge de la magia²². Franz Boas (1858- 1942), fundador del particularismo histórico, realizó en 1927 un libro titulado *Arte primitivo*, interesándose en la interpretación nativa de sus obras de arte, fue el primero en mencionar el nombre del artista nativo cuando se refería a su objeto creado. Boas tuvo tres principales tesis respecto al arte: todos los seres humanos gozamos de placer estético y percepción técnica, todos los artistas crean tanto para sí mismos como para la sociedad a la que pertenecen y el fin último de una obra de arte sería el de ser contemplada. Boas²³ se interesa por tres casos particulares: cómo plantean y resuelven los artistas primitivos los problemas técnicos, cuáles son sus trayectorias artísticas (cómo se les ha transmitido a esas personas los saberes del arte) y cómo evalúan ese arte los miembros de la sociedad. Por otra parte, dentro de la escuela de cultura y personalidad (también llamada: culturalismo y psicologismo –donde destacan las autoras Ruth Benedict (1887- 1948), Ruth Bunzel (1898- 1990) y Margaret Mead (1901- 1978), Bunzel se preocupó por el análisis de los ceramistas y por la innovación, la imaginación y la creación. Para Bunzel todo artista es un innovador, toda innovación se produce dentro de

²² (Frazer, 1965) y *ANDROPOLOGIA DEL ARTE: Teorías y métodos*. Facultad de Bellas Artes UPV-EHU. Extraído de <http://www.bellasartes.ehu.es/p239-home/es/> en 26 de marzo de 2011.

²³ En *ANDROPOLOGIA DEL ARTE: Teorías y métodos*. Facultad de Bellas Artes UPV-EHU. Extraído de <http://www.bellasartes.ehu.es/p239-home/es/> en 26 de marzo de 2011.

un estilo impuesto por la cultura, esos límites se producen en los estilos y son los que impiden que esos cambios se produzcan al azar, siendo más bien el enmarque en el que desarrolla su labor todo artista.

A partir de las décadas de 1950 y 1960 se multiplican las escuelas antropológicas y los enfoques teóricos. Los más destacados fueron: el estructuralismo, el psicoanálisis, la semiótica, el marxismo, el feminismo y los enfoques posmodernos. Se hace muy difícil encontrar ejes comunes dentro de la pluralidad de los enfoques mencionados, pero considero que se diferenciaron de las escuelas anteriores por que llevaron a la crisis el paradigma universalista y se distinguieron por ser críticos al evolucionismo clásico²⁴. Parte de este grupo de enfoques buscó en cada sociedad los conceptos *emic* de arte, investigaron qué símbolos contienen esos objetos llamados arte, profundizaron sobre la comprensión de la construcción de lo simbólico dentro de las culturas y estudiaron el contexto de producción y de consumo de arte.

La antropología en los años 60 recibió una influencia muy importante del filósofo Louise Althusser, el cual estudió principalmente el tema de la ideología a través de los siguientes componentes: pensamiento consciente e inconsciente; los conocimientos, las representaciones (artísticas y literarias), cuerpos que crean leyes y los lenguajes como una forma estructurada y estructurante del pensamiento. Althusser pensó que la función de estos componentes son: representar, interpretar y organizar las relaciones sociales enmascarado u ocultando las diferencias étnicas, grupales o de sexo. El tema central a partir de la influencia de Althusser fue la relación entre arte y las estructuras sociales.

²⁴ Es preciso mencionar que después de la primera guerra mundial ha surgido dentro la antropología la importante tendencia llamada neo-evolucionismo o el renacimiento del evolucionismo con autores como Childe (1936, 1951), White (1943, 1959), Sahlins (1958, 1960) y más adelante con Steward (1955) y Harris (1977, 1979). Estos se dedicaron a estudiar la evolución de las sociedades en relación a las condiciones materiales, los autores del neoevolucionismo consideraron la posibilidad de un estancamiento evolutivo por parte de las sociedades e incluso de una regresión, lo que indica q estos nuevo autores establecieron diferencias al evolucionismo clásico que consideraba a la evolución lineal y progresiva. Estos autores neoevolucionistas explicaron el cambio histórico de las sociedades a partir de la producción material, lo tecnológico, el trabajo, la relación cultura-naturaleza, los procesos de adaptación, intensificación de la producción, el campo económico es por esto que el arte no fue uno de sus temas de interés. También brindaron contribuyeron en los estudios sobre política, la evolución política "banda- tribu- jefatura- estado". Actualmente hay bastantes autores que trabajan el evolucionismo desde la antropología y desde la rama de la arqueología.

Autores relevantes que son los antecedentes de la antropología del arte actual son: Lévi-Strauss²⁵ (1979), Clifford Geertz (1973), James Clifford (1995), Marcus (1986, 2004) y Myers (1995), y J. Butler (2001). Geertz será retomado en el acápite II.2. Por el aporte relevante que brinda a la antropología simbólica en su intento de dar otro enfoque distinto a los del estructuralismo y la teoría de la comunicación, este autor pensó el arte como un sistema cultural que funciona, en tanto símbolos, como vehículo de la cultura. Para él es importante la interpretación de la cultura desde el punto de vista nativo, analizando, no la lógica, sino los sistemas culturales que dan pautas del comportamiento. Geertz (1973) afirmaba que pensamos, sentimos y lo entendemos, el mundo que nos rodea a través de nuestros símbolos. Geertz también es considerado el precursor de la antropología interpretativa.

Será recién desde 1960 que se empieza a considerar la antropología del arte como una rama específica que tiene sus propios problemas que resolver. La antropología del arte puso en duda la historia del arte como se consideraba hasta entonces. De ahí surgen los aportes antropológicos, los cuales rescato a continuación:

II.1.2. La historia del arte no es linealmente evolutiva sino diversa y plural como las culturas

Dentro de la historia moderna occidental²⁶ del arte, se considera al arte como un desarrollo únicamente occidental justificando que el arte era un concepto originado en la Grecia Clásica para llamar a una producción propia del desarrollo cultural de Occidente y que ninguna otra cultura conoció porque era un producto propio de la civilización. En este caso, se entendía la civilización desde un punto de vista eurocéntrico, que considera al resto de los grupos étnicos como primitivos o salvajes. Sin embargo, la antropología desde sus diferentes escuelas (particularismo histórico, simbólica, funcionalista, estructuralista, postmoderna, etc.) interpeló a este enunciado indicando que el arte es un

²⁵ "Lévi-Strauss utilizó un enfoque estructuralista del significado en el arte, en el cual el significado de un elemento u objeto se revela cuando se demuestra que es un elemento dentro una estructura de relaciones." (Barfield, 2000, pág. 82)

²⁶ El término Occidente u occidental, utilizado en el marco teórico, designa la cultura común al oeste de Europa y Norteamérica, en este sentido, en cuanto extensión, coincide con las nociones de lo "europeo", la "cristiandad romana" y lo norteamericano. Pero la palabra Occidente no siempre se ha utilizado en este sentido, el problema es que no se refiere a una localidad absoluta a un territorio, como los países o los continentes, Bolivia, Argentina, América o África, sino tiene un sentido esencialmente relativo y con relevancia a la historia cultural dinámica. En sí Occidente se define por oposición a Oriente, y Oeste por oposición a Este, pero estas parejas de términos sólo tienen sentido con relación a un meridiano que la historia ha desplazado en numerosas ocasiones. (Nemo, 2006, pág. 133)

fenómeno universal, una gran revolución del *homo sapiens*, que surge con la misma naturalidad que el habla²⁷. Además afirmó que las primeras obras de arte surgieron en el paleolítico en distintos lugares del planeta, considerándolo, por tanto, como un hecho universal y no únicamente de Occidente.

Por otra parte, los que creían que el arte era sólo un producto Occidental justificaban aduciendo que el arte civilizado no cumple ninguna otra función que no sea “el arte en sí mismo”, a diferencia de los productos de otras culturas en las que el objeto llamado arte siempre está ligado a lo religioso, a lo político o a lo estético. A esta postura los antropólogos, a través de sus investigaciones, han interpretado que el arte en todas las sociedades (incluyendo Occidente) siempre cumple un rol, una función y ese papel que cumple en la sociedad es uno de los campos de estudio antropológico (y de las ciencias sociales). Así, por ejemplo, el arte en Occidente será considerado como bien de prestigio, de diferencia, opulencia, status y no sólo un “arte en sí mismo”.

El sociólogo Pierre Bourdieu se distinguió por haber comprendido que en el arte de las ciudades metropolitanas había temas que no podían tratarse únicamente desde el ámbito artístico o estético sino que eran propios de los fenómenos sociales. En este sentido, “(l)a importancia de Bourdieu radica en su desmitificación de los mitos modernos o del culto del arte”. (Murray, 2006, pág. 69) Bourdieu se pregunta si el culto del arte que observaba en las metrópolis eran existente en todas las culturas; “(p)ero como apunta Bourdieu, en los pueblos de la Kabilia argelina y entre el campesinado del Béarn francés -donde sigue practicándose una agricultura semi-artística- el culto del arte está sorprendentemente ausente.” (Murray, 2006, pág. 69)

Lo anterior lo lleva a reflexionar que el arte, galeristas, artistas, espectadores, sus círculos y su culto que lo rodea en las metrópolis de Occidente surge a partir de la necesidad de la clase burguesa por distinguirse. Es así que Bourdieu interpreta “que el alma espiritual de la burguesía contemporánea se identifica de hecho ahora con este culto de la producción y consumo artísticos...” (Murray, 2006, pág. 70) Indica que detrás de la mirada del espectador existe un habitus que depende de “la cantidad de educación que se tiene, que a su vez está relacionado con el grado de libertad con respecto a las necesidades materiales” (Murray, 2006, pág. 70). Entonces el arte y su consumo tienen relación directa

²⁷“(A) partir de Hegel, algunos han entendido el arte como una actividad distintiva de la humanidad, postulando que el hombre era naturalmente productor de arte, como es naturalmente hablante (Zerner, 1979, pág. 195)”(Alcina Franch, 1998, pág. 16).

con la burguesía: “dado que quienes se ganan el reconocimiento sólo pueden hacerlo contando con la educación y con la protección que la familia les brinda ante las carencias materiales, la clase trabajadora y el campesinado quedan excluidos del arte.” (Murray, 2006, pág. 72) El análisis de Bourdieu enriquece los estudios de arte en dos enunciados: el entender que el arte no es únicamente de Occidente, pero fue en este escenario donde se le dio una característica de culto, culto construido por la clase burguesa, y que la “belleza en sí misma” o “el arte en sí mismo” que dicen notar los amantes del arte al ver una exposición no es más que una construcción de la sociedad que tiene el poder.

En referencia a la historia del arte desde la perspectiva eurocéntrica, se indica que se originó en la Grecia clásica y que tuvo su desarrollo pasando por el Renacimiento, el Barroco, las tendencias modernas, las vanguardias, hasta llegar al arte contemporáneo. Éstas son las etapas históricas a grandes rasgos que se explican del arte, cronología que aún es tomada en cuenta en la formación actual de las escuelas de arte en La Paz (Bellas Artes y la carrera de artes de la Universidad Mayor de San Andrés). Sin embargo, la antropología insiste que hay diversas historias del arte, no sólo la de tradición occidental, que termina siendo hegemónica, lineal, evolutiva, colonial y negadora del desarrollo endógeno de cada cultura. Sino que el arte es un producto cultural que existe en todas las culturas: “... concebimos al arte como un fenómeno de carácter universal que afecta, por consiguiente, a todas las personas, a todas las sociedades y a todas las culturas.” (Alcina Franch, 1998, pág. 15).

Pero no ha sido únicamente desde la antropología que se cuestionó el paradigma eurocéntrico del arte, por otro lado, desde el mismo centro del arte occidental, desde el *mainstream* internacional, se transgredió el centralismo del arte:

“El multiculturalismo se aborda considerando las relaciones que se dan entre las estructuras dominantes y los márgenes, y la emergencia del arte de las culturas colonizadas, de las minorías y de las áreas periféricas. Con la llegada del “otro” múltiple y transgresor en el dominio del *mainstream* occidental se producen interesantes fenómenos (...) como el de la desterritorialización, el nuevo internacionalismo, la globalización, etc., que fomentan el surgir de las manifestaciones de las culturas afroamericana, negra, latinoamericana, nativa norteamericana, chicana, “escena multicultural”. En esta deconstrucción del centralismo moderno, las teorías de Ricoeur, Foucault, y Vattimo, entre otros,

asientan la trama argumental sobre la que descansan las aportaciones de McEvilley, Foster, Bhabha y Enwzor, interesados, especialmente los dos últimos, en los estudios sobre la diferencia étnica, colonización cultural y discriminaciones raciales en el territorio del arte. Con el multiculturalismo culmina en cierta medida esta fase de retorno a la realidad calidoscópica, que muestra, al decir de Jameson, la democratización pluralizante de la posmodernidad, es decir no sólo su compromiso con lo étnico y con el feminismo, sino su antiautoritarismo, su antielitismo, y también, pero menos, su anarquismo.” (Guasch, 2009, pág. 22-23)

La mirada colonialista del arte quiere indicar que el arte responde sólo a una tradición Occidental, violentando los propios desarrollos en el arte de los distintos pueblos (pero no sólo la negación del conocimiento se limitó al arte sino también a otros campos como el jurídico, la política y la filosofía, que también fueron negados), desarrollos socioculturales que el ojo eurocéntrico, antes de las críticas posmodernas, creía que era únicamente propio de Occidente y que el resto de los pueblos desconocían.

El aporte de la antropología del arte fue estudiar cómo las distintas culturas producen sus propios productos socioculturales distintos de los de Occidente, estableciendo además semejanzas y diferencias entre diversas culturas, incluyendo de forma simétrica a la occidental.

Por otra parte, el arte contemporáneo es definido por la “historia de arte” en dos acepciones: una primera, la temporal, como el arte que se produce *actualmente*; y una segunda, la conceptual, como el arte que responde a ciertos paradigmas específicos y vinculados, sobre todo, a la historia occidental del arte²⁸. Sin embargo, desde una lectura antropológica de la realidad, me parece que el término *contemporáneo* es confuso e inadecuado porque se apropia del tiempo en una concepción lineal occidental negando las diversas contemporaneidades, imponiendo -otra vez- su historia cultural sobre el resto de los pueblos.

²⁸ Para ampliar la discusión sobre el arte con contemporáneo y su relación con la modernidad y la posmodernidad, recomiendo el libro: Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde en la historia. De Arthur Danto (1999).

Sin embargo, también hay que reconocer que la antropología busca utilizar categorías émicas. Por lo tanto, en esta investigación se va seguir utilizando la categoría de arte contemporáneo pero en cuanto es una categoría utilizada por los sujetos y contexto de estudio, extrayéndola del lenguaje propio de los sujetos. Así, se debe considerar que es un término poco preciso porque esconde su proceso diacrónico y se presenta como nuevo, únicamente como presente, negando sus estigmas históricos.

El arte contemporáneo es entendido por los sujetos como arte que surge en Europa y Estados Unidos desde aproximadamente el fin de la Segunda Guerra Mundial²⁹. Luego fue expandido a nivel global por su posición crítica a los ideales modernos y/o clásicos³⁰. Desde la antropología, es interesante rescatar que el arte contemporáneo es crítico a su tradición, tradición que entendía que su arte era universal, puro y elevado a comparación con los productos culturales del resto de las sociedades. El “Gran Arte”, las “Bellas Artes” o la “Alta Cultura” son depósitos vivos del paradigma moderno. Es así que el arte contemporáneo a partir de las distintas vanguardias de principios del siglo XX quebró las jerarquías entre la alta cultura y la cultura popular, quebrando así el arte como propiedad de la alta cultura burguesa y rompiendo, además, con las hegemonías clásicas de la “historia del arte” como su monoculturalidad eurocéntrica.

El arte contemporáneo es parte de la filosofía postmoderna y la relativización cultural que permite el surgimiento de artistas transmodernos de zonas periféricas para Occidente (África, América Latina o Asia). Sin embargo, a pesar de estas transformaciones, Occidente no llegó a quebrar sus antecedentes modernos delatando su paradigma colonial cuando observamos las instituciones artísticas y el ejercicio de poder entre el llamado “arte de centro” versus “arte de periferia”.

Mills como Alcina Franch tienen una lectura amplia sobre los procesos culturales que cada sociedad desarrolla: “(...) se plantea el fenómeno del arte como una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas del pasado o del presente, y que, por consiguiente, puede y debe ser analizado a partir de la teoría antropológica” (Alcina Franch, 1998, pág. 11). Así, las primeras obras de arte que

²⁹No existe un acuerdo sobre una fecha exacta del inicio del arte contemporáneo, sin embargo se considera que artistas como Marcel Duchamp (1917) y Joseph Beuys (1964) marcan puntos de inflexión en la historia (o en el fin de la historia en el sentido de Danto (1999)).

³⁰ Los nuevos paradigmas del arte desde la década de los años 80 son los de tener una práctica transgresiva a las normas modernas de Occidente. También se generó una autocritica a la hegemonía de su historia del arte apareciendo posturas más inclusivas, aunque todavía sin conseguirlo del todo.

deben ser consideradas, desde la teoría antropológica, son las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux y Altamira, tomando en cuenta la función social que cumplen y sus características simbólicas. El arte occidental moderno consideró que los productos culturales simbólicos de otras culturas deben ser entendidos como: no-arte, arte inferior o artesanía.³¹

Otro aporte antropológico en este sentido es comprender la interacción de producciones artísticas entre distintas sociedades, generándose relaciones interculturales a partir de los intercambios de obras de arte. La producción de arte se presenta como un fenómeno universal presente en todas las culturas y el intercambio de obras también ha sido una constante en la humanidad. Sin embargo, en países como Bolivia, que fueron parte de la dominación colonial quedaron arraigados ciertos valores coloniales que discriminan lo que se entiende por arte y lo que no, siendo importante en el presente una nueva comprensión del arte y las relaciones sociales que envuelven esta práctica.

II.1.3. El arte de cada cultura interactúa entre su contexto sociocultural local y el pensamiento simbólico universal

Una obra de arte la entendemos como una relación dialéctica entre una producción de la cultura local y, por otro lado, una producción humana en general. En su característica local (la obra de arte) recoge las propias necesidades de su sociedad y responde a su particular vida sociocultural. En su característica humana universal debemos comprender que todas las culturas han producido obras de arte, lo que me permite comprender que el arte responde a una necesidad humana universal.

Para entender una obra de arte es vital ligarla a su contexto sociocultural: cada contexto determina y regula. Qué se entiende por arte y qué no, las formas de ver, las formas de apreciar, las valoraciones estéticas, el gusto, su historia e incluso cuál es su “deber ser” del arte. Es así que una relación dialéctica entre arte y sociedad establece su rol y función

³¹ “Hay (...) grandes ausencias en lo que se refiere a las artes de pueblos y culturas *diferentes*. Por una parte no se mencionan en absoluto o mencionan de manera mínima, o parcial, las artes antiguas, prehistóricas o arqueológicas de grandes regiones del mundo: las del área septentrional de Eurasia –la gran llanura europea, los países nórdicos y Siberia-; las de los pueblos y culturas de África al sur del Sahara y las de todas las culturas y civilizaciones del continente americano. Por otra parte, tampoco se mencionan, o a lo sumo se tratan de manera superficial, las artes propias de los llamados “pueblos primitivos”, etnográficos, salvajes, etc., o las artes populares de Occidente o de Oriente. Todo un mundo riqueza estética y expresiva queda prácticamente anulado frente al tradicional peso del arte Occidental.” (Alcina Franch, 1998, pág. 12)

social del arte y su valoración por parte de la comunidad. Las formas de entender el arte, a los artistas y su relación con sus espectadores son tan diversas como las culturas.

Analizar los materiales de las obras de arte me lleva a comprender cómo el ser humano ha estado determinado por su medio ambiente ante la realización de sus obras y por tanto para su desarrollo. Es así que a partir de los materiales de cada región se elaboró el arte de cada región. Por ello, si el medio ambiente ha determinado los materiales para la elaboración de las obras, el contexto de normas, valores y mitologías serán determinantes para su contenido o significados.

Dentro de los márgenes socioculturales propios de cada cultura que cualquier arte delata, hay que añadir los aportes de la antropología simbólica en la línea de concebir el arte como parte de la reproducción del pensamiento simbólico humano. El pensamiento simbólico es considerado como universal y característico de todos los seres humanos, surge naturalmente como el habla y se convierte en una característica humana en general. El pensamiento simbólico no tiene límites culturales por lo que todas las sociedades lo reproducen. El pensamiento simbólico debe ser entendido como aquel pensamiento que se basa en mitologías, en experiencias evocativas y en la credibilidad del símbolo por parte de los humanos.

Si el pensamiento simbólico es universal, es importante reflexionar sobre la relación dialéctica que se produce en las artes, entre lo local y lo universal, entre la realidad coyuntural local y el ser humano en general. Esta relación dialéctica es vital para comprender las producciones artísticas en todos los periodos históricos.

Resulta interesante reflexionar cómo el artista cambia según el contexto. Por ejemplo, si para algunas culturas las artistas son todas las mujeres de una comunidad que realizan el arte textil, en el Renacimiento la figura del artista estaba relacionada con genio y, por tanto, con alguien que sobresalía por su virtuosismo personal. Hoy en día en la ciudad de La Paz las mujeres del grupo feminista “Mujeres Creando” son artistas por su manera creativa de hacer activismo político. Es así que según los contextos locales no sólo se ha construido culturalmente qué es arte y qué no lo es, sino quién es el artista y quién no lo es, los hábitos de los(as) artistas y su relación con la comunidad. Pero a pesar de estas particularidades culturales y temporales, los antropólogos simbólicos y del arte, interpretaron que lo que los hace común es el pensamiento simbólico, pensamiento que hace que el ser humano genere este tipo de producciones. Forman parte del pensamiento

simbólico: la religión, los sueños y el arte. Sin embargo, estas tres tienen sus diferencias pero revelan en el ser humano su capacidad simbólica. La base de este pensamiento se construye a partir de que el ser humano, de manera particular, entiende lo que es el símbolo.

Este acápite es una introducción a la importancia en la investigación de comprender el arte en su relación dialéctica (entre la realidad sociocultural del contexto local y las características universales simbólicas del ser humano). Ambos conceptos separados son un mundo de nociones, por lo que propongo tomar en cuenta esta relación dialéctica. A continuación, profundizo sobre el pensamiento simbólico en la parte II.2. y sobre el contexto local, las relaciones interétnicas y los aportes de la antropología cultural en la parte II.3. A partir de este marco teórico, trato de interpretar las obras de arte de la investigación.

II.2. Aportes de la antropología simbólica

Geertz denomina a la antropología “no como una ciencia experimental en busca de leyes sino como una ciencia interpretativa en busca de significados.”(Barfield, 2000, pág. 71)

II.2.1. Concepción de obra de arte desde la antropología simbólica

Con este subtítulo me refiero a una serie de conceptos recogidos de la antropología simbólica que aclaran la fuerte relación de los humanos con las imágenes y particularmente con las imágenes obras de arte.

El primer concepto es el universo en imágenes. El momento en que nos ponemos a reflexionar sobre las imágenes en nuestras vidas, percató que los seres humanos vivimos y creamos un universo repleto de imágenes: mientras dormimos aparecen incontrolables como sueños, cuando despertamos las percibimos a través de nuestros sentidos o están presentes en los momentos de delirios, cuando recordamos están inscritas en nuestra memoria y devienen sin que tengamos control sobre ellas, cuando pensamos en el futuro, cuando pensamos en las ilusiones, cuando fantaseamos, incluso cuando imaginamos el misterio después de la muerte.

En medio de la diversidad de imágenes, el ser humano vive. Pero además de las imágenes dadas (que las entiendo como naturaleza o mundo exterior), el ser humano va a crear otras imágenes, como las obras de arte, que complejizan aún más nuestro universo de imágenes. Estas imágenes creadas por el ser humano también podemos reconocerlas como la producción de cultura que rodea toda la vida del ser humano.

El segundo concepto es que la realidad se presenta en imágenes. La realidad es pensable en forma de imágenes, nuestra percepción (incluyendo todos nuestros sentidos) delimita nuestra noción de realidad. El acto perceptivo entabla la relación entre sujeto y mundo, el Yo y el mundo. Esta percepción nos permite comprender una realidad. Por lo tanto, la forma de comprender nuestro entorno se basa en imágenes. A través de las imágenes percibimos nuestra realidad y a partir de éstas construimos nuevas imágenes que pueden ser flechas, vestimentas, casas o barcos. Estas nuevas imágenes construidas por humanos empiezan a formar parte del paisaje, lo que se define como “paisaje cultural”. Hay imágenes desde que nacemos, el ser humano despierta y percibe a su alrededor una realidad a través de sus sentidos. Sin embargo, lo visual no es la única manera por la que el ser humano tiene la conciencia de una realidad ajena, externa, el concepto de imagen o imágenes no se limita únicamente a lo visual sino que expande su campo al pensar en los otros sentidos pudiendo hacer referencia a imágenes auditivas, olfativas, gustativas o táctiles.

El ser humano tiene la capacidad de darse cuenta de que existe en tanto toma conciencia de su imagen en el paisaje. También existen imágenes internas, imágenes mentales, subjetivas, que responden al imaginario. En este sentido, el humano no sólo percibe una realidad en imágenes sino que construye imágenes (como las obras de arte) transformando la realidad. La relación que existe para el ser humano entre realidad, imágenes y obras de arte es que la realidad se nos presenta en imágenes. En esto radica la fuerza de la imagen en nuestras vidas, y al construir obras de arte a través de imágenes nos volvemos constructores y transformadores de la realidad. La obra de arte se presenta como aquella capacidad humana de reconstruir la realidad al presentar nuevos insumos visuales que existen en el plano de la realidad (brindando un nuevo paisaje, un paisaje cultural que responde al imaginario). Para el actual ser humano especialmente urbano la realidad o el paisaje no es sólo producto de la naturaleza, sino la evidencia de la constante intervención humana. A través de las imágenes el ser humano

también representa su imaginario donde se encuentran sus fantasías, ilusiones, deseos y miedos, las imágenes tienen la capacidad de ser portadoras de la realidad interna.

El tercer concepto es que el humano distingue diversos tipos de imágenes. A las diversas imágenes, el ser humano les atribuye distintos significados. No a todas las imágenes que percibimos le otorgamos la misma importancia, es así que diferenciamos los contenidos de las imágenes. Estos contenidos que vamos o no a otorgar a ciertas imágenes dependerán del sentido sociocultural que éstas tengan y del contexto. Es así que una imagen puede contener un significado en una cultura y en otra no significar nada; sin embargo, a pesar de las diferencias culturales el ser humano ha representado elementos comunes que trascienden distancias culturales, lo que llevó a considerar que existen comunes “estructuras del imaginario humano” (Durand, 2000).

Los contenidos simbólicos y de significados que les otorgamos a las imágenes y la propia creación de imágenes caracterizan a nuestra especie. Se ha descubierto que otros animales que conviven con nosotros igualmente interpretan contenidos en las imágenes de su alrededor. Sin embargo se ha percatado que sólo ven a su alrededor señales, signos unívocos, lo que hace determinar que el ser humano es el único capaz de interpretar y crear símbolos. Este proceso de crear e interpretar imágenes simbólicas es lo que distinguirá al ser humano del resto de los animales: Es por esto que Cassirer (1968) nos definirá como *homo symbolicus*.

El humano también diferencia entre las imágenes que construye y las imágenes de la naturaleza. Las obras de arte para el ser humano no sólo son paisaje visual, sino son imágenes que funcionan como evocación, como representación. En esto radica la carga que tiene para una sociedad la obra de arte. El ser humano tiene la capacidad también de comprender la imagen y de otorgarle sentidos.

El cuarto concepto es que no todas las imágenes simbólicas son arte, pero sí todo el arte está hecho de imágenes simbólicas. Al ser esta investigación sobre obras de arte estoy limitando el universo de las imágenes a la producción humana de imágenes simbólicas. Pero no todas las imágenes simbólicas son obras de arte. Por ejemplo, existen las imágenes simbólicas que no son visibles objetivamente para otras personas. Me refiero a los sueños, que están compuestos de distintas imágenes simbólicas pero que el resto de las personas, fuera del soñante, no puede apreciar.

Las imágenes simbólicas que son obras de arte las entiendo como aquellas que podemos apreciar, son visibles, son objetivas en tanto que son materiales. Pero en el caso de las obras de arte no es la materia visible la que interesa sino más bien lo que evoca: su contenido oculto. De igual manera resulta imprescindible comprender que toda obra de arte guarda en su interior la imaginación simbólica que son las raíces profundas que hacen a la construcción de las imágenes. A continuación, en el acápite II.2.2., desarrollaremos a profundidad la relación entre imagen simbólica y obra de arte.

II.2.2. La obra de arte como imagen simbólica

El arte plástico o visual pertenece al mundo de las imágenes. Estas imágenes no son concebidas como simples signos, sino son símbolos que contienen representaciones, es decir, que conllevan contenidos profundos. El arte es entendido desde la teoría de la antropología simbólica como lenguaje simbólico o representación simbólica. Esto me permite delimitar lo que es una obra de arte y de la misma forma me permite acceder a su núcleo que sería el símbolo, por lo que defino en este acápite qué es símbolo y cuál es su diferencia con signo, ícono, alegoría y emblema.

Voy a considerar la imagen simbólica como aquella representación visual, perceptible a nuestros sentidos, que es capaz de comunicar contenidos profundos y ausentes, es decir, es una imagen que evoca lo que no está. Además se caracteriza por no tener un único significado para su interpretación, es una imagen polisémica. La obra de arte es, por naturaleza, imagen simbólica. Hay otras imágenes simbólicas que no son obras de arte. Puedo exponer como ejemplo a aquellas imágenes que no son construidas por los seres humanos y a las cuales, sin embargo, la sociedad les da una carga simbólica. Es el caso del nevado Illimani para los paceños, que es una imagen simbólica pero no es una obra de arte.

La imagen simbólica se caracteriza por no quedarse sólo como una idea, sino que se presenta como una imagen que es perceptible, que es tangible, es materia; pero esta materialidad no es lo más importante en ella, sino el portar contenidos polisémicos para los seres humanos. La imagen simbólica evoca a través del pensamiento humano otra realidad donde el “objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen...” (Durand, 2000, pág. 10)

Una de las características del símbolo es su polivalencia; pero conjuntamente juega su carácter centrípeto. Es de esta manera que el símbolo puede tener varios significados

pero mantener un sentido, por lo que hace que sea transmisible, comunicativo y ser la versión no autoritaria del signo.

El peligro de que el símbolo elimine su polivalencia es que puede llegar a transformarse en un simple signo, en seña, perdiendo su identidad de generar en el espectador la libertad creativa de generar sus propios significados. La riqueza de significados es el refugio del símbolo y la trascendencia de una obra de arte. Por ello, la obra de arte siempre va adquiriendo nuevos significados.

La interpretación unívoca no es una característica de las imágenes de las obras de arte. Por tanto, tampoco el signo. La obra de arte no es señal, es símbolo por su polisemia centrípeta. El momento en que una obra de arte es parte del autoritarismo del signo, elimina su característica epifánica:

“... cuál va ser el domino predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas “cosas ausentes o imposibles de percibir”, por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, “finalidad sin fin”, alma, espíritus, dioses, etcétera. (...)” (Durand, 2000, pág. 14)

Pero existe una paradoja que es menester destacar en la definición de símbolo: y es que el símbolo es inadecuado por esencia, es arbitrario e ilimitado, a diferencia del emblema que responde a una convención. La re-presentación simbólica nunca puede confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa; el símbolo, en última instancia, sólo vale por sí mismo.

“Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es *transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo, es pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. La parte visible del símbolo, el “significante”, siempre estará cargada del máximo de concretez, y como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo “cósmico” (es decir, extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea), “onírico” (es decir, se arraiga en los recuerdos, los

gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último “poético”, o sea que también *recurre* al lenguaje, por lo tanto el más concreto.” (Durand, 2000, pág. 15 y 16) El lenguaje poético lo considero como el lenguaje artístico, lenguaje libre, emotivo y sensible.

El símbolo lo defino como parabólico, es decir que mantiene un lenguaje figurado por analogía o semejanza; deriva un sentido, pero no es explícito ni objetivo ni verosímil. El símbolo se presenta, se hace visible como la obra de arte que es apreciable por nuestros sentidos; pero esto es sólo la puerta de entrada a un universo más profundo que representa; el lenguaje externo que utiliza y que es observable es sólo el lenguaje de las formas: colores, composiciones, materias; lo que esconde será su contenido poético capaz de activar en esa figura visible la trascendencia simbólica, que hará referencia a todo un mundo interior no perceptible para el método cartesiano.

A través del símbolo el ser humano puede distinguir entre una realidad referida (ausente, oscura) y una realidad referente (presente, nítida). Si el ser humano observa en una obra de arte una persona retratada, distingue que es una representación, que esa realidad no está presente ahí objetivamente, pero considera que esa realidad referida existe, existió o existirá, es decir que la imagen funciona en su contenido de realidad referida, la realidad referente sólo es la puerta de ingreso a una existencia subjetiva dentro del símbolo o la realidad ausente.

Me detengo ahora en la relación entre icono y símbolo. Debemos tomar en cuenta que el uso de íconos ha sido una práctica común en todas humanas, principalmente en el ámbito religioso, es así que en las culturas indígenas de Bolivia también ha sido frecuente la construcción de íconos. Sin embargo será en Europa a partir de una fuerte tendencia surgida en la iglesia Ortodoxa en las decisiones del Concilio Ecuménico VII, donde se eliminó la veneración de iconos (imágenes religiosas) y se pusieron en duda el carácter sacro de las imágenes. Desde ese momento ha existido un rechazo hacia la veneración de imágenes porque se indicaba que la imagen esclaviza al ser humano. Sin embargo, desde la antropología simbólica, se considera que “el rol profundo del símbolo: es confirmación de un sentido de libertad personal.” (Durand, 2000, pág. 43), a través del símbolo el sujeto experimenta su propio sentido (concepción o significado) libre sobre la imagen, y esa alquimia de la transmutación, de la trasfiguración simbólica únicamente se

puede realizar en el seno de la subjetividad individual, por tanto, de la libertad. Cada imagen pintada, esculpida y tallada es potencialmente capaz de generar epifanías que van más allá de este mundo, apariciones y revelaciones que se conectan con las profundidades de los misterios, deseos, y miedos humanos. El ícono a través de la herramienta de la imaginación simbólica mantiene el contenido simbólico que trasciende lo observable para llevar al ser humano a un plano espiritual.

Resulta vital, en el momento de estudiar la imagen simbólica, diferenciar el símbolo del emblema y la alegoría. El emblema no es más que un signo una seña o un conjunto de señas donde la imagen sólo es utilizada como un resumen de contenido unívoco e indudable; el emblema mantiene el autoritarismo del signo al posicionarse encima de toda libertad humana de resignificarla; el emblema sólo tiene un significado, donde la imagen sólo es una apropiación. El emblema no llega a transformarse en símbolo porque todo ya está dicho, es una imagen conclusiva donde el espectador no tiene la oportunidad de apropiarse y darle nuevas interpretaciones porque su interpretación ya es establecida. Un emblema es, por ejemplo, el escudo de Bolivia, donde no hay otra verdad que no se la que nos ha enseñado la escuela, cada elemento tiene su significado y no es posible pensar algo distinto porque estaríamos equivocados, a diferencia de una obra de arte, donde no existe el error interpretativo.

La alegoría no es más que un espejo del signo literal a la imagen, la alegoría se entiende como una posibilidad o un símbolo enfriado, su convención social es la que sepulta sus cualidades simbólicas. La alegoría es una convención académica, podría tener la capacidad simbólica, pero sólo se queda en la convención social, se transforma en una traducción monosémica a través de la imagen. Es, por ejemplo, el caso de la imagen de la justicia: una mujer parada, con sus ojos vendados y en su mano sosteniendo una balanza es una imagen que potencialmente podría tener una capacidad simbólica. Sin embargo, es enfriada a una traducción monosémica, a un signo simple, a un solo significado que sería la justicia.

A manera de conclusión del acápite, podemos indicar que para la antropología la imagen como obra de arte tiene su propia identidad; la distinguimos de las imágenes que nos rodean que llamamos imágenes de la naturaleza, de los sueños, de emblemas o alegorías. Es en este marco que espero que el lector ya haya podido adquirir los parámetros básicos de qué se entiende por obra de arte desde la antropología y sus características como imagen creada por el ser humano dentro de las culturas.

II.2.3. El pensamiento simbólico como característica humana; y el arte como trinchera histórica del pensamiento simbólico

La idea inicial para considerar que los seres humanos tenemos un pensamiento simbólico proviene del filósofo Gastón Bachelard (1957, 1958). Dicha idea luego será desarrollada en profundidad por Ernest Cassirer (1968) y los autores de la antropología simbólica. Con pensamiento simbólico nos referimos a que el ser humano no es naturalmente racional sino simbólico. El pensamiento es una característica humana determinante para su sobrevivencia; sin embargo, cuando surge la ciencia, se consideraba que el pensamiento humano era racional. Es en este sentido que la antropología brinda su aporte al considerar que el ser humano se caracteriza, como especie, por tener pensamiento simbólico, particularidad humana que lo distingue de los otros seres vivos.

De este modo, se trata de un pensamiento que no se limita a la relación estímulo-respuesta, causa-efecto, acción-reacción, sino que tiene correspondencia con la creatividad como parte de la imaginación simbólica. "(...) Cassirer señalaba que más que en un mundo físico, el hombre vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Tan envuelto está por dicha red, que no puede ver ni conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. En base a tal aseveración, define al hombre no como un animal racional, sino como un animal simbólico. Los símbolos con los que se maneja cambian constantemente, pero la actividad simbólica permanece. (...) Para Cassirer (...) lo que define al hombre, en todos los estadios de su cultura, es su condición de creador de símbolos."(Colombres, 2005, pág. 18) Entonces, lo realmente humano no es la sociabilidad, como creía Aristóteles, sino su pensamiento simbólico.

El resto de los animales son productores de signos (señales) como: gritos, aullidos, cantos, diversidad de sonidos emitidos por éstos, movimientos como el pelo erizado y la cola erguida de un gato o el movimiento de izquierda a derecha, como si fuera un péndulo, de la cola del perro cuando ve a su dueño. Los animales tienen miles de señas que emiten y reciben y que pueden ser interpretadas con precisión incluso en el caos de la selva. En la polifonía, caótica para nuestros oídos, los animales saben cuándo alguien está enojado y va a agredir o si alguien busca aparearse. Esta precisión, tanto al momento de emitir, como de interpretar signos es importante para su sobrevivencia; pero esta capacidad de interpretar signos no incluye que tengan la capacidad de tener una imaginación o un pensamiento simbólico, a diferencia de los humanos.

Para Cassirer, la particularidad humana se reduce a sus formas simbólicas, es decir: al lenguaje, al arte, al mito y a la religión. Todo arte es expresión, en tal sentido, es una forma del lenguaje; pero es un lenguaje particular, diferente, donde no son palabras lo que interpretamos, sino formas visuales. La interpretación de las formas visuales depende de la capacidad del observador de encontrarle sentidos a las imágenes. Estas imágenes encarnan su relación dialéctica entre la cultura local y el imaginario universal del ser humano. Con esto queremos decir que un intérprete necesita los códigos o las unidades semánticas de comprensión que, por un lado, son construidos por la cultura local y por otro lado, responden al imaginario universal humano.

El arte es parte de las formas simbólicas y se caracteriza por tener lenguaje simbólico. El arte forma parte de la cultura, por lo tanto, es una invención, y su utilidad es humana. Como todo producto cultural, surge para dar respuestas a nuestra existencia, a las relaciones sociales, a las relaciones con la naturaleza y a lo supranatural. El arte sirve como un medio posible para encontrar sentido a la vida o más precisamente para otorgarle sentido a la vida. El arte es medio de expresión, comunicación, concreción y/o plasmación de pensamientos, ideas, emociones, sentimientos y/o creencias. Para que el arte encarne esta cantidad de posibilidades, el *homo sapiens* desarrolló el lenguaje simbólico, que es parte del sistema simbólico de cada sociedad o también lo podemos definir como parte de la cultura de cada sociedad. A través del lenguaje simbólico, el ser humano ha brindado maneras de expresar y entender su mundo, dentro del lenguaje simbólico se encuentran: la religión, los mitos, los sueños y el arte. A través del paso del tiempo, desde el origen de la vida humana hasta la época actual, el arte ha seguido manifestándose por medio de símbolos.

II.2.4. Características de las imágenes que son obras de arte desde la antropología simbólica

El mundo para los seres humanos se encuentra lleno de imágenes de diversa naturaleza. En este marco teórico sólo vamos a precisar las características de aquellas imágenes construidas por los seres humanos llamadas obras de arte y su relación con el contexto sociocultural (artista-espectadores-cultura). Este acápite busca encontrar características propias de las obras de arte a partir de la antropología simbólica.

La primera característica es su lado aparente y su contenido profundo: "(...) se puede comparar su diversidad con un árbol cuya forma exterior estaría representada por la

corona aparente de ramas y hojas, el eje vertical portador del sentido sería equivalente al tronco, cuyas formas más profundamente ocultas serían comparables a sus raíces.(...)” (Wunenburger, 2005, pág. 21) Es de esta manera que entendemos la imagen artística como contenedora de un lugar visible al cual somos capaces de aproximarnos por nuestros sentidos (es decir, podemos reconocer sus formas visuales como color, textura y forma), pero esta capa superficial inevitablemente nos remite a una profundidad, la cual no podemos apreciar mediante la observación directa, pero cuya existencia advertimos. Aquel lugar oculto permite que la imagen se convierta en un depósito de energía simbólica, tanto para el artista como para el espectador; en sus capas invisibles se encuentra su sentido y contenido de la obra.

La segunda característica es su capacidad polisémica “(...) partimos de una concepción simbólica de la imaginación, es decir, de una concepción que postula el semántismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido. Pero podemos pretender que, al reagrupar positivamente las imágenes, de ese modo habremos condensado sus múltiples sentidos, lo que nos permitirá encarar la teoría del sentido supremo de la función simbólica...” (Durand, 2004, pág. 61) La obra de arte nunca contiene un solo significado, es capaz constantemente de ser reinterpretada, incluso por el mismo espectador más de una vez. Es por esta naturaleza que el arte no tiene una verdad lógica-racional, sino que la obra parece reconstruirse cada vez que un espectador la contempla. “La polisemia o multivalencia de una obra de arte, es decir, la capacidad de significar muchas cosas al mismo tiempo, es una condición fundamental para que la obra permita al observador participar activamente en el acto creativo, mediante la resignificación de los estímulos visuales que recibe.” (Valcarcel, 2008, pág. 53) La polisemia que caracteriza a la obra de arte es reagrupada en la imagen.

Permítame en este momento hacer una digresión aclaratoria sobre la diferencia conceptual entre significado y sentido. A primera vista, podrían parecer sinónimos. Sin embargo, cuando me refiero a sentido, quiero indicar que las interpretaciones posibles tienen una dirección: un sentido, pero por más que tengan un mismo sentido igual pueden existir muchos significados. Volviendo a la imagen ilustrativa del árbol, el sentido es el tronco, pero los significados son como las ramas que se desprenden del árbol. Es así que es muy diferente cuando uso el término sentido que cuando uso el término significado o significados. Varios significados pueden tener un mismo sentido, así como varias ramas

pueden desprenderse del mismo tronco del árbol. Y significado sería una sola de las ramas.

La tercera característica de las imágenes que son obras de arte es que lo visible se presenta como un dispositivo opaco, enramado, que esconde el o los sentidos de sí mismo. Es por este motivo que la obra de arte sólo funciona si hay un intérprete, requiere de un espectador para ser constituida. Pero esto no quiere decir que la obra sea incomprendible sino más bien lo opuesto: “(...) en nuestros días *l’imaginaire*, a causa del carácter ambivalente con su contenido, se presenta, a los ojos neófitos en la materia, como posible fuente de errores y de ilusiones, en cambio, para los entendidos, aparece como revelación de una verdad metafísica no aprehensible sólo desde la esfera de la lógica, sino desde “una mirada omnicomprendiva de lo humano que asume lo racional y lo afectivo al mismo tiempo.” (Wunenburger, 2005, pág. 10)

La cuarta característica es que la obra de arte es antidogmática: en el momento en que una obra de arte responde a un dogma político, la calidad simbólica de la imagen se reduce al simple signo perdiendo su complicidad de activar la imaginación y perdiendo con esto su riqueza. Esta característica se justifica en el carácter inconcluso que tiene la obra de arte, por lo tanto la obra de arte no puede tener un significado, porque el espectador es quien completa la obra, por tanto la obra es cambiante según el espectador que este en frente, esto hace imposible que funcione como obra de arte una imagen que tiene un significado. “...(T)oda obra de arte no se ha concluido hasta que es contemplada por alguien o, en otras palabras, que toda obra de arte está siendo concluida en tanto que es contemplada por personas, siempre diferentes, lo que equivale a decir que cualquier obra de arte no está concluida nunca mientras exista como realidad tangible y sea contemplada por un nuevo espectador.” (Alcina Franch, 1998, pág. 173)

La quinta característica es que todas las obras de arte representan algo. La representación se entiende como el volver a presentar algo que en ese momento está ausente. La representación es el contenido que invoca la obra de arte. La representación es otra característica de la imagen artística y es un proceso del pensamiento humano. En otras palabras: cuando la representación se concreta en un objeto visible llamada obra de arte, forma parte de la realidad, lugar donde los espectadores pueden ver la imagen: “La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en

“carne y hueso” a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia (...). En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio de término.” (Durand, 2000, pág. 10) La representación no vuelve a un hecho ausente algo concreto, sino que el hecho ausente a través de un incentivo visual (que es la obra de arte) genera en el espectador a través de su imaginación la ilusión de vivir un hecho ausente como si fuera concreto. El mejor ejemplo actual y popular de la representación posiblemente sea el cine, que es el lugar donde la gente, al terminar la película, siente que lo que ha pasado en la pantalla lo ha vivido.

La obra de arte aparece como dotada de una información inmanente, endógena, propia; contiene un sentido evocado que el interior de la imagen genera; la obra de arte encarna, sensibiliza, presentando un contenido ideal haciendo vivir en la mente de los espectadores un contenido o referente ausente objetivamente.

La sexta característica es la presencia del lenguaje figurado y la metáfora. Las imágenes artísticas en la actualidad son representaciones elaboradas que utilizan el lenguaje figurado y utilizan la analogía metafórica para crear aquella imagen que es capaz de detonar múltiples significados: “La metáfora es así una racionalidad imaginativa... La metáfora es uno de los útiles más importantes para intentar comprender parcialmente lo que no puede ser comprendido de manera total: nuestros sentimientos, nuestras experiencias estéticas, nuestras prácticas morales y nuestra conciencia espiritual. Esos esfuerzos de la imaginación no están privados de racionalidad: puesto que utilizan la metáfora, ellos emplean una racionalidad imaginativa” (Wunenburger, 2005, pág. 10).

La séptima característica de la imagen que es obra de arte es su lenguaje poético. Es un lenguaje íntimo y creativo, es capaz de evocar, a través de la figuración del lenguaje, sentimientos humanos. Es un lenguaje que se deja llevar por la imaginación, la ensoñación y la carga subjetiva del artista. Lo poético y lo no poético ha cambiado según cada cultura o periodos históricos: hay imágenes artísticas que ahora son consideradas poéticas y que no entrarían como tal dentro de los cánones de otros tiempos; pero a pesar de estos marcos históricos lo poético se concibe como un lenguaje emotivo que puede diferir de lo mentado o de lo racional.

La octava característica es la relación del arte con el mito y las mitologías. La obra de arte mantiene una complicidad entre la mitología y la poética, ambas como maneras de

interpretar el mundo de manera distinta a la del *logos*. La imaginación gobierna tanto el mito como la obra de arte, la imaginación está lejos de ser una actividad insignificante, irreflexiva o absurda. El *mythos* constituye una vía cognoscitiva para el ser humano, la imaginación que es partícipe fundamental tanto de relatos míticos, como de las representaciones artísticas, alcanza los fines máximos del pensamiento que son las respuestas de la existencia humana. A tal punto la imaginación es pensamiento que lo que se puede concluir mediante obras de arte o relatos imaginales no tiene nada que envidiar al pensamiento por conceptos, juicios y razonamientos.

Para Colombres (2005), la mitología es la raíz del arte. Cada arte responde a la mitología que genera su sociedad. Por lo tanto, si un arte es transgresivo, está respondiendo a la mitología cultural que ha desarrollado esa sociedad para su sobrevivencia. De este modo, el arte se presenta como un hecho visible de la mitología aunque siempre en lenguaje simbólico.

El mito, dirá Colombres, pertenece a una zona sagrada, algo de lo que no se duda; pero aparece desintencionadamente en las obras de arte, es algo que el artista manifiesta sin darse cuenta porque va más allá de él como creador, va del lado de artista como sujeto sociocultural.

Resulta vital comprender que en la presente investigación el arte es tomado como un hecho sociocultural, parafraseando el “hecho social” de Emily Durkheim, considerando que no es un hecho aislado de algunos individuos sino que es parte de un acto colectivo social. Por lo tanto, por más genio que pueda llegar aparentar ser un artista, en realidad como individuo es parte de un fenómeno histórico sociocultural.

La novena característica es la relación que tienen las imágenes que son obras de arte con la libertad: el símbolo brinda la opción de encontrar el sentido de la imagen a través de la libertad individual del espectador, el símbolo no es algo explicado o explícito. Aquí radica la libertad del espectador de encontrar sus propios significados. La trasmutación del símbolo sólo se puede efectuar en la libertad del espectador. La libertad en el símbolo es creadora de sentido, el cautivismo que produce una imagen depende de la libertad del espectador de poder transmutar su espacio.

La décima característica de las obras de arte es que las imágenes que construimos no son sólo distracciones de nuestras vidas, no son pasivas ni insignificantes para la psiquis,

estas imágenes forman y condicionan nuestro pensamiento; en un tal sentido, nos enseñan a ver y sentir el mundo. Las imágenes forman conjuntos vivientes que exigen nuestra atención. A través de éstas habitamos la vida y el mundo; por tanto, el ser humano se percata de su existencia y no puede relegarlas de la importancia que tienen de brindar sentido a la vida: “Las imágenes forman conjuntos vivientes que se estructuran, transforman, interactúan, y por eso mismo exigen nuestra atención, desvían nuestro pensamiento. Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes en su variedad, participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas como podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida.” (Wunenburger, 2005, pág. 13)

La onceava característica es que el arte expresa y comunica (sentimientos, ideas, conceptos, reflexiones, etc.). Para Alcina Franch, la característica fundamental de la obra de arte es la belleza; sin embargo, no estamos de acuerdo con esta perspectiva, porque consideramos que lo que caracteriza al arte es el lenguaje simbólico. La belleza ha sido muy discutida desde la rama de las ciencias sociales y la estética, comprendiendo que han existido distintos desarrollos del arte. Es el caso del arte conceptual, que elimina completamente el concepto de lo bello, para no contener ningún placer estético visual. Por otro lado, Umberto Eco (2007) afirma que hay una historia del arte que representa la fealdad y lo grotesco. Por lo tanto el concepto de belleza parece actualmente insostenible.

El núcleo de una obra de arte serán las intenciones por las que han sido hechas. Estas intenciones ya nos llevan a pensar una manera de concebir las producciones simbólicas en las distintas culturas y en diversos tiempos. Si para una larga tradición de teóricos el arte responde a la búsqueda de la belleza, en esta investigación el arte responde a una necesidad cultural donde las intenciones de búsquedas variaron con el tiempo según las necesidades culturales que tenía una sociedad y donde el lenguaje comunicacional se caracteriza por ser simbólico, diferenciándolo del resto de seres vivos.

El contexto estético es considerado como el contexto de las intenciones artísticas de ese contexto cultural e histórico. Por lo tanto, si es un arte que busca culturalmente la belleza, será ésta un fundamento para la lectura del investigador. Sin embargo, han habido distintas intenciones artísticas con el paso del tiempo, por ejemplo, intenciones religiosas, conceptuales, políticas, de entretenimiento, búsqueda de la belleza, búsqueda de la fealdad, transgresiones, etc.

La doceava característica es la relación que mantiene el arte con el imaginario humano universal. Si Alcina Franch aclara que para él el arte es lenguaje simbólico, Colombres profundiza aún más este tipo de percepciones ya que indicará que el arte, si bien responde a un lenguaje simbólico, éste responde al imaginario humano que se manifiesta de manera más clara en el mito y la religión. Dicho autor relaciona el arte con el mito y la religión. Tanto Durand como Wunenburger aportarán al debate indicando que las formas simbólicas responden al imaginario humano universal. Este imaginario lo entendemos por las similitudes dentro de la diversidad cultural de representar lo divino, lo masculino, lo femenino, el día y la noche. Son estructuras universales que surgen de la relación del humano con la tierra. El arte, por tanto, es un depósito de ese imaginario humano universal.

La treceava característica es la que entra en tensión con la del imaginario universal, es la que considera la relación intrínseca que tiene una obra con el contexto social local. Comprendemos el arte como parte de las culturas y que surge como medio de sobrevivencia del ser humano. Las culturas, si bien tienen sus preguntas universales globales, tienen a su vez sus preguntas locales particulares que se formulan desde cada cultura. Por tanto, el arte también responderá de alguna manera a estas preguntas específicas que responden a situaciones histórico- locales. Comprendemos la relación imaginación - mito - rito de la misma manera que imaginación - mito - obra de arte. Con esto intento explicar que la obra de arte sería la puesta en escena de la imaginación del artista determinada por su realidad sociocultural. La obra de arte es lógicamente comparable con el rito que equilibra o da respuesta a los conflictos particulares.

La catorceava característica es que funciona como espejo social. El arte funciona como reflejo de las mitologías de una sociedad. A través del arte, la sociedad expresa, comunica sentimientos, ideas, conceptos, reflexiones, etc. Por lo tanto, al ver una obra de arte no responde como un reflejo de un espejo normal sino que nos permite ver más allá de lo aparente, nos permite ver los deseos y miedos de los habitantes de esa sociedad. Podemos encontrar el imaginario simbólico local a través de las figuras y formas que son visibles en las obras.

La quinceava característica es el arte y su rol sociocultural en cada sociedad. Esta característica ha sido dividida en tres incisos que nos sirven para el trabajo de campo:

a) Según la antropología del arte, toda producción cultural cumple un rol en la sociedad. El arte cumplió y cumple varios roles según la sociedad en la que se presente, y fueron varios los autores que interpretaron la función del arte en las sociedades, por ejemplo, el arte como: distracción, juego, magia, conexión espiritual, diferenciación, creatividad, cognición³², construcción de mundos, etc. También considero que el arte responde a una identidad étnica, es así que cada grupo étnico tiene su propia forma de producir sus manifestaciones culturales -entre las que se encuentra el arte-.

b) A través del arte podemos apreciar relaciones de poder (dominación)

El arte, al ser un producto cultural, entra en disputa con otros productos culturales cuando se generan interacciones culturales. Es así que podemos ver cómo durante la colonia hubo una sobreposición del arte de colonizador frente al arte indígena, y también cómo los grupos étnicos resistieron culturalmente transmitiendo casi de forma secreta su cosmovisión a través del arte de la comida y el tejido. Es así que el arte también contiene la cosmovisión de los pueblos, su filosofía, sus saberes, su tecnología y sus relaciones sociales. También se puede ver la crisis de un arte negado; los contenidos simbólicos de un pueblo como la religión si bien entran en crisis o en apogeo también pueden utilizarse como estrategias de resistencia cultural.

c) A través del arte podemos observar relaciones interculturales³³

En la actualidad, a través del arte podemos ver cómo las culturas se encuentran, entran en interacción, y esto es posible de observar desde los objetos (objetos a los que llamamos arte) y desde los espacios (salas, museos o incluso el arte que se exhibe en espacios públicos como calles, plazas, montañas, etc.), porque el arte no es sólo el objeto sino todo el proceso que incumbe para concretarlo: para qué lo haces, cómo se ha concebido, cómo está realizado y dónde se presenta o exhibe. El arte que investigamos en la tesis, el arte contemporáneo local que hace uso de elementos culturales indígenas, nos ayuda metodológicamente a apreciar los encuentros culturales del arte y como las culturas entran en confrontación, negociación y diálogo. Las formas de concretar la obra y

³² Ver: Goodman, 1ª Ed. 1976, Ed. en castellano.2010.

³³ Como se verá en el acápite II. 3.5. Concepto de interculturalidad. La interculturalidad es un plano real distinto al interculturalismo que es un plano ideal. La interculturalidad son relaciones entre diferentes culturas que contienen confrontación y negociación, me refiero a relaciones entre culturas que no necesariamente responden a los ideales del interculturalismo del diálogo y la convivencia perfecta entre diferentes, sino la interculturalidad es el contacto, la interacción, al entre cruzamiento, al encuentro entre culturas diferentes y no es la segregación o el mestizaje.

las obras en sí mismas (los objetos) nos ayudan a ver explícitamente el imaginario local de la época.

II.2.5. La imaginación: una categoría para interpretar las obras de arte

Considero que el pilar fundamental y universal para la interpretación del arte es la imaginación, la cual juega un rol determinante al momento de crear y de observar símbolos. Al reflexionar sobre la imaginación, me percaté de su importancia en la vida de los seres humanos, todo lo que hemos creado culturalmente es producto de la imaginación humana. La imaginación humana la entiendo en una relación dialéctica entre la cultura local y el imaginario universal, la imaginación o lo que imaginamos cambia con el tiempo, como la cultura. Podemos suponer que lo que imaginaban los urus, grupo étnico indígena de la región del lago Titicaca, hace 500 años sobre el universo es distinto a lo que imaginamos nosotros hoy sobre el universo.

Es así que la imaginación intenta responder de alguna manera a las preguntas existenciales del ser humano como el sentido de vivir, de dónde venimos, a dónde vamos y también intentan darle respuesta o sentido a los problemas que surgen socialmente. Pero por otro lado, si nos preguntamos: ¿qué tan distinto es lo que imaginaban los urus hace 500 años de lo que imaginamos nosotros ahora sobre la vida? De repente surgen las respuestas de autores como Durand que establecen semejanzas, espacios comunes sobre lo que imagina en general el ser humano, lo que está determinado por una realidad natural que no ha cambiado mucho, especialmente si pensamos en los regímenes del día y de la noche que aún gobiernan nuestras vidas y que construyen las cosmovisiones, mitologías y formas de imaginar a partir del día y de la noche, de la tierra y del cielo, de las estaciones temporales, etc.

La obra de arte es, por tanto, el registro observable de lo que imagina un grupo de gente. Al ver las cavernas de Lascaux o las pinturas rupestres del altiplano en Bolivia, podemos ver lo que imaginaban las personas en esas culturas o más bien considero que podemos imaginar lo que imaginaban sobre sus conflictos, sean sociales o existenciales.

La imaginación pertenece al mundo de las ideas, no es algo concreto observable; pero notamos su existencia al observar los productos culturales. Por más misteriosa que parezca ser su existencia, es visible cuando vemos una obra de arte. Es así que cuando buscamos una categoría para interpretar las obras de arte, prefiero pensar en la imaginación del artista, un artista que vive y es parte de un contexto social que lo

determina y que dialécticamente es universal y está determinado por su naturaleza humana y el imaginario universal. Es de esta manera que la imaginación del artista no sólo responde al hecho individual sino a un hecho colectivo cultural que atiende a los problemas sociales y dialécticamente también atiende al imaginario humano universal.

Si me refiero específicamente al campo de estudio de la presente investigación, las obras de arte tienen que ver con el uso de elementos culturales de los grupos étnicos indígenas en personas no indígenas. Me refiero a la mirada hacia lo indígena, por lo tanto, a la manera como una cultura imagina lo indígena. Centralmente estamos investigando cómo se imagina lo indígena en la actualidad. Esto inevitablemente nos lleva a estudiar el arte como un producto cultural más allá del ser artista. La imaginación es uno de los contenidos profundos de la obra de arte que es visible-concreta; la obra de arte nos permite adentrarnos en la imaginación de la cultura.

La importancia de la imaginación se encuentra en el corazón mismo de la percepción: “Extraviarse de ese modo en sus pensamientos, es decir, en sus ensoñaciones, plenamente en ellas, presente a las cosas y a los otros, constituye un modo de estar del mundo, donde la imaginación, dudando todavía entre pasividad y actividad, lo conduce a los objetos exteriores mediante la sumisión.”(Wunenburger, 2005, pág. 24) Lo imaginal: “Sucede entretanto que ciertas imágenes del mundo, además de su estructura simbólica que la conciencia explora y somete a plena luz reflexiva, traen consigo una suerte de capacidad autónoma de engendrar una serie de pensamientos que se extienden hasta el infinito. Lo simbolizado allí adquiere una densidad, una riqueza excedente que permite una exploración sin fin. (...) Verdaderos embriones de sentido, esas imágenes viven de ellas mismas y la conciencia no puede más que penetrar allí parcialmente, dejando de alguna manera siempre a la sombra, en reversa, una virtualidad una potencialidad imaginativa.” (Wunenburger, 2005, pág. 26)

La imaginación individual se va a enriquecer de la imaginación social, la imaginación resuelve problemas, la imaginación es la característica fundamental que esconde una obra de arte.

A través de la obra de arte entramos a la imaginación del artista, y al ingresar en la lectura de la imaginación del individuo nos estamos entrando a la imaginación sociocultural, ya que ningún ser humano está aislado de su realidad sociocultural y, por otro lado, nos sumergimos en el universo del imaginario humano el cual reconoce las semejanzas

humanas y sus constantes en el tiempo. Éste es el punto donde la imaginación me abre dos caminos: el primero es trabajar desde la obra de arte sobre la imaginación humana desde una perspectiva existencial individual donde puedo centrar la investigación en el imaginario humano en términos universales. El segundo camino es centrarme en problemas interculturales locales donde la obra de arte me permite abordar problemas locales. Es importante que el lector comprenda el carácter dialéctico que se presenta en la imaginación humana: por un lado, se encuentra lo universal simbólico y, por otro, se encuentra la particularidad de la cultura local. Entiendo que en la relación dialéctica entre lo local y lo universal están las obras de arte.

Durand como Wunenburger centran su interés en la imaginación simbólica, y la consideran de carácter universal, tomando en cuenta que los seres humanos tenemos el mismo interés por lo simbólico a pesar de las aparentes diferencias culturales.

II.2.6. El imaginario y su contenido social

El imaginario y su contenido social ha sido explicado por Wunenburger, quien afirmó que los imaginarios son tanto individuales como colectivos: el ser individual pertenece y responde a su cultura:

“En los usos corrientes del vocabulario de las letras y de las ciencias humanas el término *imaginaire*, en tanto sustantivo, remite a un conjunto muy vago de componentes. Fantasma, recuerdo, ensoñación, sueño, creencia inverificable, mito, novela, ficción son tanto expresiones del *imaginaire* de un hombre, cuanto de una cultura. Se puede hablar del *imaginaire* de un individuo, pero también de un pueblo, a través del conjunto de sus obras y creencias. Forman parte del *imaginaire* las concepciones pre-científicas, la ciencia ficción, las creencias religiosas, las producciones artísticas que inventan otras realidades (pintura no realista, nove-la, etc.), las ficciones políticas, los estereotipos y los prejuicios sociales. Este término es difícil de asir y, en ocasiones, se confunde con otros con los que tiene sutiles interferencias; con todo, convengamos en llamar *imaginaire* a un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, sobre la base de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo,

relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que revelan una función simbólica en cuanto a un enlace de sentidos propios y figurados.” (Entrevista a Jean-Jacques Wunenburger. 29 de abril de 2009, por Hugo Francisco Bauzá. Recogido de: <http://www.taciturno.be/spip.php?article98>)

Con esta cita el autor deja claro que cuando se hace mención al imaginario se está haciendo referencia a una categoría individual en cuanto el individuo siempre es parte de una cultura, el individuo inevitablemente es perteneciente y reproductor de una colectividad (cultura). Por tanto, al igual que el dilema del huevo o la gallina, tan discutido en filosofía, existe en antropología el dilema del imaginario individual y del imaginario social. El imaginario social se transmite al individuo desde el momento en que nace en un proceso de endoculturación en el cual, paralelamente, recrea el imaginario social. Por ejemplo, los individuos al crear (artistas) y al observar (espectadores) obras de arte reconstruyen el imaginario social modificándolo; los individuos que observan una obra de arte son vulnerables a que su imaginario se deconstruya y a la vez estas nuevas imágenes ya forman parte de su imaginario individual y social como espectadores.

Agudelo, cuando realiza su revisión conceptual sobre los estudios del imaginario, hace referencia a Castoriadis, como el que desarrolla la idea de un imaginario social:

“el imaginario de un hombre concreto es siempre una historia posible, y en tanto historia implica la relación de unos sujetos con otros, de unos sujetos con su tiempo, de unos sujetos con su historia y su contexto. Un imaginario individual es siempre un imaginario vinculado a lo social, ya que, como dice Castoriadis (2006) “los hombres no pueden existir más que en la sociedad y por la sociedad”. (...) Cada individuo tiene imaginarios que se relacionan con los medios sociales, espaciales y temporales. Un sujeto solo no construye un imaginario de manera individual y autodiegética: necesita las narraciones de otros, las experiencias de otros, las ideas y opiniones de una colectividad.” (Agudelo, 2011, pág. 6)

Como he intentado demostrar en el Cap. I. 1. 1. Los grupos étnicos indígenas en la historia del arte “oficial” realizado en Bolivia (marco histórico) según los cambios políticos, y según las diferencias históricas, las obras de arte han cambiado en nuestro país. Por lo

tanto, la imagen en su característica simbólica ha cambiado según el imaginario de la época. En esto reside la importancia de estudiar la obra de arte, porque tiene un doble sentido, a la vez: en la obra de arte vemos la evidencia de la materialización de un imaginario social y paralelamente estas imágenes se reconstruyen o desconstruyen el imaginario de la sociedad por medio de los ojos de los espectadores.

Para profundizar más sobre la dinámica entre la obra y su contexto sociocultural recomiendo leer el Cap. II.1.3. El arte de cada cultura interactúa entre su contexto sociocultural local y el pensamiento simbólico universal. Allí se expone la relación entre el arte y su contexto social.

Resulta vital reconocer la importancia del espectador, ya que este sujeto es la fuente para considerar que la obra de arte cumple un rol en la sociedad al modificar el imaginario social y generar el espacio para que la función simbólica se efectúe en cada sujeto. Es por esto que el arte no sólo responde al interés por el arte sino que cumple un papel importante en cualquier cultura.

II.2.7. El símbolo y la imaginación en la historia

Este acápite es un pequeño resumen de la historia del símbolo en la humanidad para comprender cuál es su estado actual. Tres han sido los momentos más importantes y determinantes en la historia: Su origen repentino en el paleolítico, toda la batalla en la ilustración y la lucha contra la ciencia positivista.

Curiosamente el arte surge en el paleolítico como un estallido repentino en todas las comunidades humanas. Comunidades de cazadores y recolectores dejaron sus huellas artísticas en cavernas. Pinturas de toros, búfalos y caballos son las más comunes. Estas primeras impresiones humanas que fueron inscritas en piedras en las profundidades de los cerros son registros y antecedentes de las primeras expresiones humanas; son las primeras obras de arte e imágenes simbólicas de las que se tiene noticia. Esto llevó a la antropología a preguntarse sobre el arte como fenómeno universal en las comunidades humanas, pensando en su origen repentino fundamental en la historia del *homo sapiens*. La necesidad de representar simbólicamente existió y existe en todas las culturas siendo una constante de nuestra especie. Esto llevó a pensar a Cassirer que el *homo sapiens* es un homo simbólico, ya que la creación de símbolos es parte de su naturaleza.

Diversas culturas crearon grandes centros simbólicos. Por ejemplo, en la zona andina, Tiawanaku con sus distintas creaciones escultóricas y pictóricas demuestra cómo el ser humano desarrolló su creatividad simbólica, su imaginación simbólica y la relevancia que tuvo ésta en la vida cultural. Las enormes esculturas llamadas moáis de la Isla de Pascua, las pirámides de Egipto, las líneas de Nazca, el centro escultórico en Stonehenge, entre miles de miles de imágenes simbólicas repartidas por todo el mundo son otros ejemplos de esto.

Si bien lo simbólico o el pensamiento simbólico ha tenido importancia en todas las culturas, en Occidente desde Sócrates, pero especialmente durante la ilustración, se ha intentado resquebrajar el pensamiento en base a imágenes simbólicas. Es desde aquella época que el arte ha quedado como resistencia del pensamiento simbólico, particularmente en Occidente y en los países colonizados por Europa. El arte se plantea como libertad, pero a la vez ha sido una trinchera histórica contra el abuso de la razón que existió en Occidente: “El positivismo es la filosofía que, en un mismo movimiento, elimina a Dios y clericaliza todo pensamiento” (Durand, 2000, pág. 24)

Los tres estadios de superación cultural que los positivistas han explicado son la eliminación progresiva del pensamiento simbólico. La desvalorización de los símbolos en Occidente se presenta en la rama científica del cartesianismo, que indica que la imaginación y las sensaciones son deformadoras de la realidad objetiva e inductoras de errores. El universo material y físico es el único que vale para Descartes, reduciendo al ser al único plano de las relaciones objetivas, eliminando la riqueza del sentido figurado y los misterios incognoscibles de la vida. Es así que Descartes se nos presenta como uno de los enemigos más temibles que ha tenido la imaginación simbólica, al considerar sólo lo que vemos objetivamente como verdad.

“Una iconoclasia radical de ese modo no se desarrolló sin graves repercusiones sobre la imagen artística pintada o esculpida. El rol cultural de la imagen pintada se minimiza al extremo en un universo donde cada día triunfa la potencia pragmática del signo. Incluso Pascal afirma su desprecio por la pintura, preludiando así el desamparo social en el que será tenido “el artista” por el consenso occidental a través mismo de la revolución artística del romanticismo. El artista, como el icono, ya no tiene lugar en una sociedad que poco a poco ha eliminado la función esencial de la imagen simbólica.” (Durand, 2000, pág. 29)

Durante los siglos XVII y XVIII, la iconoclasia en Occidente marcó el desprecio por el símbolo, perdiendo en gran medida la calidad de epifanía de las imágenes. Es así que el artista, casi en una sociedad incrédula de la imagen, intentó evocar, en el terreno mismo de la cientificidad objetiva positiva, la imaginación simbólica. En este contexto, el artista queda como un sujeto de resistencia hacia los planes macabros de la verdad científica positiva.

“El pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa, tiene como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como “señora del error y la falsedad”. Se ha observado con justa razón, que el movimiento de ideas que de Sócrates, a través del agustínismo, la escolástica, el cartesianismo y el Siglo de las Luces, desemboca en la reflexión de Brunschvicg, de Lévy-Bruhl, de Lagneau, de Alain o de Valéry, trae aparejado “poner en cuarentena” todo cuanto considera como ausencias de la razón. Para Brunschvicg, toda imaginación -¡así sea platónica!- es un “pecado contra el espíritu”. Para Alain, más tolerante, “los mitos son ideas en estado naciente”, y el imaginario es la infancia de la conciencia.” (Durand, 2004, pág. 25)

El artista ha mantenido la noción de que el ser humano no sólo vive en el plano objetivo de la vida, sino que existen espacios como el suprahumano e intrahumano que quedan completamente invisibles a la razón pero que guardan contenidos profundos. Los artistas, a pesar del ataque de la razón sobre ellos han sabido mantener la noción que que la imagen habla más que la apariencia observable, manteniendo el pensamiento simbólico parabólico, epifánico, evocativo y metafórico.

Limitando la vida a la realidad objetiva, el cientificismo aísla la percepción humana de la imaginación sin considerar que la imaginación le da sentido al presente. Lo metafísico, poético, subjetivo, emocional, cósmico, surrealista, imaginal son asesinados por el autoritarismo de lo presente objetivo. Entonces el mundo de la apariencia externa objetiva termina asesinando los mundos profundos interiores de la humanidad. Es así que el arte se enfrenta oposicionalmente contra la razón, el objetivismo, la descomposición analítica y muchos de los valores de la modernidad. El arte debe ser entendido como una posición crítica contra el sistema hegemónico moderno de Occidente (refugiado en el *logos*).

La imaginación simbólica no es visible cuando está reducida a un simple signo real (objetivo), sino que se encuentra en imágenes que sobrepasan el sentido literal de referentes empíricos. La imaginación simbólica tiene la función de ampliar significados asociando imágenes que se vinculan las unas con las otras a través del sentido común.

La imaginación humana es la fuente más importante para el arte, a través de ésta el humano representa ideas, pensamientos, lugares, fantasías, ensoñaciones, etc. A la vez, la creatividad habita el mundo de la imaginación que se convierte en una distinción y tal vez una de sus herramientas de sobrevivencia. El mundo de la imaginación es parte del imaginario del ser humano donde se crean las imágenes que luego serán materializadas.

En este acápite presenté la posibilidad de pensar lo simbólico en su relación con las obras de arte, además advertí la crítica intrínseca del pensamiento simbólico a la razón, y la construcción de las obras de arte a partir de la relación dialéctica entre lo local y lo universal. En la siguiente parte del capítulo se propondrán aportes desde la antropología cultural que son útiles para comprender la realidad local del arte.

II.3. Aportes conceptuales desde la antropología cultural

En este capítulo se presenta un marco teórico que aproxima a comprender el contexto sociocultural y las relaciones interculturales en la urbe paceña actualmente. Es el paraguas teórico para comprender lo sociocultural en la realidad local. Además explico ciertos conceptos importantes para la investigación como: elementos culturales, sociedad abigarrada o identidad étnica.

II.3.1. Concepto de elementos culturales

El concepto de elementos culturales fue trabajado principalmente por el autor Bonfil Batalla (1988). Él nos explica:

“Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales: mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones. (...)” (Bonfil, 1988, pág. 22)

Y explica que existen diversas clases de elementos culturales que están articulados pero que se los puede separar con fines explicativos en elementos culturales: materiales, de organización, de conocimiento, simbólicos y emotivos. Resulta importante, en relación con la investigación, profundizar en los últimos tres tipos de elementos culturales:

“De conocimiento. Son las experiencias asimiladas y sistematizadas que se elaboran, se acumulan y transmiten de generación a generación y en el marco de las cuales se generan o incorporan nuevos conocimientos.” (Bonfil, 1988, pág. 20)

“Simbólicos. Son los diferentes códigos que permiten la comunicación necesaria entre los participantes en los diversos momentos de una acción. El código fundamental es el lenguaje, pero hay otros sistemas simbólicos significativos que también deben ser compartidos para que sean posibles ciertas acciones y resulten eficaces.” (Bonfil, 1988, pág. 20)

“Emotivos. Que también pueden llamarse subjetivos. Son las representaciones colectivas, las creencias y los valores integrados que motivan a la participación y/o la aceptación de las acciones: la subjetividad como un elemento cultural indispensable.” (Bonfil, 1988, pág. 20)

Los elementos simbólicos son los más utilizados en la investigación y, por tanto, tienen todo un acápite en el marco teórico sobre qué se entiende por simbólico y los aportes desde la antropología simbólica (Cap. II.2).

Dentro de las dinámicas socioculturales, los elementos culturales pueden ser propios o ajenos, reconociendo que cada elemento cultural es parte de un proceso histórico y que tiene relación directa con lo que llamamos patrimonio cultural, ya que son elementos heredados de generaciones pasadas y que nos ayudan a precisar la identidad cultural y los bienes culturales del presente. Las culturas vivas tienen la posibilidad de transmitirlos, mantenerlos, producirlos o reproducirlos.

Para fines explicativos, rescato el esquema de control cultural que propone Bonfil Batalla, que ayuda a comprender los rasgos de culturas dominadas o dominantes:

Elementos culturales	Decisiones	
	Propias	Ajenas
Propias	Cultura <i>autónoma</i>	Cultura <i>enajenada</i>
Ajenas	Cultura <i>apropiada</i>	Cultura <i>impuesta</i>

Al abordar las diversas realidades actuales donde existen constantes interacciones interculturales con intercambios de símbolos, se busca interpretar las relaciones: asimétricas, de dominación, de control y sometimiento cultural. Es por esto que el cuadro de Bonfil Batalla es una herramienta importante para entender la realidad cultural a partir del análisis de elementos culturales.

“La relación entre los cuatro ámbitos, su composición interna, el crecimiento de alguno en detrimento de otros, son fenómenos que obedecen a varios procesos culturales. Los principales son: a) resistencia de la cultura autónoma; b) imposición de la cultura ajena; c) apropiación de elementos culturales ajenos (sobre los cuales que se adquiere capacidad de decisión); d) enajenación: pérdida de la capacidad de decisión sobre elementos culturales propios; e) innovación, o creación de nuevos elementos culturales a partir del ámbito de la cultura autónoma; f) supresión, o prohibición de elementos que originalmente formaban parte de la cultura autónoma.” (Bonfil, 1995, pág. 352)

Rozo nos explica que esta perspectiva nos puede servir para descubrir qué elementos de nuestro contexto son ajenos, impuestos, propios, “o que hemos decidido autónomamente “hacerlos nuestros”” (Rozo, 2011, pág. 19). Bolivia, al ser un país poscolonial, puede ser analizado a partir de las producciones culturales intentando identificar cuál es la historia de cada elemento cultural y a qué contexto responde.

II.3.2. Concepto de identidad

Para Gilberto Giménez Montiel (2005), la identidad es un término relativamente nuevo que no lo podemos encontrar en bibliografía antes de 1968. Él sostiene que el tópico de la identidad ha cobrado atención en los estudios de las ciencias sociales, por la emergencia de los movimientos sociales que han tomado la identidad de grupo (étnico, regional, religioso) para cuestionar una relación de dominación y/o reivindicar autonomía.

Desde mi percepción, las reivindicaciones étnicas de los pueblos indígenas se han convertido en una realidad activa, viva y de discusión en Bolivia. Considero que desde la Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad³⁴ realizada a principios de la década del 90, los movimientos indígenas en el país han reivindicado su identidad étnica indígena, criticando su estado de negación, marginación y exclusión histórica, han reclamado su territorio y derechos como pueblos indígenas, cuestionando su situación de atropello y abusos sobre su territorio y su invisibilidad jurídica como pueblos diversos. Fue un proceso creciente donde movimientos indígenas buscaron reivindicar sus derechos como pueblos indígenas.

“La gran marcha de 1990 ha sido un hito en la transformación simbólica del significado de la categoría indígena. Como relatan varios de los asistentes a esa marcha, hasta entonces había aún una resistencia colectiva a que los miembros de los pueblos se autodefinan como indígenas. Los éxitos de la marcha, el peso positivo que cobró la categoría de “indígena” en la identificación social del colectivo demandante, en la aceptación de la sociedad urbana y en la simpatía que produjo ello entre instituciones no gubernamentales de apoyo, revirtió la resistencia interna hacia el denominativo, convirtiéndolo en uno de los componentes mediante los cuales los pueblos se presentan públicamente ante el resto de la sociedad.” (Linera y otros, 2004, pág. 243)

La llegada al siglo XXI, me parece, que ha significado la exaltación del concepto de identidad étnica en lo local, con la llegada de Evo Morales como presidente de Bolivia, considero que desde el gobierno surge un discurso político de etnicidad que se maneja desde el Estado. Bolivia en los últimos años acentuó³⁵ su auto-reconocimiento como país diverso étnicamente, al cambiar de nombre a Estado Plurinacional de Bolivia³⁶.

³⁴ “El 16 de agosto de 1990, más de 300 representantes de pueblos indígenas del oriente boliviano iniciarían una caminata desde Trinidad que después de 34 días culminará en la ciudad de La Paz con un total de 800 marchistas, todos ellos de los distintos pueblos indígenas de las tierras bajas. La marcha denominada “Marcha indígena por el territorio y la dignidad” permitirá sacar a luz una compleja situación de decenas de pueblos indígenas cuyas condiciones de vida, culturas, necesidades y luchas habían permanecido olvidadas o desconocidas por el resto de la población boliviana. (...)” (García Linera y otros, 2004, pág. 217).

³⁵ Escribo acentuado porque existe un largo proceso de lucha de los pueblos indígenas, con hitos importantes como el manifiesto de Tiawanaku (1973), la marcha por la Dignidad y el Territorio (1991) y la importancia de las reformas constitucionales de 1994, para conocer este proceso ver Calla y Molina (1999):

Las identidades son fuentes de sentido, es cómo las personas ven, interpretan y entienden el mundo, la vida y la muerte; entonces, la identidad se encuentra en relación directa con la cosmovisión, que será entendida desde el lugar desde donde le vamos a otorgar significados a la existencia. La identidad también se basa en el reconocimiento de quienes son los extraños y a quienes se los podría considerar como los propios.

Bolivia, en 1994 reconoció la diversidad multiétnica y pluricultural en su Constitución Política de Estado, de entonces:

“Los artículos reformados disponen: Art.1 Bolivia, libre, independiente, soberana, multiétnica y pluricultural, constituida en República, adopta para su gobierno la forma democrática representativa, fundada en la unión y la solidaridad de todos los bolivianos.

Art. 171. Se reconocen, respetan y protegen en el marco de la ley, los derechos sociales, económicos y culturales de los pueblos indígenas que habitan en el territorio nacional, especialmente los relativos a sus tierras comunitarias de origen, garantizando el uso y aprovechamiento sostenible de los recursos naturales, a su identidad, valores, lenguas, costumbres e instituciones. El Estado reconoce la personalidad jurídica de las comunidades indígenas y campesinas y de las asociaciones y sindicatos campesinos.

Las autoridades naturales de las comunidades indígenas y campesinas podrán ejercer funciones de administración y aplicación de normas propias como solución alternativa de conflictos, en conformidad a sus costumbres y procedimientos, siempre que no sean contrarias a esta Constitución y las leyes. La ley compatibilizará estas funciones con las atribuciones de los Poderes del Estado.” Constitución Política del Estado de 1994 (en Calla y Molina, 1999, pág. 9)

“si partimos del hecho de que hasta 1994, el concepto jurídico de pueblo indígena y originario no existía en el orden constitucional y jurídico dominante, su inclusión y pleno reconocimiento es resultado de la larga lucha indígena que ha modificado la naturaleza política y social de la nación, definida ahora como multiétnica.” (Calla y Molina, 1999, pág. 9)

³⁶ Y en este punto se abre una pregunta de investigación para próximos trabajos: cómo cambio la identidad étnica en el país con el nombramiento de Estado Plurinacional el año 2009.

Al convertirse Bolivia en un Estado Plurinacional el año 2009, continuo con el proceso de reconocimiento de la diversidad étnica y el quiebre a la ideología política de Estado-nación instaurada en 1952. Continuando con la revalorización de la diversidad étnica o de los grupos étnicos indígenas, los sucesos políticos realizados tanto en 1994, como en 2009 con la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia³⁷, son parte de un desenlace histórico de la lucha de los grupos étnicos indígenas por la diferencia étnica, por su autonomía y por sus derechos.

Me parece que las identidades étnicas están en proceso de fortalecimiento en Bolivia. El país, después de vivir toda una historia negando la diversidad étnica, su profundo carácter indígena y su abigarramiento cultural, está viviendo un periodo de cambios desde la incorporación de lo multiétnico y lo pluricultural en la Constitución Política de 1994 y la acentuación del proceso en la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional en 2009. Para profundizar el debate sobre el concepto de identidad étnica hoy en Bolivia, propongo a continuación el acápite II.3.3. el cual busca aproximarse a entender la problemática de etnicidad en Bolivia.

II.3.3. La identidad étnica en la Bolivia actual

Para comprender la identidad étnica hoy en Bolivia considero que sigue siendo importante tomar como referencia el concepto de sociedad abigarrada trabajado por Zavaleta (1990) y relaborado por Tapia (2002 y 2009). Opino que estos antecedentes conceptuales son importantes para luego complejizar un poco más la teoría recogiendo la crítica al concepto de mestizaje y los aportes de los conceptos de grupos étnicos indígenas y el de interculturalidad.

II.3.3.1. El aporte del concepto de sociedad abigarrada

Bolivia es un país culturalmente diverso. Desde principios del siglo XX existieron varios intelectuales locales que se preguntaron sobre la conformación misma del país, dada la cantidad y diversa población indígena. Tendencias latinoamericanas como la concepción

³⁷ Bolivia, en su Constitución como Estado plurinacional indica, en el artículo 1: "Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país." (Constitución Política del Estado, Art. 1, 2010, pág. 13) Y en el artículo 3: La nación boliviana está conformada por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos, las naciones y pueblos indígena originario campesinos, y las comunidades interculturales y afrobolivianas que en conjunto constituyen el pueblo boliviano. (Constitución Política del Estado, Art. 3, 2010, pág. 13)

de las dos Américas, una indígena y otra europea, una colonialista y otra colonizada, que surgió de autores como Carlos Fuentes y Octavio Paz generaron eco a nivel nacional en Bolivia.

A principios del siglo XX, entre los intelectuales nacionales primó el darwinismo social. Estos pensadores, creían en la exclusión o negación de los grupos étnicos indígenas dentro de la conformación del país, al considerarlos inferiores. Serán los pensadores del nacionalismo revolucionario post Guerra del Chaco quienes por primera vez tomaron lo indígena en la conformación de un Estado-Nación, pero busco una nación común y mestiza. Estos intelectuales consideraron que lo indígena debería ser sustituido por lo campesino u obrero; que todos, blancos e indígenas, deberían tener un sentimiento nacional y sólo así se podría crear Bolivia. En este contexto surgieron los primeros intelectuales que pensaron sobre la conformación del Estado-Nación en Bolivia, y también fue en la década de los años 50 cuando por primera vez se utilizó el concepto de sociedad abigarrada para analizar el país.

Considero que sigue siendo un gran aporte teórico el concepto de: sociedad abigarrada, para la lectura de la realidad sociocultural local. Este concepto fue utilizado por primera vez por Ovando Sanz³⁸, y luego fue desarrollado y profundizado por René Zavaleta Mercado, entre las décadas de los años 70 y 80. Posteriormente varios autores retomaran este concepto³⁹, por ejemplo, Luis H. Antezana, Luis Tapia y Silvia Rivera. Destacando el aporte de la obra de Luis Tapia (2002, 2003 y 2009) como enriquecedor ya que contextualiza y actualiza el concepto de abigarramiento para el presente además de discutir sobre lo multicultural y el pluralismo a partir del abigarramiento actualmente en Bolivia.

Resulta interesante utilizar el concepto de abigarramiento en una investigación sobre arte, ya que es un concepto que surge del análisis estético: lo abigarrado son distintos colores puestos en un mismo lugar, pero que no se logran mezclar.

³⁸El primer autor de quien se tiene referencia sobre el concepto de abigarramiento es Jorge Alejandro Ovando Sanz quien en su libro "Sobre el Problema Nacional Colonial de Bolivia" escrito en 1959 se convierte en el pionero que entiende la situación boliviana como multinacional, colonial y abigarrada. Él estudió las bases del mestizaje, del Estado Multinacional y la incorporación de los indígenas de tierras bajas además de su aporte de la utilización del concepto de abigarramiento en la reflexión social del país. (Núñez del Prado, 2009)

³⁹Para conocer más sobre el aporte de Zavaleta Mercado y la influencia en pensadores actuales ver el texto Coordinado por Maya Aguiluz Ibargüen y Norma de los Ríos Méndez. RENÉ ZAVALA MERCADO Ensayos, testimonios y re-visiones. 2006. CIDES-UMSA.

“René Zavaleta sugirió que una formación social abigarrada es una sobre posición desarticulada de varias sociedades, es decir, de varios tiempos históricos, de varias concepciones del mundo, de varios modos de producción de subjetividad, de socialidad y sobre todo varias formas de estructuras de autoridad o de autogobierno. (...)” (Tapia, 2009, pág. 50)

Tapia, explicando a Zavaleta, indica que la sociedad abigarrada o el abigarramiento de una sociedad en Bolivia es fruto de una relación colonial que no ha logrado resquebrajarse y que como resultado histórico generó el abigarramiento.

“(...) Zavaleta sugiere que la noción de abigarramiento implica justamente una sobre posición desarticulada” (Tapia, 2009, pág. 51) Para Zavaleta “... la idea de abigarramiento es un concepto negativo, pero es una condición de posibilidad para comprenderse en la condición de dificultad para convivir en el país, y sobre todo para construir algo en común.” (Tapia, 2009, pág. 51)

Resulta importante considerar a Bolivia como un país poscolonial, donde su historia colonial ha marcado el presente. Si bien en Bolivia hay una diversidad cultural, las culturas del país no han tenido una relación horizontal, la diversidad cultural también debe ser leída con las asimetrías históricas. No se puede dejar de comprender que la sociedad alóctona⁴⁰ que se conformó en Bolivia (denominada q'ara o karaí castellano) construyó una cultura hegemónica que fue privilegiada en oposición con las culturas indígenas que históricamente han estado excluidas, negadas y marginadas del sistema nacional. Por lo tanto, también se puede ver en la realidad actual la herencia de un sistema colonial no resuelto, donde la cultura alóctona se ha mantenido como la cultura hegemónica y dominante sobre las culturas indígenas. Si bien el proceso político que estamos viviendo busca cambiar esta realidad boliviana, por lo menos en lo que respecta la reivindicación de los grupos étnicos aymaras y quechuas, todavía es una historia muy corta para evaluar los cambios a la historia colonial perpetuada.

⁴⁰ Alóctono, na. “Que no es originario del lugar en que se encuentra.” (recuperado de www.rae.es en febrero 2013). Alóctono es un ente que no es indígena. Son grupos étnicos presentes en un territorio del cual se conoce su asentamiento histórico. Se opone a autóctono e indígena.

Zavaleta entiende la condición semicolonial de la siguiente manera:

“La condición semicolonial es aquella en que se deja de ser autónomo y, en consecuencia: la evolución histórica del país y el cuerpo nacional debe soportar un crecimiento exógeno, desigual, por saltos, introducido desde fuera, al que ciertamente le cuesta acomodarse, dentro del que debe moverse defensivamente porque la iniciativa histórica no le pertenece.” (Zavaleta, 1990, pág. 29)

El concepto de condición semicolonial⁴¹ sigue siendo un concepto vigente, ya que Bolivia sigue siendo un país sometido a los procesos históricos que se dan fueran de Bolivia, pero que tiene que acomodarse a los tiempos, unos tiempos que se imponen. La condición semicolonial sucede tanto en la política como en las artes. El arte contemporáneo en Bolivia no deja de ser una forma defensiva de acomodarse porque la iniciativa histórica está fuera de Bolivia. El arte contemporáneo nació y su gran desarrollo se encuentra en los países del Norte (occidentales) y cotidianamente se escucha a los artistas e instituciones relacionadas con el arte considerar la historia local como una historia atrasada en comparación con la realidad de las artes en el exterior. Estas son muestras claras de una realidad semicolonial, donde las artes lo único que hacen es acomodarse a los tiempos.

Zavaleta propone una metodología de interpretación que consiste en la concentración de los procesos históricos para entender la sociedad. El principal aporte de Zavaleta es tomar en cuenta la historia local y no negarla o simplificarla al, por ejemplo, considerar que Bolivia es un país mestizo. Paralelamente, Alcina Franch, en su antropología del arte, indica que el arte es un producto cultural que responde a los problemas sociales de la época. Cruzando a ambos autores, considero que es relevante comprender el contexto social y los procesos históricos para interpretar los productos culturales (obras de arte) que van a ser la manera como las personas explican y les dan sentido a su mundo social.

“El abigarramiento implica que la historia del colonialismo ha sobrepuesto diferentes tiempos históricos, es decir, diferentes

⁴¹ “La condición semicolonial es aquella en que se deja de ser autónomo y, en consecuencia: la evolución histórica del país y el cuerpo nacional debe soportar un crecimiento exógeno, desigual, por saltos, introducido desde fuera, al que ciertamente le cuesta acomodarse, dentro del que debe moverse defensivamente porque la iniciativa histórica no le pertenece.” (Zavaleta, 1990, pág. 29)

civilizaciones en un mismo territorio y presente político y social. Lo abigarrado es la heterogeneidad mal compuesta por la dominación.”
(Tapia, 2002, pág. 10)

Tapia precisa que el concepto de abigarramiento es propicio al momento de utilizarlo como herramienta conceptual de interpretación:

“(…) El abigarramiento significa la densa coexistencia de dos o más tipos de sociedad que se han sobrepuesto y penetrado, generalmente como resultado de relaciones coloniales. Hay variedad o diversidad social y cercanía pero no hay articulación continua y orgánica a lo largo de los cuerpos sociales y los territorios productivos y políticos. El abigarramiento significa que coexisten o se juntan muchos colores lado a lado pero no se fusionan produciendo otro solo tono o color nuevo y único. El abigarramiento significa la permanencia de lo diverso en formas cambiantes e inestables en conjuntos o unidades cuya definición, cuando se da, suele ser la opinión del color dominante.”
(Tapia, 2002, pág. 58)

Tapia además logra actualizar el concepto de abigarramiento estudiando la realidad sociocultural actual, interpretando de tal manera a Zavaleta que me ayuda a reutilizar el concepto de abigarramiento y también a reflexionar sobre el concepto de lo boliviano. Este análisis de la sociedad ayuda a interpretar el arte local.

“El carácter abigarrado de las estructuras sociales hace que en realidad no exista algo así como la sociedad boliviana. Bolivia es un país levantado sobre poblaciones y territorios organizados en diferentes sistemas de relaciones sociales o sociedades. Bolivia es un país multisocietal pero tiene un estado monocultural y monosocietal. Es un estado que corresponde a sólo un tipo de relaciones sociales y dentro de las relaciones sociales modernas corresponde de manera monopólica a la clase dominante y cada vez más a estructuras metanacionales y la presencia de la soberanía de otros estados en la política boliviana. (...) Lo boliviano, por un lado, es una definición de lo común realizada desde el punto de vista y posición de la cultura y clase dominante o, por el otro lado, es un conjunto de creencias y definiciones que corresponden a los diferentes modos en que los otros pueblos, culturas y grupos sociales

piensan y experimentan su modo de pertinencia e integración siempre incompleta y conflictiva a las estructuras económicas y políticas de este país llamado Bolivia. (...). Lo boliviano es a la vez una forma de definición de lo común vía exclusión de las culturas locales o vía integración fragmentaria y folklórica de elementos de culturas prehispánicas, por un lado, o es producto que resulta de las luchas por nacionalizar el país.” (Tapia, 2002, pág. 14)

II.3.3.2. Sobre el concepto de mestizaje

Cecilia Salazar (2005 y 2009) nos explica que el concepto de mestizo busca la eliminación de la diversidad cultural siendo un concepto que implícitamente se encuentra a favor de la homogenización y de borrar la memoria de los grupos étnicos indígenas. Por otro lado, Salazar (2009) explica que el mestizaje en Bolivia tuvo relación con el proyecto político del MNR de 1952 el cual buscaba crear una identidad boliviana mestiza nacionalista, proyecto político que tuvo su fracaso histórico en la década de los años 80. Dicho concepto adquirió una carga política, histórica y social.

“(...) En Bolivia, el problema del mestizo sería mejor comprendido después del fracaso del Estado nacionalista (1952-1985), es decir, cuando la crisis económica de mediados de los años 80 arrastró consigo al modelo de capitalismo de Estado que intentó crearse aquí bajo el epígrafe de la cohesión nacional (Antezana, 1983). (...)” (Salazar, 2009, pág. 91)

El mestizaje en Bolivia no es igualdad, sino son relaciones, jerarquías y estratificaciones sociales, que delatan la desigualdad social -Rossana Barragán (1992); Silvia Rivera (1996) y Cecilia Salazar (2005 y 2009), existiendo una cultura que podemos decir que tiene el poder frente a las otras. Además las culturas tienen otras formas de concebir la economía y la política, creando una difícil integración a partir de ejes comunes.

García Canclini (2001) cuestiona el concepto de mestizaje indicando que es heredero de un pensamiento biológico. García Canclini advierte que referirnos a los encuentros culturales en América Latina no es sólo referirnos al campo biológico, a los procesos culturales históricos, sino también “... a esta madeja de comunicaciones distantes e incertidumbres cotidianas, atracciones y desarraigos, que se nombra como globalización. (...)” (García Canclini, 2004, pág. 13)

En referencia al concepto de mestizaje indica: "...la importante historia de fusiones entre unos y otros requiere la noción de mestizaje, tanto en el sentido biológico –producción de fenotipos a partir de cruzamientos genéticos– como cultural: mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originarios de las sociedades americanas. No obstante, ese concepto es insuficiente para nombrar y explicar las formas más modernas de interculturalidad." (García Canclini, 2001, pág. 12)

"Durante mucho tiempo se estudiaron más los aspectos fisionómicos y cromáticos del mestizaje. El color de la piel y los rasgos físicos continúan pesando en la construcción ordinaria de la subordinación, para discriminar a indios, negros o mujeres. Sin embargo, en las ciencias sociales y en el pensamiento político democrático el mestizaje se ubica actualmente en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias. En la antropología, en los estudios culturales y en las políticas la cuestión se plantea como el diseño de formas de convivencia multicultural moderna, aunque estén condicionadas por el mestizaje biológico." (García Canclini, 2001, pág. 12)

García Canclini (2001 y 2004) cuestiona la construcción de identidades puras, oposiciones simples y el reduccionismo del mestizaje, indicando que los procesos culturales que actualmente estamos viviendo supera cualquier mirada biologicista que considera las culturas como puras.

La realidad boliviana sigue respondiendo de alguna manera a su carga histórica colonial, lo que hace muy difícil que exista una identidad mestiza que la supere, más aún cuando vivimos con brechas de desigualdad, diferencia y exclusión importantes, además del contexto actual de globalización.

II.3.3.3. Concepto de sociedad multisocietal

En este acápite, presento el concepto de sociedad multisocietal para la interpretación de la realidad boliviana elaborado por Luis Tapia, quien lo propone como una propuesta distinta de la categoría de lo multicultural.

"(...) lo multicultural se refiere al hecho de que se hablan diferentes lenguas, sobre todo a sistemas de creencias y tradiciones también diferentes; pero la diversidad existente es mayor. Hay diferencias en el

modo de producción y hay diversidad de concepciones del mundo. Las lenguas contienen, en el modo de nombrar, la organización de un tipo de sociedad o comunidad. Las lenguas corresponden al tipo de relaciones sociales que se viven.” (Tapia, 2002, pág. 10)

El autor nos explica que lo multisocietal proviene del concepto de abigarrado elaborado por Zavaleta, y considera que el abigarramiento no ha sido superado ni ha acabado, sino más bien lo que vivimos es una realidad sociocultural que es parte de un proceso histórico, de situaciones no solucionadas.

“(…) El abigarramiento social es una condición de sobreposición de diversos tipos de sociedad que coexisten de manera desarticulada, estableciendo relaciones de dominación y distorsión de una sobre otras. El abigarramiento en general es producto del colonialismo. Se podría decir que mientras persiste algún margen de abigarramiento la condición colonial no ha desaparecido de ese ámbito de relaciones sociales y políticas.” (Tapia, 2002, pág. 10)

Lo multisocietal viene de la coexistencia y sobreposición de diferentes realidades socioculturales con un carácter desarticulado y de dominación que son resabios de la colonización. Por tanto, lo multisocietal fue y será abigarrado. Lo multisocietal busca romper con el Estado Aparente que vivió el país. El Estado Aparente es el que vivió Bolivia desde su fundación sabiendo o por lo menos intuyendo que en su interior había otros grupos étnicos. Sin querer ver la realidad como se presentaba, mucha gente ha sido insensible a la realidad diversa indígena del país, y las diferentes formas de concebir el mundo que albergaba un mismo Estado.

Luis Tapia considera que estamos en un posible proyecto Multisocietal donde podría existir una igual política entre culturas y sociedades, reduciendo y eliminando las relaciones coloniales entre las sociedades y culturas contenidas. Lo multisocietal implica el diálogo, la presencia y la palabra de otras personas y colectividades.

II.3.4. Concepto de interculturalidad

El debate desde la antropología sobre el concepto de interculturalidad es muy extenso y existen muchas posiciones, debates y definiciones. He construido un enfoque que permita

entender la interculturalidad, sus rasgos más importantes y su diferencia con el interculturalismo; en los siguientes párrafos:

La interculturalidad significa como concepto y como práctica: “entre culturas”. Pero no sólo se entiende la interculturalidad como el relacionamiento dado entre culturas (o cualquier relacionamiento entre culturas), sino que se entiende que esta interacción deba contener la condición de encuentro simétrico y no la subordinación ante la(s) cultura(s) dominante(s). Es así que la interculturalidad es el encuentro complejo entre culturas diferentes, que se está presentando en el contexto de la globalización (plano real), y el interculturalismo es la búsqueda por una convivencia de respeto entre sociedades culturalmente diversas y rebajar al mínimo los conflictos culturales al encontrarse (plano ideal):

“*La interculturalidad* (...) se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales, y busca desarrollar una interacción *entre* personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes; una interacción que reconoce y que parte de las asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder y de las condiciones institucionales que limitan la posibilidad que el "otro" pueda ser considerado como sujeto con identidad, diferencia y agencia la capacidad de actuar. No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro, o la diferencia en sí, tal como algunas perspectivas basadas en el marco de liberalismo democrático y multicultural sugieren. Tampoco se trata de esencializar las identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Más bien, se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas, que permitan construir espacios de encuentro, diálogo y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas.” (Walsh, 2005, pág. 6-8)

Para que exista un verdadero encuentro intercultural es importante considerar la identidad y la diferencia como características importantes de dicho encuentro. En este sentido, en el contexto intercultural, Hall nos aclara que: “La identidad propia no es algo que podemos elegir, sino algo que se tiene que negociar socialmente con todos los otros significados e

imágenes construidos como conocimientos que nuestro propio uso de la identidad activan (Hall, 1997).” (En Walsh, 2005, op. cit.).

García Canclini (2004) considera que la interculturalidad es una propuesta que va más allá del multiculturalismo, y enfatiza que el encuentro entre culturas diferentes genera un espacio de conflicto:

“De un mundo multicultural –yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación– pasamos a otro intercultural globalizado. Bajo concepciones multiculturales se admite la diversidad de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que los diferentes son o que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.” (García Canclini, 2004, pág. 15)

El autor entiende la interculturalidad como una característica inevitable de la vida contemporánea que trasciende a la multiculturalidad y las propuestas políticas alrededor del multiculturalismo: “Las transformaciones recientes hacen tambalear las arquitecturas de la multiculturalidad. Los Estados y las legislaciones nacionales, las políticas educativas y de comunicación que ordenaban la coexistencia de grupos en territorios acotados son insuficientes ante la expansión de mezclas interculturales.” (García Canclini, 2004, pág. 14)

García Canclini respalda conceptualmente que interculturalidad es el encuentro entre culturas, pero muchas veces producto de este encuentro se dan negociaciones, conflictos y se sobresaltan las diferencias culturales. El autor indica: “... lo intercultural, puesto que el pasaje que estamos registrando es de identidades culturales más o menos autocontenidas a procesos de interacción, confrontación y negociación entre sistemas socioculturales diversos.” (García Canclini, 2004, pág. 40)

Asimismo García Canclini aclara que las relaciones interculturales en los tiempos actuales de la globalización no significa la homogenización cultural, sino todo lo contrario, en

tiempos de la globalización las diferencias se han acentuado convirtiéndose a una de las características de la globalización y un tópico importante para entender las dinámicas socioculturales actuales.

“Decir que la reducción de lo cultural al mercado, y a su globalización neoliberal, condiciona todas las relaciones interculturales introduce hoy a renovados estereotipos de universalización inconsistente. Por un lado, la conjetura de que la globalización y el orden mercantil de los avances tecnológicos ira homogenizando al mundo, achicando las diferencias y las distancias. Quizá la ideología de expansión ilimitada de las empresas transnacionales y de su predominio tecnológico-económico, así como las ilusiones de los neoimperialismos (Estados Unidos + OTAN) de disciplinas políticamente, sin tomar en serio las diferencias culturales, sean las expresiones más rústicas –y con mayor pretendida eficacia– de este último universalismo.

Los movimientos antiglobalización son, a menudo, el reverso especular de aquellas fantasías. Frente a la globalización neoliberal, el altermundismo absoluto: ecologistas, anticapitalistas, indígenas de las más variadas culturas, o quienes proclaman de maneras distintas su diversidad sexual, jóvenes excluidos de los mercados de trabajo junto con los postergados en los mercados de consumo, y mucho más, olvidan temporalmente sus diferencias o creen que estas diferencias son precisamente lo que puede unirlos para revivir utopías de alteridad total. Si bien esta suma de minorías ha acumulado fuerzas como para perturbar reuniones y rituales de los globalizadores neoliberales, desde Seattle hasta Cancún, más que resolver pone en evidencias las dificultades que persisten cuando se quiere articular diferencias desigualdades, procedimientos de inclusión-exclusión y formas actuales de explotación.” (García Canclini, 2004, pág. 42-43)

La interculturalidad entonces se la entiende como el encuentro entre culturas, interactuando entre sujetos de culturas diferentes, admitiendo que el encuentro trae confrontación, diálogo y negociaciones culturales, evidenciado que la interculturalidad es muy distinto al interculturalismo donde, en este último, se anuncia los derechos a la diferencia y a las identidades culturales que tiene el otro. Para Giménez (2003), hay que

diferenciar entre la interculturalidad como el fenómeno que se da (el hecho fáctico, plano real), y el ideal o la búsqueda: Interculturalismo (plano ideal). Y paralelamente tenemos que diferenciar entre una perspectiva intercultural y una multicultural, como explica Giménez Romero (2003, pág. 14):

- Multiculturalidad: diversidad cultural, lingüística, religiosa, etc. (Plano real)
- Interculturalidad: relaciones interétnicas, intralingüísticas, interreligiosas, etc. (Plano real)
- Multiculturalismo: Reconocimiento de la diferencia: 1. Principio de Igualdad; 2. Principio de Diferencia. (Plano ideal)
- Interculturalismo: Convivencia en la diversidad: 1. Principio de Igualdad, 2. Principio de Diferencia, y 3. Principio de Interacción. (Plano ideal)

La diferencia notable del interculturalismo frente al multiculturalismo, es la interacción cultural, lo que Giménez Romero llama: Principio de Interacción Positiva. Si el multiculturalismo ponía énfasis en la identidad, la historia propia, los derechos de cada cual marcando las diferencias culturales, el respeto y aceptación del Otro, paralelamente segregaba las culturas; la interculturalidad pone énfasis en diálogos, vínculos, puntos de convergencia, traducción, aprendizaje mutuo, cooperación, negociación, intercambio y confrontación.

“Lo inter es lo que Homi Bhabha (1994; 1998) refiere como el espacio intermedio o el “tercer espacio” donde dos o más culturas se encuentran, un espacio de traducción y negociación en el cual cada una mantiene algo de sí, sin asimilarse a la otra. Esta noción del tercer espacio es útil para entender las relaciones entre interculturalidad e identidad, y unidad y diversidad, porque permite una forma de conceptualizar y visualizar la relación entre culturas como algo fluido, movable y dialéctico, como también ambivalente, contradictorio y conflictivo; sugiere, igualmente, que no hay fronteras rígidas entre culturas o entre personas que pertenecen a distintos grupos culturales como que tampoco hay culturas puras o estáticas, sino divisiones dinámicas y flexibles en las cuales siempre hay huellas o vestigios de los “otros” en nosotros mismos. Con los contactos cada vez más

grandes entre culturas, impulsados por la migración del campo a la ciudad y por los nuevos flujos de imágenes e información de los medios de comunicación, las identidades culturales ya son “fronterizas” y cambiantes; es decir, en el contacto y encuentro cultural, hay elementos que no son ni lo uno ni lo otro, sino algo más que responde a los términos y territorios de ambos. Sin embargo, y a pesar del contacto y relación cultural y su naturaleza cambiante, los grupos culturales siguen construyendo, reinventando y manteniendo algo propio que los distinguen de otros grupos y desafían nociones de una mezcla generalizada y homogeneizante.” (Walsh, 2005, op. cit.)

Para llegar a verdaderas relaciones interculturales, se habrá tenido que dejar de lado la exclusión, guetización, segregación, la búsqueda de su homogenización, el crisol de razas y la limitación del ámbito de expresión de su diferencia de parte del otro. La interculturalidad no concibe que el derecho a la diferencia este limitado al ámbito privado, como tampoco busca el sincretismo, la simbiosis o el mestizaje, porque en el fondo estos últimos intentan la asimilación del otro.

El interculturalismo (plano ideal) considera la diferencia como positiva, y deja de lado el carácter excluyente u homogeneizante de las culturas dominantes. La diversidad cultural es considerada como positiva por enriquecedora. “En el pluralismo cultural se parte de que la diversidad cultural es positiva por enriquecedora, de que no sólo no hay que rechazarla tratando de hacer homogénea la sociedad sino que hay que respetarla, aprovecharla, celebrarla: la denominada y defendida “celebración de la diferencia”.” (García Romero, 2003, pág. 16) La celebración de la diferencia es reconocer la igualdad de las culturas en cuanto expresiones diversas de una misma naturaleza humana, y, por lo tanto, no deberían ser sometidas a cambios controlados por otras culturas.

Giménez Romero realiza una topología donde se puede entender fácilmente cuál es la relación entre culturas y entender más claramente que el interculturalismo (como el plano ideal de la interculturalidad, y que este último se concibe como el plano factico, real) no es sólo la interacción entre culturas, sino que es la interacción positiva, equitativa y libre entre culturas, a diferencia de las muchas relaciones que se han dado entre culturas en la historia de la humanidad, las cuales no han significado para nada un diálogo simétrico.

Esquema 1. **Hacia una tipología de** modelos sociopolíticos ante la diversidad cultural

EXCLUSIÓN Racismo, Xenofobia, Antisemitismo, Apartheid, Holocausto, etc...		Discriminación del Otro (trato desigual)	Legal	Leyes discriminatorias
			Social	Prácticas discriminatorias
		Segregación del Otro	Espacial	Guetos residenciales Delimitación de espacios públicos
			Institucional	Guetización escolar Guetización sanitaria
			Eliminación del Otro	Cultural Etnocidio Fundamentalismo Cultural
		INCLUSIÓN	Aparente	Homogenización
Asimilación Anglicización Arabización Ladinización				
Real	Aceptación de la diversidad cultural como positiva		Fusión Cultural Melting Pot (Crisol de razas)	
			Pluralismo cultural Multiculturalismo Interculturalismo	

Elaborado por Giménez Romero, Carlos. Esquema 1 *Hacia una tipología de Modelos Sociopolíticos ante la Diversidad Cultural*. (Giménez Romero, 2003, pág. 14.)

A manera de conclusión del acápite, en el análisis del trabajo de campo que se realizará a partir del capítulo IV, se hace referencia al “arte contemporáneo intercultural” en el sentido del concepto de interculturalidad, que es el plano real o fáctico de la vida actual, y no en el sentido del plano ideal que sería el interculturalismo. El “arte contemporáneo intercultural” local es un arte de encuentro y vinculación entre culturas diferentes donde se presentan confrontaciones, negociaciones, traducciones y diálogos entre diferentes culturas.

Capítulo III. Estrategia metodológica

En el presente capítulo presento los pasos que realice en cuanto al trabajo de campo, producción del dato, el análisis y las técnicas metodológicas que utilice en la presente investigación. Finalmente reflexiono sobre la escritura de la tesis y la forma de ser presentada.

De acuerdo con Rodríguez, Gil y García el proceso de la investigación cualitativa se lo puede descomponer en cuatro fases: La fase preparatoria, la fase del trabajo de campo, la fase analítica y la fase informativa (Rodríguez, 1996). En base a esta descomposición es que explicaré cada una de las etapas y como las he trabajado.

III.1. Fase preparatoria

La fase preparatoria es dividida en dos momentos: Etapa reflexiva y Etapa de diseño. A continuación explico la primera: Etapa reflexiva.

III.1.1. Etapa reflexiva

El tema siguiendo la línea metodológica de García, Flores y Gil, surgió de cierto posicionamiento antropológico relacionado con el no ir a estudiar una cultura distinta a la que pertenezco; intentar hacer una antropología de mi propio contexto y partir de que la antropología latinoamericana debe consolidarse en su diferencia con la de Europa y Estados Unidos al, por decir, estudiar el contexto propio, dejando de lado la mirada colonizadora heredada de la antropología europea, el espacio de estudio de esta investigación es un espacio cercano, se encuentra dentro mi sociedad, pero el afán no es de legitimarlo o revalorizarlo sino más bien de descomponerlo e interpretarlo.

Son varias las razones porqué decido hacer una tesis de arte para concluir mis estudios de licenciatura en antropología. Las razones principales giran alrededor de preguntas que me hago como artista y antropólogo, al considerar el espacio de investigación de la tesis como el espacio ideal donde es posible reflexionar tanto temas universales como temas locales bajo el hilo conductor de inquietudes personales, cuestionamientos íntimos, que todos nos hacemos, pero que se condensan en una forma concreta al ser presentados en forma de texto.

La presente investigación fue un viaje que tiene como resumen los capítulos que hacen la presente tesis, pero en este proceso existieron muchas preguntas que se fueron resolviendo desde diferentes lugares: la revisión bibliográfica, el trabajo de campo, las

conversaciones con los actores, las reflexiones e interpretaciones personales, el diálogo con otros investigadores, etc. Comprender al ser humano y su *ethos*⁴² cultural han sido el fondo de las búsquedas.

Otra razón es llenar un vacío teórico desde la antropología sobre las expresiones culturales de arte contemporáneo local, comprendiendo a los seres humanos que las crean y los conflictos socioculturales que manifiestan estas expresiones humanas. Y la última razón es que tengo una práctica artística cotidiana por lo tanto mi acercamiento y sensibilidad a esta actividad puede ser enriquecedora, permitiéndome referirme que la presente investigación tiene características interdisciplinarias que considero que colaboraron a comprender los productos culturales.

Esta investigación tomó como pilares de interpretación teóricos: la antropología del arte, la antropología simbólica, y se enriqueció de los aportes conceptuales desde la antropología cultural para comprender la realidad sociocultural local.

La antropología del arte me permitió acercarme al arte como un fenómeno que existió en todas las sociedades, además me aproximó a dilucidar las características de lo que el ser humano ha ido entendiendo como arte, me acerco a comprender la importancia del contexto socio histórico particular para comprender cualquier producción de arte y, por último, la relevancia del lenguaje simbólico en la vida de los seres humanos.

La antropología simbólica sirvió para acercarme a los conceptos básicos, características e interpretaciones utilizados desde la antropología simbólica para comprender las obras de arte, permitiéndome acercarme a los conceptos de: imaginación, la función de la imaginación simbólica en el arte y en las sociedades, y la importancia del contexto sociocultural en las producciones simbólicas.

Los aportes conceptuales desde la antropología cultural para comprender la realidad sociocultural local me ayudó a comprender el arte en su contexto local, sus problemáticas y su situación histórica que delata una complejidad socio histórica que es importante dilucidar para comprender, desde las ciencias sociales, el *ethos* cultural y el imaginario social que delatan las obras de arte.

⁴² Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. Diccionario de la Real Academia de la Lengua en www.rae.es

La antropología cultural me sirvió para comprender y aclarar conceptos como elementos culturales, control cultural, identidad, identidad étnica, interculturalidad, etc. conceptos relevantes en la investigación que sirvieron para observar de manera más profunda la realidad.

En la presente investigación encontré respuestas respecto a cómo interpretar el arte en relación con la antropología. Un primer grupo de respuesta que tiene relación respecto a la antropología simbólica comprende a la producción de arte como la producción de imágenes simbólicas, considera el arte como un producto cultural universal existente en todas las sociedades, entiende el arte como lenguaje simbólico.

Y el segundo tipo de respuestas que encontré fue desde la antropología que se interesa por los contextos socioculturales locales la cual comprende que cada arte es parte de una realidad sociocultural local, que en las artes se manifiestan las relaciones culturales de los contextos, que en el arte se evidencia la relación de centro-periferia del conocimiento por tanto también las relaciones coloniales, que el arte permite conocer los imaginarios de las sociedades, que el arte contemporáneo tiene una tendencia relacionada con los debates actuales sobre las identidades al evidenciar artistas que están discutiendo sobre su identidad en sus obras y que el arte contemporáneo tiene una tendencia actual enmarcada en el multiculturalismo.

La investigación cualitativa se caracteriza según Rodríguez, Flores y Gil (1996) en el carácter reflexivo y auto crítico. Como autor la investigación la percibo de manera personal ya que siento que el espacio y los sujetos de estudio, son próximos a mi vida cotidiana, si bien no son artistas de mi generación, de alguna manera son artistas que hacen el tipo de arte que práctico, no entiendo que exista un sentimiento colectivo de grupo sino más bien cada artista tiene su diferencia, su propia producción, su discurso, una manera particular de realizar su práctica y las construcciones identitarias son distintas entre ellos y conmigo, pero existen reflexiones comunes y espacios comunes los cuales compartimos. Estar próximo a la artista de estudio de caso Sandra De Berduccy y tener contacto con Joaquín Sánchez y Elvira Espejo me permite acercarme lo más posible a una postura Emic, poniendo en relieve lo que dicen los propios sujetos, aunque la tesis también contiene una posición reflexiva buscando como investigador la comprensión de la problemática sociocultural. Estar de alguna manera sumergido en la problemática me hace por otro lado poner en riesgo mi relación con estos artistas ya que lo que uno busca,

como investigador antropólogo, es acercarse a la realidad del campo de estudio e interpretar ciertas prácticas que estos realizan.

Las fuentes de interés de esta investigación de donde se rescatan los datos son principalmente los recuperados a partir del trabajo de campo a través de las entrevistas en profundidad, la etnografía, las historias de vida y el análisis de las obras, estos datos fueron interpretadas utilizando las propias categorías que proporcionaron los sujetos -artistas- (particularmente la artista estudio de caso Sandra De Berduccy, pero también varios otros artistas y personas afines, ver acápite III.2.1. Desarrollo del trabajo de campo) por otro lado se utilizó fuentes secundarias para las partes en el texto donde se hace referencia a momentos históricos, o a los procesos históricos.

III.1.1.1. Tipo de investigación

El paradigma de esta investigación es interpretativo busca comprender la realidad, interpretar sentidos y significados de fenómenos e interacciones. Como autor me encuentro subjetivamente involucrado al medio de estudio, además dentro este paradigma se considera la realidad estudiada no como “que es” (paradigma positivista) ni cómo “debería ser” (paradigma crítico) sino como una interpretación personal, como “yo la entiendo”. (Rance, 2006, pág. 2)

La presente investigación busca ser cualitativa e interpretativa. La investigación busca más allá de la descripción etnográfica acercarse a la comprensión del comportamiento y pensamiento humano. “(...) Las investigaciones cualitativas enfocan tópicos conceptuales, simbólicos, normativos y otros, no susceptibles de ser expresados en números o cantidades.” (Spedding, 2006, pág. 120-138) “(...) La investigación cualitativa (...) suele ser más particularista y relativista.” (Spedding, op. cit.) “(...) la investigación cualitativa apunta a investigaciones de tipo más descriptivo y subjetivo (...) Esta inclinación por lo subjetivo, lo valorativo, necesariamente da mayor peso a lo émico, es decir, los conceptos y categorías manejadas por los informantes, más específicos y relativos, en oposición a lo ético, es decir, conceptos “desde afuera”, más universales y generalizables.” (Spedding, op. cit.)

La presente investigación es de tipo exploratoria, la antropología del arte urbano en Bolivia todavía es un campo poco abordado. Sobre arte plástico contemporáneo realizado en Bolivia se tienen registros fotográficos, catálogos y artículos. Algunos trabajos

sociológicos importantes como los de Cecilia Salazar (2005 y varios 2009), Salazar Mostajo (1989) y Alicia Szmukler (1998), desde la antropología solo puedo tomar en cuenta la investigación de Nilo Flores (2006) y con un carácter más etnográfico Hans Christian Buchler (2006). Sin embargo ninguno de estos trabajos tiene un acercamiento a los artistas plásticos contemporáneos emergentes a inicios del siglo XXI.

Esta tesis también propone tener rasgos característicos de un trabajo de tipo auto investigativa: “La autoinvestigación trata de un estudio hecho por un investigador que es miembro orgánico del contexto estudiado; no ha venido desde fuera motivado solo por el interés académico. La idea es que así se supera lo superficial y artificial de la relación entre investigador e investigados y se evitan los aspectos voyeuristas o parasíticos del estudio. Una autentica auto-investigación debería enfocarse en un contexto donde el investigador se encuentre por motivos no debidos a la búsqueda investigativa en sí, vinculada mayormente a una universidad u otra institución.” (Spedding, op. cit.). En este sentido el hecho de estar trabajando en arte contemporáneo, me hace estar investigando a un grupo del cual soy próximo. “No es lo mismo escoger estudiar un lugar con el cual se tiene contactos ya establecidos, o una actividad en la cual ya se participa de manera habitual en la vida privada. (...)” (Spedding, op. cit.) En mi vida privada yo trabajo desde hace siete años en arte contemporáneo, he participado en bienales, eventos, festivales y también durante el resto del año constantemente expongo obras de arte, en estos espacios me encuentro con los sujetos investigados frecuentemente y conversamos como amigos y colegas, antes de la investigación frecuentemente asistía a sus exposiciones, conferencias o leía si salía alguna nota de prensa sobre el tema. Al no tener ningún tipo de distanciamiento a este grupo, ocasiona que exista simetría al momento de estudiarlos entre investigador e investigado.

III.1.1.2. Técnicas e instrumentos

Las técnicas de la investigación han sido divididas en dos: las técnicas del trabajo de campo y las técnicas documentales:

III.1.1.2.1. Técnicas del trabajo de campo

Uno de los pilares metodológicos de esta investigación es la etnografía base del trabajo de campo “Todo perfil o proyecto de investigación debe incluir como parte de su preparación, no solo la revisión bibliográfica y la elaboración conceptual, sino un

acercamiento práctico al objeto de estudio, es decir visitas iniciales al lugar y al grupo a ser estudiados.” (Spedding, 2006, pág. 45)

Mi técnica central es la observación participante “(...) La observación participante quiere decir que la investigadora participa en una actividad social, tratando de hacer más o menos lo que hacen los demás, a la vez que trata de observar y tomar nota de todo lo que se hace y dice en el curso de la actividad. En realidad, corresponde a simplemente tomar parte en la vida social como normalmente ocurre, con la diferencia de adoptar una actitud reflexiva y de registro acucioso frente a ello, en vez de hacer y dejar hacer siguiendo la corriente y sin mayor análisis como solemos hacer en la “vida privada” de uno. (...)” (Spedding, 2006, pág. 153)⁴³

“Hay dos niveles de observación participante. Inicialmente, uno/a actúa como uno/a más del montón y sigue lo que ellos hacen. Cuando llega a conocer el asunto, y si corresponde, puede asumir un rol de mayor control e influencia. (...) El segundo nivel es mucho más esclarecedor, pero sólo se lo puede asumir después de participar durante bastante tiempo en el primer nivel. (...) ambos niveles permiten conocer algo desde adentro de la actividad en cuestión, sobre todo el segundo, y espera que la naturalidad del contexto permita recoger comentarios, opiniones y actos espontáneos que puedan acercarse más a lo ético que lo recogido en situaciones más artificiales como la de realizar encuestas.” (Spedding, 2006, pág. 153)

También utilicé la entrevista, en dos tipos: la entrevista informal y la semiestructurada (Spedding, 2006, pág. 153): Al tener mucha cercanía con los sujetos de estudio y bastantes conversaciones no planificadas, aproveche de utilizar la entrevista informal como una herramienta de recolección de datos: “(...) Cualquier conversación, larga o corta, en cualquier momento o lugar puede ser una entrevista informal. Se puede extraer un provecho sorprendente de un encuentro casual (...)” (Spedding, 2006, pág. 154)

La segunda clase de entrevistas que realice es la semiestructurada: “La entrevista semiestructurada enfoca uno o más tópicos con mayor precisión. (...) trabajar con anticipación un esquema de temas y preguntas y tenerlo memorizarlo” Según el interés del investigado se debe profundizar los temas o la conversación, es flexible y dispuesta a cambiar (adjunto la guía de la entrevista semi-estructurada). Además utilizo los instrumentos de guías de observación, y diario de campo (Adjunto guía de observación).

⁴³ La cita textual ha respetado el género con la que está escrito el texto original de Spedding, 2006.

Otro método que utilice es la historia de vida⁴⁴ este me permitió aproximarme de manera cualitativa al discurso de los sujetos sobre la construcción de las obras de arte, los significados y sentidos personales que le dan en su vida, al porqué, cómo y dónde lo hacen, a la vez a sus conflictos y sus problemáticas. “Las historias de vida están formadas por relatos que se producen con una intención: elaborar y transmitir una memoria, personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un período dado” (Santamarina, 1995, pág. 258) este es un método que enriquece las investigaciones antropológicas cualitativas porque el investigador se pone en la situación de oyente y es la propia palabra del sujeto la que expresa, dice y reflexiona “... La difícil y necesaria tarea de contarse, de reconstruir la propia historia, personal y colectiva da un peso específico al campo de los problemas con las que se enfrentan las prácticas de investigación de la historia oral.” (Santamarina, 1995, pág. 260)

En las historias de vida “... las historias particulares son las que intentan llenar de contenido a un tipo de historias universales que han resultado particulares, de clase, de género, de país, o de linaje, tratan de abrirse intensamente el paso a través de los discursos canónicos de la Historia, entendida ésta como discurso racionalizador universalista o unidireccional.” (Santamarina, 1995, pág. 261) Esto me lleva a pensar que las historias particulares permiten acercarnos a problemáticas sociales más amplias, allí el sentido de tomar en cuenta la historia de las personas.

“Las historias de vida, por el mismo contexto en el que surgen, no son estrictamente individuales. Son la articulación personal de (y frente a) aquella forma de racionalización o de explicación del cambio social que tenía la característica de ser universal y unidireccional.” (Santamarina, 1995, pág. 261) Por lo tanto no es solo un interés por el sujeto, sino el sujeto como copartícipe de un contexto social con el que interactúa y negocia, el sujeto como parte de una realidad sociocultural. “En las historias de vida, según Bertaux, es posible discriminar una dimensión socioestructural sistémica y una dimensión socio- simbólica o cultural. Hay tipos de historias donde lo que nos interesa es primordialmente las formas de trabajo, y quizá de manera secundaria los cambios de las mentalidades que tales procesos acarrearán.” (Santamarina, 1995, pág. 267) Esto me permite acercarme y precisar en el campo de nuestro estudio; e intentar a través de la historia de vida separar el campo simbólico del campo social.

⁴⁴ Ver anexo 5. Adjunto las guías de recolección de datos.

El texto Santamarina (1995) me hace pensar que usar la historia de vida enriquece la investigación, al ofrecernos datos cualitativos que las otras ciencias no se preocupan de rescatar y que son relevantes para entender cualquier problemática sociocultural. El relato de la historia oral al igual que las obras de arte son una representación, una reconstrucción de la realidad pasada que se nos presenta en este caso de manera oral y en el arte de manera visual “(...) El que narra se va representando a sí mismo, se va haciendo a medida que cuenta. También el que escucha y participa en lo narrado, porque el relato una vez se dice ya no pertenece al primero ya que es parte de la experiencia de quien recibe.” Al igual que la relación entre la obra, el artista y el espectador; podemos comparar la relación entre el relator, el discurso oral y el investigador.

“En el relato hay una organización y representación del mundo, aun cuando ésta sea incompleta, cargada de puntos oscuros, contradictorios, innombrados o innombrables. Pero nunca es una historia de uno solo o de una sola, siempre hay otros que están invocados y presentes en esa historia y que son, en cierto modo, las otras audiencias que se intuyen y a las que se les cuenta lo narrado.” (Santamarina, 1995, pág. 276) El arte considero que funciona como un relato, un relato simbólico y polisémico. No sería un relato lineal ni con palabras, usaría la metáfora, la analogía, como estructuras internas y de alguna manera el relato de la historia de vida me permitiría acercarme de manera especial a las obras de arte no solo desde la importancia dentro la historia del arte o temas relacionados que se dedicaran los(as) historiadores de arte, sino más bien esta metodología antropológica diferenciará el enfoque al estudio porque nos aproximaremos a la realidad sociocultural del sujeto y que nos visualiza al *ethos* cultural.

Santamarina nos dice: “Las diferentes dimensiones del conflicto de la identidad, como no podía ser de otra manera aparecen expuestas y en tensión en la historia de vida. (...)” (Santamarina, 1995, pág. 277) por lo tanto parece ser que la historia de vida es un buen método cualitativo para observar la sensibilidad de las personas hacia los cambios, hacia la relación entre lo local y lo global esto me ayuda a comprender la problemática sociocultural que envuelve el tema.

III.1.1.2.2. Técnicas documentales

La revisión bibliográfica se realizó para completar y profundizar el dato percibido por la observación de la realidad. A través de la bibliografía se enriqueció el tema a la vez de advertirnos de problemas socioculturales que envuelven estas temáticas. La bibliografía

también fue usada para sostener los hallazgos que intentan tener un marco de profundidad de profesionalización y que no sean una observación superficial, cotidiana o como realizaría siendo un espectador común frente a una obra de arte a diferencia de un investigador antropólogo. Los autores de referencia no solo me dieron un marco referencial sino colaboraron en situar esta investigación en el marco antropológico a diferencia de los estudios de arte desde la sociología o desde la historia del arte.

En relación a las imágenes utilice el método de análisis semiótico de la imagen. Este método consiste en observar de manera reflexiva las imágenes intentando dilucidar los significados que delatan la obra. En una segunda etapa las imágenes de análisis fueron relacionadas con el trabajo de campo (etnografía, historias de vida y entrevistas) y trabajo bibliográfico, esto permitió construir mi interpretación.

Rodríguez, Gil y García (1996) proponen que el investigador debe justificar la utilización de su marco teórico. El marco teórico abordado en esta investigación se inició a partir de intentar responder qué es el arte desde la antropología, esto me llevo a situarme dentro la antropología simbólica, reflexionando que el arte es una producción humana que se originó con el inicio de la vida humana en todas las culturas. Esto cambio la manera de percibir el objeto de estudio su lugar y sus sujetos, por lo tanto el marco teórico me permitió comprender el arte como un continuo humano y no como algo particular de una cultura, deslegitimando la teoría que el arte es un producto únicamente Occidental. Esto me llevo a una pregunta aún más profunda ¿qué es el arte? Para esto me ayudaron a responder Wunenburger, Durand, Colombres y Alcina Franch coincidiendo que es una imagen simbólica, de ahí surgieron otras dos preguntas ¿qué es una imagen simbólica? Y ¿Cuál es su función sociocultural de las imágenes simbólicas? Ambas preguntas que se encuentran interrelacionadas me aproximaron al concepto de imaginación, esto me condujo a estudiar la obra de Gilbert Durand sobre la imaginación simbólica intentando articularla con los textos de Colombres y Alcina Franch que estudian casos específicos de arte americano, con Colombres intentando comprender cuales son las funciones del arte en el marco sociocultural y con Durand la función de la imaginación en la vida del ser humano y la construcción del imaginario. La segunda parte es un acercamiento a la realidad sociocultural y aportes conceptuales de interés para la antropología como elementos culturales, identidad, identidad étnica, sociedad abigarrada, mestizaje, multisocietal e interculturalidad conceptos que sirvieron para abordar el tema desde las problemáticas locales.

III.1.2. Etapa de diseño

El campo de estudio que se aborda en esta investigación (sujetos, contextos y obras) surgió del interés de estudiar el arte contemporáneo local desde la teoría de la antropología del arte. Teniendo en consideración que la antropología del arte se construyó basándose principalmente en el estudio del arte de los grupos étnicos indígenas lo que me resulto un reto tomar en cuenta estas reflexiones para estudiar el arte contemporáneo urbano que se realiza en La Paz. Teóricamente me intereso estudiar a artistas que en su obra hacen referencia a relaciones culturales lo que me llevo a abordar si es posible hablar de relaciones interculturales en el arte contemporáneo urbano local teniendo en consideración que la interculturalidad es uno de los focos de interés para los estudios académicos de antropología en Bolivia.

Los/as artistas, críticos y curadores abordados en la investigación son reconocidos por las instituciones del arte local y auto-reconocidos como productores de arte o de conocimiento a partir del arte.

También fue determinante para la investigación la selección del periodo histórico que son los inicios de la década del 2000 por resultarme interesante al ser una etapa de cambio social y político, y de visualización de la conflictividad de la década del 90 en Bolivia. Procesos como la globalización, las reivindicaciones de los grupos étnicos indígenas, el multiculturalismo, la discusión poscolonial y sobre todo la interculturalidad, son los temas de la época que a la vez son los ejes reflexivos de la presente investigación.

Al delimitar la investigación como artistas emergentes del periodo histórico de inicios de los años 2000 también implícitamente seleccione un rango de edad de los sujetos abordados. Rango de edad que se encuentra entre 30 y 40 años, este rango de edad fue de interés porque considero que es una generación de artistas que se han enfrentado a discusiones teóricas que son de mi interés como el multiculturalismo, la globalización, las reivindicaciones de los grupos étnicos indígenas en Bolivia, entre otras. Además es una generación que generó, impulsó y hasta se podría decir que consolidó el arte contemporáneo en Bolivia, antes de estos/as artistas habían sujetos aislados que elaboraban arte contemporáneo, y considero que esta es la primera generación de un grupo de artistas contemporáneos.

Me interesó escoger los/as sujetos de estudio en tanto considero que la relación entre individuo y cultura es una relación intrínseca, no conocemos individuo sin cultura, ni

cultura sin individuos. Por lo tanto, al abordar sujetos específicos se abordó una realidad sociocultural, de la cual los/as sujetos son producto. Pero además al ser sujetos que producen arte para un público (sociedad) deconstruyen la realidad sociocultural. No sólo son hechos por la realidad sociocultural en la que nacen y son educados sino también son productores de la realidad sociocultural a lo largo de su vida. Redundando lo dicho, sus obras y vidas dejan ver una realidad sociocultural de la que son producto (cada sujeto encarna la problemática histórica y sociocultural de su tiempo) y a la vez al producir obras de arte, producen cultura, por lo tanto generan nuevas realidades socioculturales.

El espacio seleccionado fue la ciudad de La Paz por darle sentido al papel de la Universidad Mayor de San Andrés la cual me permitió estudiar antropología y dentro sus objetivos de hacer una tesis es devolverle una investigación que ayude a reflexionar la realidad local desde los estudios realizados.

En la investigación se realizó la triangulación de datos a partir de: lo que me dicen los/as artistas oralmente, de mi trabajo etnográfico en el campo de estudio, la interpretación de las obras de arte y la bibliografía antropológica. El análisis de datos se da a partir de la triangulación de datos, dándole relevancia al trabajo etnográfico. Teóricamente se dio importancia a la interculturalidad y la imaginación simbólica.

III.1.2.1. El Estudio de caso

En la investigación, el método central que se empleó es el estudio de caso, propuesta por Stake (2005), permitiéndome delimitar de manera más concreta el campo de estudio de la investigación. Este método se me presentó en la dinámica de la investigación, en un principio iba a trabajar con varios artistas, de hecho fui realizando varias conversaciones, pero en el camino me pareció interesante el abordar el tema desde un caso específico, es por esto que ya avanzada la investigación empecé a darle importancia a la utilización del Estudio de caso como un método que aportaba a la investigación.

El Estudio de caso está interesado en el detalle de la interacción, "...en el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular..." (Stake, 2005, pág. 11-20), "... nos interesan lo que tienen de único como por lo que tienen de común." (Stake, op. cit.)

"El cometido real del estudio de casos es la particularización, no la generalización. Se toma un caso particular y se llega a conocerlo bien, y no principalmente para ver en qué se diferencia de los otros, sino para ver qué es, qué hace. Se destaca la unicidad, y esto

implica el conocimiento de los otros casos de los que el caso en cuestión se diferencia, pero la finalidad primera es la comprensión de este último.” (Stake, op. cit.)

El estudio de caso me permitió abordar el problema desde un caso específico el cual me permitió conocer los problemas de una realidad concreta, el estudio de caso no busca las generalidades sino más bien conocer a profundidad un caso particular. Para Stake “el caso puede ser un niño. Puede ser un grupo de alumnos, o un determinado movimiento de profesionales que estudian alguna situación de la infancia. El caso es uno entre muchos. En cualquier estudio dado, nos concentramos en ese uno. Podemos pasar un día o un año analizando el caso, pero mientras estamos concentrados en él estamos realizando estudio de casos.” (Stake, op. cit.) Lo importante es lo concreto, la profundidad, la unicidad y la particularidad.

El estudio de caso no se lo debe tomar como muestra: “La investigación con estudio de casos no es una investigación de muestras. El objetivo primordial del estudio de caso no es la comprensión de otros. La primera obligación es comprender este caso. (...) Algunas veces un caso “típico” funciona bien pero a menudo otro poco habitual resulta ilustrativo de circunstancias que pasan desapercibidas en los casos típicos. (...) muchos de los que trabajamos en casos pensamos que un buen estudio instrumental de casos no depende de la capacidad de defender la tipicidad del caso.” (Stake, op. cit.) No es necesario que el caso sea típico o atípico porque en ambas ocasiones nos acercan a entender la problemática sociocultural.

Ni si quiera un estudio colectivo de casos son representativos, ya que los estudios de caso se caracterizan por ser una muestra pequeña, lo que hace difícil defenderla como representativa o capaz de ser generalizable, solo se estudian un o pocos casos pero a profundidad. Los estudios de caso colaboran a las generalidad en cuanto consideran que las generalidades se van perfeccionando y modificando con los estudios a profundidad de casos específicos, pero *per se* no buscan ser generalizables sino más dar conclusiones específicas.

Stake aclara que hay varias formas de estudio de casos, en la presente investigación se utilizó: estudio instrumental de casos, donde: “... nos encontramos con una cuestión que se debe investigar, una situación paradójica, una necesidad de comprensión general, y consideramos que podemos entender la cuestión mediante el estudio de un caso particular. (...) La finalidad de este estudio de casos es comprender otra cosa. Aquí el

estudio de casos es un instrumento para conseguir algo diferente (...).” (Stake, op. cit.) El tema de esta investigación es sobre arte contemporáneo, pero se entendió que estudiando el caso particular de una artista abordamos el tema pero desde un caso específico, particular que no es generalizable, pero que de alguna forma, es parte del problema de investigación.

La metodología de estudio de caso tomada en la presente investigación no busca considerar a las personas estudiadas como “objetos”, sino más bien, entiendo que las personas en todo momento de la investigación son sujetos. El estudio de caso ayuda a detenernos en la información cualitativa más que la cuantitativa, sitúa al investigador próximo a los sujetos investigados, tiene una apertura de comprender como relevantes los datos cualitativos, invita al trabajo campo, ayuda a enfocarse en un contexto específico y detenerse en cuestiones pequeñas.

Esta metodología que de alguna manera me sirve para delimitar el trabajo de campo, y creer en la delimitación de un sujeto de estudio como el motor de una investigación. Surge de relacionar la metodología de estudio de caso con las ideas de Geertz (Geertz, 1973, pág. 32-36) él cual sin indicar explícitamente el nombre de estudio de caso se refiere a estudiar “cuestiones extremadamente pequeñas” (Geertz, op. cit.) y a través de estas hacer interpretaciones más amplias.

Para Geertz “... el antropólogo de manera característica aborda esas interpretaciones más amplias y hace análisis más abstractos partiendo de los conocimientos extraordinariamente abundantes que tiene de cuestiones extremadamente pequeñas. Enfrenta las mismas grandes realidades políticas que otros –los historiadores, los economistas, los científicos políticos, los sociólogos– enfrentan en dimensiones mayores: el Poder, el Cambio, la Fe, la Opresión, el Trabajo, la Pasión, la Autoridad, la Belleza, la Violencia, el Amor, el Prestigio; sólo que el antropólogo las encara en contextos lo bastante oscuros –lugares como Marmusha y vidas como las de Cohen– para quitarles las mayúsculas y escribirlas en minúsculas. Estas constancias demasiado humanas, “esas grandes palabras que nos espantan a todos”, toman una forma sencilla y doméstica en esos contextos domésticos. (...)” (Geertz, op. cit.)

Estudiar un caso específico a detalle es una de las características ventajosas y propias de la antropología. Parte de la antropología no está en busca de muestras, ni de datos cuantitativos, sino más bien de casos específicos, pero no por el sólo interés del caso

particular, sino porque el caso particular nos lleva hablar de las grandes cuestiones que encarnan las vidas de las personas. “El lugar de estudio no es el objeto de estudio. Los antropólogos no estudian aldeas (tribus, pueblos, vecindarios...); estudian en aldeas. Uno puede estudiar diferentes cosas en diferentes lugares, y en localidades confinadas se puede estudiar mejor algunas cosas (...).” (Geertz, op. cit.) el autor indica “Pequeños hechos hablan de grandes cuestiones, guiños hablan de epistemología o correrías contra ovejas hablan de revolución, porque están hechos para hacerlo así.” (Geertz, 1973, op. cit.)

Además la metodología estudio de caso la relaciono con la observación participante. Lo que intento evidenciar es que está investigación comprendió a las personas estudiadas como sujetos antes que como “objetos”, en los siguientes capítulos el lector se dará cuenta del carácter íntimo de las conversaciones, y las situaciones cotidianas que presenta la investigación, esto para evidenciar la relación entre sujeto investigador y sujeto investigado, como una relación amigable, donde la jerarquía del poder del antropólogo sea cuestionada, y la familiaridad con los actores nos lleve a considerar la antropología como un campo de estudio donde el antropólogo sobretodo dialoga con los sujetos, de esas conversaciones y convivencias surgen las interpretaciones, que en ningún momento dejan de estar ancladas en los acontecimientos de la vida cotidiana de las personas, eventos a los que el antropólogo participa a partir de la interacción producida en el trabajo de campo entre el antropólogo (como sujeto) y las personas que estudiamos (también como sujetos).

III.1.2.2. El análisis de datos según la metodología de estudio de caso

Según Stake el análisis de datos en la metodología de estudio de caso, no se limita a una etapa. “No existe un momento determinado en el que se inicie el análisis de datos. Analizar consiste en dar sentido a las primeras impresiones, así como a los resúmenes finales. (...)” (Stake, 2005, pág. 66-67). Ese “dar sentido” al que se refiere Stake lo considero como la construcción del texto de investigación, según el autor el análisis no es algo separado o una parte particular de la investigación sino acompaña todas las etapas y se evidencia en el carácter reflexivo y en la construcción de la investigación que hace el investigador.

Además Stake considera que el análisis de los datos responde en gran medida a la intuición y sentido común que tenemos las personas. “El estudio cualitativo aprovecha las

formas habituales de interpretar las cosas. Todas las personas tenemos mucha experiencia de encontrarnos con objetos y fenómenos extraños.” (Stake, op. cit.) La interpretación de datos del estudio de caso deberá contener en gran medida una característica de intuición: “en la búsqueda de significado hay mucho de arte y de procesos intuitivos.” (Stake, op. cit.)

Para Stake el investigador de estudios de caso “Trata por todos los medios de liberar al lector de la ilusión y las visiones simplistas. Es el agente de una nueva interpretación, un nuevo conocimiento, pero también de una nueva ilusión. Algunas veces, el investigador señala lo que hay que creer, y a veces facilita al lector significados que escapan a la comprensión del investigador. Ayuda a profundizar en la espléndida complejidad de la comprensión, pero los lectores meticulosos descubren que el infinito vacío permanece agazapado ahí detrás.” (Stake, 2005, pág. 83)

Para la evaluación de una investigación con estudio de caso, Stake sugiere la necesidad de realizar triangulaciones para confirmar los datos. La herramienta de triangulación permite que la investigación en todas sus etapas tenga lógica y de alguna manera gane validación. La triangulación al invitar que otros investigadores revisen la investigación y comenten sobre los datos, la teoría usada y las interpretaciones, resulta importante.

“Para Denzin y muchos investigadores cualitativos, las estrategias de triangulación se han convertido en la búsqueda de interpretaciones adicionales, antes que en la confirmación de un significado único (Flick, 1992).” (Stake, 2005, pág. 99-100)

Otro tipo complementario de triangulación para la verificación de la información que nos recomienda Stake es el diálogo con los propios actores. “En el estudio de casos, los actores desempeñan un papel fundamental, tanto en la dirección como en la representación. Aunque ellos son el objeto del estudio, hacen observaciones e interpretaciones muy importantes con regularidad y, en algunos casos, sugerencias sobre las fuentes de datos. También ayudan a triangular las observaciones e interpretaciones del investigador.” (Stake, 2005, op. cit.)

En la revisión de los interesados se busca que los sujetos verifiquen los datos y nos permitan una retroalimentación, aunque no se compromete el texto a todas sus perspectivas de los interesados, si será importante negociar lo dicho. La revisión de los interesados tiene la finalidad de mejorar los informes.

Por otro lado la antropóloga Denis Arnold (2006) expone la necesidad de triangular las investigaciones siguiendo la metodología que plantea la teoría fundamentada.

“Según la teoría fundamentada, se debe buscar la validez del estudio a nivel interno y externo.

Como parte de la validez interna del estudio, se debe confirmar que los resultados corresponden a los significados e interpretaciones que los mismos actores sociales atribuyen a la realidad. Es decir, se debe confirmar que existe una aproximación de las conclusiones del estudio a la realidad.

Con respecto a la validez externa del estudio, se podría recurrir a una nueva etapa de triangulación de los datos, respaldada por los comentarios de los actores sociales y, además, a un intercambio de opiniones entre los/as investigadores/as. (...)” (Arnold, 2006, pág. 78)

La investigación también fue influenciada por la característica de dialogar en la investigación influenciada por la teoría fundamentada que nos explica Arnold (2006).

“a) El diálogo entre el observador y el participante (o actor social), lo que contribuye a la dimensión hermenéutica de las ciencias sociales, del juego entre dos interpretaciones de los eventos (ignorado en el positivismo) y la comprensión humana; b) El diálogo entre la teoría y los datos, lo que contribuye una dimensión científica a la investigación, suprimida por ejemplo en el postmodernismo.” (Arnold, 2006, pág. 58)

Por otro lado rescato los aportes de Clifford Geertz (1973) en lo que se refiere a la descripción densa, como una metodología etnográfica:

“La etnografía es descripción densa. Lo que en realidad encara el etnógrafo (...) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, elicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censos de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de “interpretar un texto”) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de

sospechosas encomiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada.” (Geertz, 1973, pág. 24)

Si bien los aportes de Geertz son más antiguos que los de Stake, sin embargo el primero me parece que tenía una visión futurista sobre la metodología de estudios de caso, indicando que “hacer posible la descripción densa, no es generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de estos.” (Geertz, 1973, pág. 36) Lo que me ayuda a comprender que el estudio de caso busca entender la complejidad del caso desde los hechos cotidianos o pequeños, buscando como estos son parte de las grandes cuestiones.

III.2. Fase del trabajo de campo

El trabajo de campo se inició en el segundo semestre del año 2009 en la materia de tesis 2, y continuó hasta 2012, en la ciudad de La Paz en diferentes actividades que tuvieron los artistas sujetos de estudio.

El acceso al campo en esta investigación no fue problema por el contacto directo que mantengo con estas personas. Las estrategias que use para obtener mayores datos fue a) Trabajar con ellos(as), ayudar en alguno de sus trabajos: es así que con la persona que trabajé primero fue con Narda Alvarado a la cual le ayude a corregir una investigación que realizó sobre el videoarte en Bolivia (2010) y a realizar una obra plástica que preparaba el 2010 que se exhibiría en México. A Joaquín Sánchez le ayude trabajando en una producción que tenía que realizar donde le colaboré realizando vestuario para una publicidad donde él era el director de toda la dirección de arte (vestuario, escenografía, etc.). Con Sandra De Berduccy participe su proyecto artístico “Agregados Lab” que tuvo efecto en enero de 2011 en el Espacio Simón I. Patiño de La Paz y durante 2012 trabajamos con el proyecto World Event Young Artists junto a mARTadero. Con Galo Coca participamos en un colectivo de arte llamado HH en 2009 y le colabore en un festival de Performance en Cochabamba llamado “Cimientos” en 2010. Estos acercamientos a su forma de trabajar en arte, a su vida cotidiana y su relacionamiento conmigo enriqueció la investigación. El problema con el que atravesé es abstraer la vida cotidiana al plano investigativo reflexivo, “objetivar la realidad” (Bourdieu, 2004) para poder interpretarla y reflexionarla. El trabajo de campo se centró en hacer una objetivación participante de las reuniones o conversaciones informales que tuvimos.

b) La segunda estrategia fue participar de la mayor cantidad de exposiciones, conferencias o ponencias, que tenían los artistas o que tenían que ver con sus obras. Esta estrategia me permitió enriquecerme con sus reflexiones, propuestas y conocimientos. Beneficiándome de conocer sus formas particulares de producir y exhibir su arte. Advirtiéndome la diversidad de formas de ser que hay en el arte local en la ciudad de La Paz.

c) La tercera estrategia fue realizar reuniones programadas, donde sabían que la intención de la reunión era por motivo de mi investigación y por lo tanto el tema central de conversación era la tesis y la preguntas que les realizaba, en ninguno de los casos se rehusaron hablar de su obra, sino más bien parecían contentos de esta interacción y hasta me preguntaron constantemente que es de la tesis en medio de conversaciones informales.

El trabajo de campo en esta investigación ha estado dividida en tres etapas: En la primera etapa se realizaron conversaciones informales, acercamiento a sus exposiciones, sus conferencias, sus fiestas, a todo que me pueda brindar una apertura más amplia de la forma de vida de estas personas. Como un acercamiento al campo e identificación de espacios y actores.

La segunda etapa se realizó haciendo conversaciones programadas donde se realizaron en un primer momento historias de vida de los artistas, en un segundo momento después de una etapa reflexiva sobre su vida se realizaron entrevistas semi estructuradas y guías de observación para los artistas estudiando su discurso oral, su palabra, para intentar comprender su producción visual.

En la tercera etapa del trabajo de campo se ha centrado en análisis reflexivo de las obras de arte, un análisis visual semiótico y sensible de enfrentarme a las obras visuales, he intentado desentrañar sus sentidos más profundos y sociales que guardan estas imágenes, para mí, como lector. Fue intentar hacer una etnografía sobre la imagen que representa y construye el(a) artista, su discurso visual, para esto se realizaron sesiones extensivas frente a la obras de arte, extrayendo categorías de análisis e interpretación desde el campo antropológico, se realizó un diario de campo sobre estas sesiones que luego fueron transcritas.

III.2.1. Desarrollo del trabajo de campo

1. Selección de actores (artistas y obras que se producen en La Paz) a través de bibliografía y entrevistas a personas especialistas en el campo del arte.
2. Selección de obras y artistas a partir de un tema que me parece común e interesante para la antropología. El uso de estéticas o temas indígenas en el arte contemporáneo urbano local.
3. Historias de vida de los artistas bajo la idea de su vida y el arte, la pregunta inicial fue que hechos de tu vida crees que son importantes para tu actual producción de obras de arte.
4. Entrevistas semi estructuradas después de una lectura sobre las historias de vida para concentrarme en ciertas ideas y llegar a tener cierta profundidad que me sirva para obtener mis hallazgos.
5. Encuentro aislado con las obras de arte, investigación visual, intentando aproximarme a los sentidos y problemáticas a partir de lo visual, intento de hacer un análisis semiótico de las imágenes.

Cruce la información del trabajo de campo con la información bibliográfica de la siguiente manera: Para aproximarme al tema con profundidad realice un primer acercamiento histórico sobre el arte local y global, después se buscó bibliografía para comprender lo complejo del tema y los distintos caminos de enfoque, en esta etapa realice las historias de vida, el siguiente paso fue la revisión bibliográfica antropológica, continúe realizando mis entrevistas semi- estructuradas y guías de observación, y con todo este bagaje realice mi encuentro visual con las obras de arte, a cada uno de estos pasos hay que anteceder una etapa reflexiva de por dónde guiar la investigación. Concluida este proceso planteé mis hallazgos. Que luego fueron trabajados de forma dialéctica triangulando información etnográfica, visual y lo que dicen los sujetos.

Conversaciones a artistas o estudiosos del arte nacional realizadas para aproximarme a la problemática:

Valeria Paz- Historiadora y crítica de arte.

Ramiro Garavito – Filósofo de arte y artista.

Conversación informal Rodrigo Rada - Curador y artista.

Leonor Valdivia – Artista y Guía del Museo Nacional de Arte de La Paz. Abril de 2009.

José Ballivián – Artista ganador de varios premios en distintos concursos de arte y curador. Abril de 2009.

Luis Vedia – Artista estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”. Abril de 2009.

Johana Pacheco – Artista participante del Siart 2009 y estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”. Noviembre 2009.

Icla de Fátima- Artista Joven, egresada de Escuela Nacional de Bellas Artes. Junio 2009.

Andrés Pereira- Artista Joven estudiante de Curaduría en arte. Abril 2009.

Galo Coca- Artista de reconocida trayectoria.

Participación de oyente en varios eventos sobre arte contemporáneo, realizados en la Alianza Francesa, el Museo Nacional de Arte, y otros.

Historias de vida realizadas (por orden alfabético de apellidos):

1. Narda Alvarado.
2. Sandra De Berduccy.
3. Joaquín Sánchez.

III.3. Fase analítica

El análisis del dato tiene varias vertientes en esta investigación: el del dato extraído de la etnografía, el dato extraído del análisis semiótico de las obras de arte, y el dato extraído del análisis de las historias de vida y las entrevistas (semi-estructuradas e informales); esto se cruzó con la teoría de antropología del arte, la antropología simbólica y el aporte conceptual de la lectura del contexto sociocultural de los años 2000 en la relación a las relaciones culturales.

En la fase analítica se ha intentado sistematizar y comprender a) lo que los artistas me han dicho, sus experiencias de vida, su forma de vida, su modo de producir y crear imágenes, b) mi experiencia frente a las obra de arte intentando desentrañar sentidos que tengan relación con las problemáticas culturales que son de interés, y c) la bibliografía y lo que los autores dicen respecto a las imágenes obras de arte y las problemáticas; a través

de esta sistematización de información encontré los hallazgos que son parte de mis capítulos donde realice el proceso investido de mis ideas (hallazgos) que se sistemáticamente se realizó primero en un acercamiento al lugar de estudio a través de bibliografía histórica después la selección de artistas (actores) e interacción con estos, revisión bibliográfica antropológica, trabajo de campo, y como último escritura de la tesis triangulando datos.

III.4. Fase informativa

Sobre la fase informativa, la forma de escribir la tesis, desde un primer momento se pensó realizarla en primera persona porque de alguna manera me siento identificado con el tema y políticamente estoy de acuerdo que la antropología es una interpretación personal de la realidad y que otros investigadores pueden extraer otros datos de la misma realidad.

Como conclusión la metodología de esta investigación intenta crear conceptos, encontrar sentidos, significados y cuestionamientos a través de hacer una triangulación de datos entre la revisión bibliográfica, lo que dicen los artistas, lo que se observa en las obras de arte y lo que comprendo a través de la etnografía.

La forma como está escrita la presente tesis es una propuesta antropológica lo que intento explicitar es la característica interpretativa que tiene la antropología. Siguiendo a Clifford Geertz (1973) quien construyó las bases de la antropología simbólica y quien criticando a anteriores escuelas como el funcionalismo y el estructuralismo, construye las bases de la antropología simbólica (norteamericana) argumentando que el trabajo del antropólogo se encuentra en observar la urdimbre del tejido cultural, indicando que el antropólogo es un interpretador de la cultura. En el mismo texto *La interpretación de las culturas* (1973), Geertz indica que la práctica del antropólogo está más próxima a la de un crítico literario que a la de un científico biólogo o químico. Por otro lado en Francia autores estudiados en la tesis como Durand (2000) y Wunenburger (2005) establecieron las bases de una antropología simbólica (francesa), discutiendo al estructuralismo y al funcionalismo. Tanto la antropología interpretativa como la antropología simbólica desde mis estudios sembraron mi interés, por lo tanto la manera de redactar la tesis en primera persona y de manera más íntima, está fundamentada sobre todo en los textos de Geertz. Geertz considerada que el texto antropológico está más cerca de la literatura que de las ciencias duras. La presente tesis tiene un lenguaje íntimo que no busca al lenguaje científico en el sentido de las ciencias duras, sino más bien busca el lenguaje

antropológico enunciado por Geertz y la antropología interpretativa. Deseo manifestar que la forma de escribir esta tesis no es una falta de rigurosidad (sino quizá lo contrario) contiene la discusión contemporánea de que es la antropología y cual su práctica.

Capítulo IV. Estudio de caso: Atravesando las fronteras culturales

El uso de textiles de los grupos étnicos indígenas andinos en sus obras de arte contemporáneo y su trayectoria artística en la escena local fueron determinantes para tomar en cuenta a Sandra De Berduccy en la investigación. Su currículum es extenso⁴⁵ pero me resulta importante mencionar que en la ciudad de La Paz exhibió su trabajo en distintos espacios como el Museo Nacional de Arte (2010), la galería de arte del Centro Simón I. Patiño (2011), Museo Nacional de Etnografía y Folclore (2011) y participó de diferentes eventos como la bienal de arte Siart⁴⁶ (2007 y 2011), el Salón de Artes Pedro Domingo Murillo⁴⁷ (2010) y el festival de Interacciones Digitales - INDI (2011).

Sandra De Berduccy es nacida en Oruro en 1976, de muy pequeña se fue a vivir a Cochabamba con su familia. Los años de colegio los vivió en Cochabamba en el centro urbano. Acabado el colegio se fue a estudiar lejos de su familia a la ciudad de La Paz la carrera de artes plásticas en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), terminando sus estudios el 2001. Desde muy pequeña tuvo contacto con comunidades indígenas particularmente en Punata Cochabamba. En 2004 gana una residencia de arte para trabajar con comunidades indígenas en Guatemala, después regresa a Bolivia y reside en La Paz por varios años hasta que se va a estudiar a Salvador de Bahía (2006- 2008) el 2008 regresa a vivir en la ciudad de La Paz hasta el 2012 que se va a vivir a Cochabamba. Su currículum vitae como artista es extenso por lo que invito a ver el Anexo 1, para conocer más de su trayectoria. Actualmente expone en Bolivia (principalmente en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz) y fuera del país en (Londres, Salvador de Bahía y México D.F.) reside en Bolivia entre las ciudades de La Paz y Cochabamba.

En su página web se autodescribe como: “Artista visual, Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Mayor de San Andrés -UMSA en La Paz- Bolivia, realizó la Maestría en

⁴⁵ Para ver todo su Currículum Vitae artístico ver Anexo 1.

⁴⁶ La Bienal Internacional de Arte “Siart” probablemente es el evento más importante para el arte contemporáneo de la ciudad de La Paz, su primera versión se realizó en 1999 y desde aquel momento ha marcado la historia del arte en la ciudad. Para profundizar sobre la Bienal Internacional de Arte “Siart” recomiendo ver los catálogos en Campos, Norma. (coord.) 2002, 2004, 2006 y 2008.

⁴⁷ El salón de Artes “Pedro Domingo Murillo” es el concurso de arte plástico más antiguo y tradicional de la ciudad, su origen se remonta a 1953 y se realiza todos los años habiendo ganado bastante popularidad en el medio artístico.

Artes Visuales en la Universidad Federal De Bahía -UFBA. Sus obras exploran la relación entre técnicas y procesos textiles tradicionales andinos y lenguajes diversos como fotografía, video arte, video en tiempo real, mapping, performances e instalaciones interactivas. Expone individual y colectivamente desde el 1991, sus obras fueron presentadas en varias muestras itinerantes, nacionales e internacionales.” Recuperado de <http://sandradeberduccy.com/bio/> en 10 de noviembre de 2012.

IV.1. El caminar hilando: la cotidianidad del arte

El trabajo de campo se originó en un primer encuentro con la obra de Sandra De Berduccy en el festival de arte Cibercepción⁴⁸ (2009) en la ciudad de Sucre y luego continuó en distintos encuentros visuales y orales tanto con la persona como con su obra. Si bien la investigación se inicia con un interés particular de estudiar desde la antropología el arte local, hay que reconocer que el trabajo de campo me llevó a percibir que la vida de la artista gira alrededor de su oficio, convirtiéndose la metodología de historia de vida en parte fundamental de la investigación.

Las conversaciones con De Berduccy sobre su obra me llevó, espontáneamente, a abordar temas como su familia, relaciones amistosas, relaciones de pareja, recuerdos de niñez, perspectivas de futuro y sus decisiones en la vida; de esta manera su arte interviene en gran parte de sus actividades cotidianas, siendo su práctica artística influyente tanto en su construcción de su realidad como en su relacionamiento con la sociedad.

La separación entre el trabajo y la persona o, sinónimamente, la artista y la persona no se logra distinguir en las palabras y acciones de De Berduccy, su práctica en el arte no se reduce a un espacio limitado, como podría ser un taller de un pintor o escultor moderno en Occidente (en aquella época reinaba la idea del artista que se encierra en su taller para trabajar). Desde la segunda mitad del siglo XX en Occidente el arte cambio en sus formas, en sus prácticas y en su relacionamiento con la vida cotidiana; un ejemplo

⁴⁸ El evento se realizó del 12 al 15 de agosto de 2009. “Es un festival de videoarte, net art y música electrónica, en el que se busca principalmente incentivar a los artistas a crear con nuevas tecnologías y al público a relacionarse con las nuevas tecnologías como algo cercano, tenemos varios ejes dentro del festival: Uno es la formación orientada a los artistas y también la formación orientada al público, buscamos ser una plataforma de incentivo a la creación...” Samanta Orihuela, directora del festival, en http://www.youtube.com/watch?v=7-6aoPgD_wE Recuperado en 7 de abril de 2012.

encarnado en lo local de este cambio dentro las prácticas artísticas es De Berduccy que reduce la distancia entre el arte y su vida cotidiana.

El año 2009 asistí a un festival de arte junto con De Berduccy, el festival se llamaba Cibercepción se realizó en la ciudad de Sucre del 12 al 15 de agosto de 2009, este festival fue el primero que se realizó en Chuquisaca sobre “cultura digital”⁴⁹, fuimos invitados varios artistas bolivianos para exponer y conversar con el público. Los días del festival teníamos una agenda completa, donde asistimos a conversatorios, conferencias, compartimos mesas redondas, vimos las proyecciones de videoartes, conversamos con los medios de comunicación y paseamos por la ciudad.

En estas diversas actividades observe a Sandra De Berduccy envolviendo y cortando papeles todo el día, ella se hacía regalar los afiches y propagandas de cualquier cafetería, restaurant o negocio, y al caminar por la ciudad arrancaba de las paredes afiches para luego cortarlos en tiras delgadas y empezar a envolver. En estos días de convivencia me di cuenta cómo De Berduccy no separa el arte de su vida cotidiana.

Mientras caminábamos por las calles iba seleccionando y hablando en voz alta que afiche le parecía interesante para que sea parte de su obra, comentaba riendo y divirtiéndose. Ella envolvía papeles uno tras otro, y los guardaba en su bolso, que era una chuspa, después con esos papeles ella realizó una obra que llamo “joyas de papel” (Ver abajo imagen 8, 9, 10 y 11) en base a afiches de la ciudad, la observación de su quehacer diario me permitió comprender la práctica del arte como práctica cotidiana u ordinaria de una persona.

De Berduccy mientras caminaba por la calle hacia su arte seleccionando los papeles, mientras conversábamos los recortaba e “hilaba”; lo atrayente resulta pensar que en ningún momento necesitó un estudio, un taller, un lugar aislado de la sociedad, sino era la interacción con la ciudad la que la hacía ser artista, los afiches de la ciudad la motivaban, no era otro lugar, era su relacionamiento con la ciudad, es por esto que podemos pensar en el cambio histórico de la práctica y la figura del artista, de ser una persona alejada que se encerraba en su taller y que salía por las noches invadido de su bohemia, recordemos

⁴⁹Ver: <http://www.cibercepcion.com/catalogo2009.pdf>

el caso emblemático de Arturo Borda⁵⁰ en la primera mitad del siglo XX, o si retrocedemos más en el tiempo y logramos comparar con la práctica de artistas del siglo XIX que para realizar un retrato se quedaban mucho tiempo frente a su modelo aislados en un taller para conseguir una semejanza con la realidad; hay un cambio cualitativo con De Berduccy quien recorre las calles haciendo de los afiches de la ciudad su pintura, su hilo, su mármol.



Imagen 8. Sandra De Berduccy. Joyas de papel. La Paz. Cortesía de la artista. Recuperada de <http://joyas-deberduccy.blogspot.com> en junio de 2013. En la parte superior izquierda se puede observar el afiche original, las otras dos imágenes son el producto después de la intervención de la artista.

⁵⁰ En anexo 3 puede encontrar el relato de Saenz hacia Arturo Borda, figura principal de la pintura nacional del siglo XX.



Imagen 9. Sandra De Berduccy. Joyas de papel. La Paz. Cortesía de la artista. Recuperada de <http://joyas-deberduccy.blogspot.com> en junio de 2013. En la parte superior derecha se puede observar el afiche original, las otras dos imágenes son el producto después de la intervención de la artista.



Imagen 10. Sandra De Berduccy. Joyas de papel. La Paz. Cortesía de la artista. Recuperada de <http://joyas-deberduccy.blogspot.com> en junio de 2013. En la parte superior izquierda se ve el afiche original, el collar es la transformación que hace la artista.



Imagen 11. Sandra De Berduccy. Joyas de papel. La Paz. Cortesía de la artista. Recuperada de <http://joyas-deberduccy.blogspot.com> en junio de 2013. En la parte inferior derecha se observa la caja original, antes de ser modificada.

De Berduccy no dejaba de envolver los papeles de la ciudad, lo hacía en los buses de transporte, después de almorzar, al caminar, al visitar los museos, y en las exposiciones. Trabajaba como cuando uno ve a las tejedoras de las provincias de Chuquisaca hilando mientras pastorean sus ovejas, de la misma manera pude observar a la artista recorriendo las calles de Sucre hilando sus papeles, como las pastoras de ovejas en los valles

quechuas donde caminan tirando sus *puskas*⁵¹, al igual De Berduccy mientras camina va hilando.

La observación próxima de la práctica artista me permitió comprender las nuevas prácticas del/de la artista en la sociedad boliviana, y por lo tanto los testimonios para argumentar que las manifestaciones expresivas creativas son distintas en el tiempo, por lo tanto son distintas en cada contexto sociocultural. Observarla a De Berduccy en su día a día me permitió comprender porque el arte ya no es una serie de cuadros o esculturas con temas celestiales (como en el Barroco), o retratos de héroes (como en el siglo XIX), para convertirse en una diversidad expresiva, donde parecería que materiales y formas no tienen límites, y donde se percibe la relación del artista con la vida ordinaria. La artista en su quehacer cotidiano deconstruye el imaginario social del ser artista.

En una conversación estructurada, en su casa en la ciudad de La Paz, el año 2010 cuando le pregunté: ¿cómo empezó a trabajar con arte? una de sus respuestas fue:

Haciendo referencia a su niñez: "...tenía como juegos muy delirantes, de mucha paciencia, hacia filas de tapas coronas, entonces eran kilómetros de filas de tapas de refresco o llenaba baldes con cositas, bueno son cosas como así que te demuestran que si tengo mucha paciencia, digamos que lo que hago es la continuación de mis juegos de infancia o sea que me gustaba como jugar ordenando cosas u organizando llenando recipientes investigando cosas, siempre he sido como ensimismada y podía pasar horas, horas y horas..." Esto me comento en su casa situada en el barrio de Sopocachi, mientras veíamos algunas de sus obras en su computadora.

Estas palabras me hacen notar la relación entre su vida cotidiana y su oficio, a diferencia de otros contextos o situaciones donde podemos escuchar que las personas dividen su trabajo (como deber) y su juego o distracción (como placer), en esta artista, no logro distinguir tales diferencias, lo que me lleva a pensar el vínculo que existe entre su obra,

⁵¹ "Puska: s. Rueca, huso, sirve para hilar lana." Tomado de "Hable quechua sin problemas". Autor: Justo Ruelas Quispe – Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNSA. Centro de publicaciones de la Facultad de Ciencias Histórico- Sociales de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (UNSA). Arequipa - Diciembre de 1994.

Puska, pushka o phillillu, se dice en idioma quechua a lo que en castellano se conoce como rueca. En aymara se conoce como Phiriru, Phiruru o Kapu.

vivencia y disfrute de su vida; logrando que sus piezas de arte adquieran una fuerte relación con su vivencia personal.

También resulta importante destacar que en la respuesta la artista distinguió el juego como una práctica que empezó en su infancia y que continuó a través del arte, la relación que adquiere su obra con lo lúdico solo fue entendida cuando se empezó a hablar con la artista y a descubrir que en sus obras siempre contienen un espacio para lo lúdico, e incluso ella relaciona lo lúdico con lo poético.

Para Rocío Aguilar-Nuevo los/as artistas contemporáneos están buscando niñecer en vez de envejecer entonces lo que proponen es el juego, el desorden, como práctica actual del arte: “Como en *El Extraño caso de Benjamín Button*, el reto del hombre creativo no está en envejecer, sino en “niñecer” (Aguilar-Nuevo, 2012, pág. 33)

Sandra De Berduccy parece relacionar de manera directa el juego con su trabajo en arte contemporáneo y Rocío Aguilar-Nuevo nos propone que existe una tendencia en el arte contemporáneo por buscar la creatividad y la práctica en el arte contemporáneo en el ánimo de la infancia, este ánimo de la infancia se encuentra vinculado con la imaginación simbólica.

IV.1.1. La influencia del contexto en la obra de la artista

A partir de observarla por las calles de Sucre y después de conversar con De Berduccy surge la tesis de considerar a la artista como sujeto vulnerable constantemente interpelada por su contexto social; aunque sus obras claramente evidencien una interpelación del campo estético⁵² de la sociedad (tejidos, cabellos, colores, materias), implícitamente estas formas mantienen relación con el campo histórico, político, religioso, o cualquier otro ámbito de la vida sociocultural.

En De Berduccy podemos ver como las construcciones estéticas de su ambiente o contexto que la rodean son la materia prima de su cuestionamiento, interpelación, reflexión y posterior producción, esta sensibilidad a las formas visuales la lleva a trabajar con construcciones estéticas o artísticas de la cultura quechua, que es la cultura indígena

⁵² “Estética: Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma.” (Bourriaud, 2006) La estética en artes plásticas es la forma visual, es la apariencia.

más próxima en su infancia y en menor medida con la cultura aymara, con la que tiene relación en su etapa universitaria y durante su vida en la ciudad de La Paz.

Si bien De Berduccy se limita a evidenciar únicamente el campo de la estética, esto nos da pie a reflexionar que la estética en todos los tiempos y sociedades se encuentra inevitablemente relacionada al campo histórico, político o cualquier otro de la vida de las culturas, y sin duda esos campos implícitos también deben ser motivos para que la artista tenga un interés por estas culturas.

Las diferencias estéticas de una cultura a la otra son el resultado de factores económicos, políticos, históricos y en realidad la interacción entre todos los campos de una sociedad, es así que debemos pensar, desde la perspectiva antropológica, que cualquier expresión estética, como puede ser un textil que usa una indígena quechua, forma parte holísticamente de una sociedad.

Me resulta interesante el comprender que las diferencias culturales que podemos ver en el campo estético de las culturas de alguna manera también representan las diferencias económicas, históricas, políticas de la vida sociocultural diacrónicamente.

Si la artista es seducida por los tejidos y las expresiones estéticas indígenas bajo una mirada profunda también podríamos advertir que la artista podría haber sido seducida por la problemática indígena y la situación histórica y política en Bolivia, sin embargo no se ha encontrado ninguna obra de arte ni relato en su historia de vida donde se perciba que la artista muestre un interés explícito por otro campo que no sea el puramente estético, pero, como ejemplo, podríamos señalar que son inseparables la producción de tejidos tradicionales de estos grupos étnicos indígenas con la problemática histórica que encarnan. Por lo tanto cuando la artista evidencia lo estético de alguna manera también hace referencia implícitamente a la historia y la problemática coyuntural.

IV.2. Arte y etnicidad: El cabello como frontera cultural

La intención de este acápite es comprender cómo la complejidad étnica local, se encuentran manifiesta en el tipo de arte estudiado, y específicamente en el acápite me pregunto cómo la complejidad de la realidad sociocultural local se puede observar en la obra e historia de vida de la artista Sandra De Berduccy, la cual es de nacimiento de Oruro, criada en la urbe cochabambina, trabajó durante varios años en la ciudad de La

Paz, y sin considerarse indígena ella realiza arte contemporáneo utilizando elementos culturales de grupos étnicos indígenas.

En este acápite investigo los conceptos de sociedad abigarrada conceptualizada por Zavaleta y el de multisocietal por Tapia, y ambos conceptos los relaciono con las obras de arte de De Berduccy. Zavaleta me da a entender que el abigarramiento en lo local es una sobre posición de culturas que no logran mezclarse por más que participan del mismo entorno en base a este pensamiento Tapia propone que Bolivia es una sociedad multisocietal y no sociedad multicultural.

Es en este sentido interpretando a Zavaleta se comprende la nación boliviana, como aquella de herencia europea, los llamados criollos, también denominada como sociedad q'ara, los que imaginaron la nación de Bolivia, producto de grupos sociales que desarrollan su vida sociocultural sin, del todo, crear un sincretismo con los grupos étnicos indígenas (de prevalencia aymara en La Paz y en Cochabamba quechua⁵³) dichos grupos étnicos indígenas andinos se desarrollaron de forma separada sin generar una identidad nacional que las sintetice.

“... El abigarramiento significa la densa coexistencia de dos o más tipos de sociedad que se han sobrepuesto y penetrado, generalmente como resultado de relaciones coloniales. Hay variedad o diversidad social y cercanía pero no hay articulación continua y orgánica a lo largo de los cuerpos sociales y los territorios productivos y políticos. El abigarramiento significa que coexisten o se juntan muchos colores lado a lado pero no se fusionan produciendo un otro solo tono o color nuevo y único. El abigarramiento significa la permanencia de lo diverso en formas cambiantes e inestables en conjuntos o unidades cuya definición, cuando se da, suele ser la opinión del color dominante.” (Tapia, 2002, pág. 58)

Para Zavaleta “... la idea de abigarramiento es un concepto negativo, pero es una condición de posibilidad para comprenderse en la condición de dificultad para convivir en el país, y sobre todo para construir algo en común.” (Tapia, op. cit, pág. 51)

⁵³ Menciono solo estos grupos étnicos indígenas por concentrar la atención del lector en los espacios donde habita e interactúa De Berduccy en Bolivia.

Tapia elabora su concepto de multisocietal en base al pensamiento de Zavaleta, y nos aclara el como pensar las diversidad étnica del país:

“La idea de lo multisocietal viene de lo abigarrado que elaboró René Zavaleta para pensar la complejidad y el tipo de diversidad en el país y más allá. El abigarramiento social es una condición de sobreposición de diversos tipos de sociedad que coexisten de manera desarticulada, estableciendo relaciones de dominación y distorsión de una sobre otras. El abigarramiento en general es producto del colonialismo. Se podría decir que mientras persiste algún margen de abigarramiento la condición colonial no ha desaparecido de ese ámbito de relaciones sociales y políticas.” (Tapia, 2002, pág. 10) “El abigarramiento implica que la historia del colonialismo ha sobrepuesto diferentes tiempos históricos, es decir, diferentes civilizaciones en un mismo territorio y presente político y social. Lo abigarrado es la heterogeneidad mal compuesta por la dominación.” (Tapia, 2002, op. cit.)

De Berduccy a través de sus obras de arte, discursos orales y forma cotidiana de ser nos muestra las fronteras entre la sociedad que construyó la nación de Bolivia y los grupos étnicos indígenas. La *sociedad que construyó la nación de Bolivia* la entiendo como fruto de las varias familias alóctonas que se conformaron como parte de la colonización en estos territorios una sociedad que tiene su recuerdo común en la guerra de independencia ante el dominio de España, esta sociedad construyó una comunidad imaginada a lo que llamaron Bolivia o la nación de Bolivia negando la historia de los grupos étnicos indígenas que entonces estaban oprimidos.

El concepto de nación lo entiendo como aquella comunidad imaginada, construida artificialmente para generar una identidad común, en estados poscoloniales como Bolivia, la identidad común nunca llegó a conformarse producto de la vitalidad y resistencia de las identidades étnicas indígenas frente a la identidad nacional que también puede considerarse como la identidad opresora para los grupos étnicos indígenas. “Todos los estados modernos, con sus fronteras territoriales bien definidas e internacionalmente reconocidas, abarcan pueblos con diversas características culturales. Los programas nacionalistas procuran inculcarle a la mayoría de los ciudadanos de un estado una “imagen” de una comunidad nacional (...) y el “recuerdo” de un pasado común (...) que

trasciende su heterogeneidad cultural. Esa imaginación y ese recuerdo entrañan generalmente un llamado emotivo a recordar la sangre común derramada para ganar la independencia nacional o las luchas en guerras patrióticas, y los muertos compartidos, cuyo sacrificio no debe quedar en el olvido. (...)” (Keyes en Barfield, 2000, pág. 374) La sociedad que construyó la idea de la nación de Bolivia no ha sido una sociedad producto de un grupo étnico indígena, sino ha sido la sociedad que negoció toda participación e historia de los grupos étnicos indígenas.

De Berduccy me llevo a reflexionar como es vivir pragmáticamente desde la sensibilidad a percibir las fronteras étnicas, y por tanto ella es capaz de jugar y relacionar las distintas tradiciones culturales, pero en el fondo también podríamos entender su arte como una afirmación de los límites de la sociedad abigarrada. Y cómo la artista usando la imaginación simbólica como vehículo puede jugar con las fronteras étnicas de la sociedad abigarrada hasta tal punto de crear una sátira de los límites étnicos que existen en Bolivia.

Voy a empezar este acápite mencionando nuevamente un acontecimiento que me sucedió en Sucre en el festival Cibercepción 2009, donde conocí a Sandra De Berduccy por primera vez:

“La obra de Sandra De Berduccy por primera vez la observe en un festival de videoarte y nuevas tecnologías llamado Cibercepción en la ciudad de Sucre, el evento se llevaba a cabo en la Casa Argandoña, espacio cultural que la organización había predispuesto.

Ambos estábamos invitados a participar del festival, las exposiciones eran proyecciones de videoartes donde se mostraban diferentes obras y después se abría una mesa de debate donde conversábamos los artistas con el público sobre lo expuesto.

La segunda noche del evento vimos un videoarte⁵⁴ de Sandra De Berduccy donde se observó una obra que contenía una relación entre el

⁵⁴“Se entiende por Videoarte toda aquella obra en la que total o parcialmente se da la utilización del video, bien sea en formato electromagnético o digital, y donde la creación audiovisual presenta una intencionalidad claramente artística. Entendiendo por intensidad artística toda aquella que añade un contenido experimental, formal, poético, filosófico, etc. extra a la creación audiovisual en sí, mediante la utilización de recursos técnicos, narrativos, estéticos, conceptuales, etc. extra a la creación audiovisual en sí, mediante la utilización de recursos técnicos, narrativos, estéticos, conceptuales, etc. y no meramente

textil y el mar (ver imagen 12), y luego en la tercera noche vimos un video donde ella tenía unas trenzas con t'ullmas sujetas a su cabello, con unos ovillos que jalaba por el salar (ver imagen 13), recuerdo que mientras veía la proyección del videoarte pensaba que lo que hacía De Berduccy era muy irrespetuoso para las culturas indígenas del país.

Pensaba que el que ella realice un videoarte con t'ullmas y lanas, no tenía ningún sentido cultural, después de la muestra hubo un conversatorio con los artistas donde le pregunte a Sandra sobre su identidad, y como ella podía realizar obras con tejidos sin pertenecer a una comunidad indígena, yo estaba indignado y pensaba que si un antropólogo veía las obras se molestaría.

Pensaba que cómo antropólogo yo no quisiera usar elementos indígenas en mis obras, recuerdo que hablamos sobre el conflicto de identidad en relación a sus obras. Admito que era un momento donde reinaban mis prejuicios y mis limitaciones conceptuales; cuestionaba y sentía cierta ofensa que personas que superficialmente eran blancos, criollos, mestizos o extranjeros (los q'aras) utilizaran elementos "sagrados" de las culturas indígenas interpretando que los ajenos a las culturas originarias se apropiaban de ciertas expresiones estéticas de manera no sagrada violentando los significados de los objetos para las propias culturas..." (Diario de campo, 2010)

comunicativo, informativo." (Díaz García, 2004) citado por Samanta Orihuela y otros en Videoarte en Bolivia. Aproximaciones teóricas y videografía. La Paz. 2010.



Imagen 12. Sandra De Berduccy. Fragmento de videoarte. *Horizonte sin Horizonte*. 2007. Bienal internacional de arte Siart. La Paz. Cortesía de la artista.



Imagen 13. Sandra De Berduccy. Fragmento del videoarte. *Q'ayturaastro (Rastro de líneas)*. 2008. Bienal Internacional de VideoArte BID y Festival Cibercepción. Sucre. Cortesía de la artista.

Esta indignación que me despertó en un primer momento la obra de Sandra De Berduccy se volvió en uno de las razones importantes para seleccionar el tema de investigación al intentar analizar los límites de pertenencia, que le pertenece a quien, existen los límites en la cultura, las culturas en la contemporaneidad no están aisladas, como entendemos la apropiación de otras estéticas por parte del arte contemporáneo, ¿cotidianamente las personas nos estamos apropiando bienes (elementos) de otras culturas⁵⁵?

⁵⁵ "Definición de los bienes culturales: Para los fines de la presente Convención, se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario:

Desde mis prejuicios yo veía etnográficamente a Sandra De Berduccy como una q'ara, pero ella misma situó en crisis mi pensamiento cuando usaba t'ullmas en su cabello, entonces qué le pertenece a que cultura, a quién le pertenecen las t'ullmas, donde se encontraban las identidades culturales cuando ella hacía sus obras con textiles y a la vez exponía en espacios que no eran propios de los indígenas, o su expresión se encontraba invadida de tecnología (tecnología occidental⁵⁶) y textil existiendo una contradicción intrínseca, pues las prácticas tradicionales del textil de alguna manera no necesitaban de la tecnología europea, sino más bien tenían sus propios avances tecnológicos, pero la tecnología de los textiles no tenían ningún espacio común con medios tecnológicos como son las computadoras, proyecciones, sensores de movimiento, etc.

Entonces surge otra pregunta las tecnologías se contradicen, se armonizan, se enriquecen, se subordinan; es claro que De Berduccy al relacionarlas genera nuevas maneras de hacer textil, abriendo nuevas opciones en ambas tecnologías y expresando simbólicamente una relación intercultural. (Ver foto abajo, Imagen 14)

-
- a. Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos;
 - b. Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a. tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.;
 - c. Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a. y b., que se denominarán «centros monumentales» Convención para la Protección de los Bienes Culturales. Convención 1954. La Haya, 14 de mayo de 1954. Recuperado de <http://portal.unesco.org> junio de 2012.

⁵⁶ Me refiero a computadoras, proyectoras, fotografías y cámaras de video; que probablemente son tecnologías asiáticas, y no Occidentales, pero es otro tema de investigación.

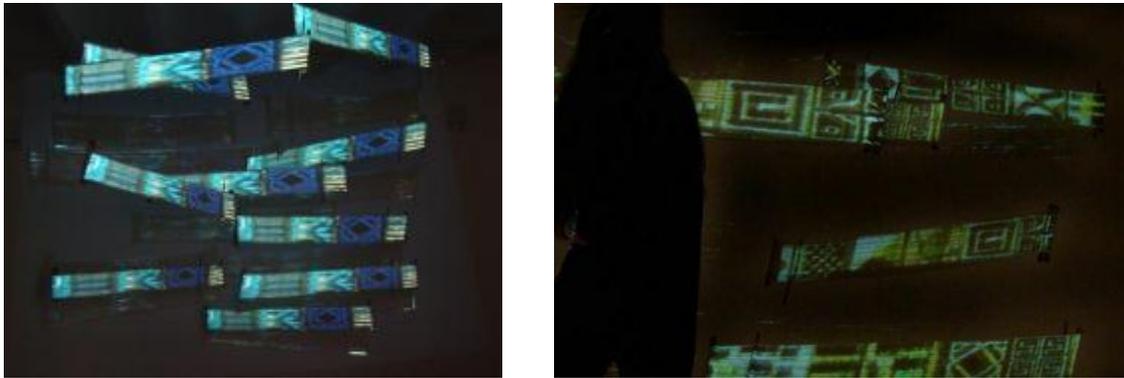


Imagen 14. Sandra De Berduccy. Fotos de video-instalación "*Rimaymapping*". 2011. Centro Simón I. Patiño. Cochabamba. Cortesía de la artista. Se proyectan textiles quechuas sobre telares de color natural.

Se contradicen, se enriquecen o se profanan, lo cierto es que es una obra interesante y sutilmente polémica poniendo en crisis y a la vez en evidencia los límites actuales de las fronteras culturales en Bolivia. La obra enriquece aún más la investigación desde la antropología el momento en que la antropología no busca solo comprender la obra, sino que la obra se vuelve la puerta de entrada para conocer el imaginario sociocultural.

Lo que realiza De Berduccy es un hecho individual que responde a una realidad sociocultural dada, si solo entenderíamos a la artista como un ser aislado individual subjetivo considero que nunca llegaríamos a comprender la dinámica cultural donde los seres humanos por más que somos seres individuales siempre estamos respondiendo a un contexto social que también nosotros lo generamos. Por lo tanto la obra de arte la entiendo como el espacio donde se evidencia el imaginario social de la sociedad.

La búsqueda del acápite es entender la obra de De Berduccy dentro la reflexión de Tapia sobre la realidad étnica actual en Bolivia, antes de responder quiero argumentar varios momentos en que la artista menciona implícitamente las características de sociedad multisocietal boliviana, utilizando el tejido como pilar fundamental de su obra y el tejido como representación del concepto de identidad étnica para la artista.

Podemos empezar interpretando algunas obras, por ejemplo (ver imagen 15) donde podemos verla a Sandra De Berduccy de espaldas desnuda y con trenzas de indígenas que recorren su espalda adornadas con t'ullmas, siendo el foco de interés de la foto las trenzas y t'ullmas que utiliza, si esta foto se hubiera realizado a una mujer donde por tradición familiar se usan esta forma de adornar y distinguir a la persona a través del cabello tuviera otro sentido, pero en esta caso podemos interpretar fácilmente como un

acto performativo donde De Berduccy se presenta con características propias de las mujeres indígenas, representándose mediante la imagen con características de una mujer indígena.



Imagen 15. Sandra De Berduccy. Fotomontaje. *Yo e o meu my self*. Brasil. 2009. Cortesía de la Artista.

El foto montaje me lleva a remontarme sobre el contenido profundo y etnohistoria del cabello en los andes, y preguntarme desde cuando las mujeres indígenas usan su cabello largo y desde cuando los varones lo usan corto (se abre un campo de investigación, que posiblemente puede ser retomado en otro trabajo).

Cuando vemos la foto de De Berduccy podemos encontrar el sentido notorio de hacer referencia al cambio de identidad, a sentir la identidad étnica como cambiante, jugar con los límites de lo indígena y lo no indígena. Las trenzas son una característica importante de las mujeres actuales en las regiones de habla quechua y aymara de Bolivia y es una práctica estética muy vigente y revivida en la ciudad de La Paz con la fortaleza de la identidad chola.

“Un aspecto vital de la chola “auténtica” es el peinado que consiste en dos trenzas de tres mechones cada una, que parten de la nuca y concluyen en la espalda. Las trenzas se sujetan con el tejido de la *t’ullma* a la altura de la cintura. En cambio, la chola “transformer” usa horquillas, fijador de cabello (spray), maquillaje cada vez más

notorio; como su cabello es corto aumenta trenzas postizas y en algunos casos se presenta con cerquillo y jopo.” (Mendoza, 2009 pág. 44)



Imagen 16. <http://freeimagefinder.com/detail/2382977567.html> Recuperado marzo de 2012.

Por otro lado, la imagen 15, me puede llevar a pensar sobre la teoría de la performatividad⁵⁷ al momento en que ella decide transformarse, deconstruirse y presentarse con una cabello propia de la estética de los grupos étnicos indígenas andinos.

Además debemos distinguir que es una apropiación muy distinta a la que realizaron los viajeros europeos hacia los objetos exóticos de lugares colonizados, porque aquellos objetos ellos los utilizaban como objetos de colección y los guardaban en espacios que se reconocían socialmente con el prestigio de haber viajado y haber obtenido un objeto primitivo, exótico, presentándose como una relación más distante con el elemento cultural indígena en cambio De Berduccy tiene otra manera de apropiarse, ella cambia su apariencia adoptando un rasgo de otra identidad étnica. Esta apropiación es próxima, es vivida, sentida coherente con un pensamiento simbólico cargado de poética y emotividad.

De Berduccy cuando la conocí llevaba trenzas y cotidianamente se la puede ver con trenzas y t'ullmas, ella cambió su apariencia, ella deconstruyó su apariencia que es parte de su identidad étnica.

⁵⁷ Ver en el anexo 4. Para ampliar la referencia sobre teoría de la performatividad.

Entiendo que las diferencias culturales son constantemente expresadas a través del habla, la vestimenta, la forma de actuar y todas las manifestaciones de la vida cotidiana; es así que si alguien es parte de “otra” cultura, se lo podrá distinguir por su forma de expresarse, por su habla, por su vestimenta, por su religión, etc. El ser humano constantemente va estar comunicando de manera consciente o inconsciente que pertenece a una cultura; aquí es donde radica lo interesante de De Berduccy porque ella decide ir a la otra cultura, acto simbólico, y si bien ella tampoco tiene la pretensión de ser una indígena en toda su complejidad, lo que sí es claro es que a través de gestos como el de su cabello ella expresa su “gusto” e identificación por las culturas indígenas andinas.

Pero a la vez resulta interesante interpretar la obra como la expresión de su pensamiento simbólico, el cual inevitablemente tiene esencia polisémica que permite la interpretación del acto de ponerse t'ullmas como una transgresión étnica, o también puede ser interpretada como una sátira o un comentario crítico de comprender una realidad boliviana donde los límites étnicos los ponen las personas, y que un acto tan simple como el hacer unas trenzas, a la vez en Bolivia es un acto de quiebre cultural, que una q'ara use t'ullmas y trenzas genera un espacio intercultural, un espacio de conflicto. De Berduccy lo puede hacer de manera simple, ordinaria pero a la vez al hacer este acto nos está mostrando esas distancias culturales que existen en Bolivia, y por lo cual su obra es efectiva ya que si bien ella usa las trenzas como un acto cotidiano el verla produce un cambio en la perspectiva, un choque cultural una transgresión, una crítica o quizá una sátira a las fronteras culturales, un espacio otro, un “inter”⁵⁸ espacio.

Es cierto que en Bolivia muchas mujeres no indígenas se trenzan su cabello y usan t'ullmas para bailar en fiestas populares como el carnaval, entrada universitaria o bailes de colegio, pero la diferencia con De Berduccy es la cotidianidad del hecho. Me parece que el contexto de fiesta da espacio a un cierto travestismo temporal que tiene relación con el concepto de disfraz, el cual no implica necesariamente una posición política a diferencia de usar trenzas y t'ullmas todos los días como lo hace De Berduccy y las indígenas andinas.

De Berduccy no es que al trenzarse su cabello empieza a vivir como indígena o es reconocida por los grupos étnicos aymaras o quechuas como alguien perteneciente a su grupo étnico, más bien lo que hace con el acto es un desafío a esas fronteras étnicas. A

⁵⁸ Ver el concepto de *Inter* de Homi Bhabha en la pág. 76 en el presente documento.

las reglas implícitas que tiene la sociedad boliviana de saber quienes se trenzan el cabello y se ponen t'ullmas y quienes no lo hacen, entonces con esta obra notamos una clara referencia a la etnicidad y al abigarramiento cultural en Bolivia.

Solo la foto simple como un registro del acto de tranzarse el cabello y colocarse t'ullmas, denota la no homogeneidad de la cultura boliviana, las fronteras étnicas vigentes y un acto de conciencia que el que una q'ara se trence su cabello ya es motivo de reflexión, ya es motivo de advertir que en realidad intercultural y una rebelión a los supuestos marcos culturales esencialistas donde las culturas no se encuentran, no negocian, no se miran.

Entonces reconozco que De Berduccy identifica claramente que las cotidianidades culturales como las formas del uso del cabello son la expresión de las fronteras culturales en Bolivia, las formas del uso del cabello identifico como un elemento cultural simbólico que evidencia las distancias culturales, entonces la artista juega, crítica, provoca al paradigma de considerar a los grupos étnicos como sociedades aisladas, excluidas, marginadas para más bien generar a través de su obra y de su cuerpo espacios interculturales de diálogo, confrontaciones y contradicciones.

IV.2.1. El color como concepto

“el color del *chiri*⁵⁹ es muy importante no solamente el objeto ni el material y todo eso si no es el sentido del color, como los colores influyen dentro del otro, para mí los *chiris* es un trabajo de color más que de tejido, bueno es tejido también, pero es un trabajo súper relacionado al color pero también relacionado a lo que explico sobre las identidades...” (Sandra De Berduccy, 2010)

Con esta frase la artista me lleva a pensar en el uso del color dentro sus obras no como puro placer visual (como lo harían los artistas abstractos) o como imitación a la realidad (como lo utilizarían durante el siglo XVIII los artistas, que intentan retratar) sino más bien el color como elemento conceptual de representación, en otras palabras el color se convierte en una herramienta para llegar a transmitir la reflexión teórica de la artista, en el caso particular de la obra los *chiris*: el color se vuelve determinante para evocar la reflexión de la artista sobre las identidades.

⁵⁹Ver imágenes 18, 19, 20 y 21. Son un conjunto de obras que la artista titula: *Chiris*.

Aruma se refiere a los colores no únicamente por gustos, o por combinaciones estéticas sino más bien elige los colores por su contenido conceptual, entonces los colores utilizados son parte de las intenciones que tiene la artista al momento de ejecutar su obra, el color como metáfora, este tipo de características nos permite percibir que el/la artista contemporáneo tiene una responsabilidad sumida sobre el discurso que produce.

Con la obra de los *chiris* la artista busca a través del color hacer un comentario sobre las identidades culturales en Bolivia:

“... Hablo de las identidades, alguna vez habíamos hablado sobre la hibridación y la identidad (...) así me pongo a comparar ¿qué es esto? Una dilución, lo diluido y lo concentrado, y la escala que hay. (...) es una escala de colores donde los colores se influyen unos entre los otros e incluso tienen nombres y otras cosas, pero ya no como colores individuales si no como grupo y por eso salen los colores de los *chiris* (Ver imagen 18, 19, 20 y 21 de *chiris*)...”

La obra de los *chiris* es muy polisémica, podemos como ejemplo considerar que es una pieza que nos habla de la relación entre la música y el arte plástico, o sobre la lana natural en el arte contemporáneo, nos puede hablar sobre el teñido natural, o del uso de combinaciones buscando cierta estética más moderna, el concepto de envolver, nos puede hablar sobre la relación del arte y la música en los andes, y estas como algunas de las posibles interpretaciones entre muchas que se pueden dar, sin embargo es importante considerar que por motivos de los fines de la investigación en este texto se está rescatando su reflexión sobre las identidades que la misma artista explica al mencionar su obra, reflexión que de alguna manera la conflictúa, porque ella cuando decide trabajar con tejidos indígenas o elementos culturales de grupos étnicos indígenas ella lo toma con espontaneidad y naturalidad, luego la problemática de su práctica la lleva a intentar resolver su problemática de etnicidad más lógicamente, pero en un primer momento es la energía simbólica la que la lleva a actuar. Sin embargo ella considera que ella va resolver a estas preguntas lógicas a través de su propia práctica en artes (práctica simbólica) esto la alivia de enmarcarse en sistemas rigurosos, entonces lo que se debe considerar es que ella se acerca a elementos indígenas por un gusto una atracción y su propio proceso la lleva a intentar resolver el problema de etnicidad, que la lleva a realizar la obra de los *chiris*, que nos puede hablar sobre el concepto de identidades pero también

sobre muchas otras cosas, porque así se manifiesta el pensamiento simbólico en la vida de la artista.

IV.2.1.1. El color de los *chiris* como metáfora sobre las identidades

Su práctica en las artes a De Berduccy la llevo a enfrentarse al concepto de identidad, ella en la época universitaria en la carrera de artes de la Universidad Mayor de San Andrés empezó a trabajar relacionando pintura con textil y su tesis a la conclusión de sus estudios de grado la realizó sobre arte textil prehispánico en distintas tradiciones.

Su práctica, constante, en artes la llevo en su maestría a preguntarse sobre su identidad y entonces ella formulo un discurso artístico respecto al concepto de identidad, discurso que le ayudó a justificar su práctica y su proceso. Pero entiendo su práctica en artes como una actividad continua que manifiesta su pensamiento simbólico y expresa una búsqueda constante de la artista por responder sus propios conflictos, preguntas y temas personales. La construcción de su discurso respecto a la identidad la entiendo como una construcción creativa, libre que parece anclarse con el mundo teórico, relacionarse con la realidad e incluso con la vida social, sin embargo no deja de ser una construcción discursiva artística, sin establecimientos, sin academia y sin la rigurosidad de la ciencia; esto ante los ojos rigurosos de la ciencia podría ser un pensamiento contradictorio pero ante una mirada profunda es la manifestación del pensamiento poético.

En el presente texto lo que propongo es tomar los escritos de Sandra De Berduccy como parte de su obra como artista, por tanto como parte de su imaginación, entonces estos textos yo los entiendo como parte de lo que De Berduccy propone para sostener su proyecto visual. Pero advierto al lector que no es ciencia en base a autores es poesía utilizando autores que hacen ciencia. Entonces la artista realiza una investigación sobre el concepto de identidad que va desembocar en la obra llamada *Los chiris* que la resuelve utilizando principalmente el color como metáfora.

La de identidad según García Canclini (2003) está en relación con el proceso de hibridación, García Canclini es uno de los autores estudiados por De Berduccy:

“La construcción lingüística (Bajtín, Bhabha) y social (Friedman, Hall, Papastergiadis) del concepto de hibridación ha colaborado para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Así como el mestizaje contrarrestó las obsesiones por

mantener incontaminada la sangre o las razas en el siglo XIX y en varias etapas del XX, la hibridación aparece hoy como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a “resolver” conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica.” (García Canclini, 2003, pág. 3)

Aruma dentro su historia de vida me comentó que ella fue a hacer una maestría en arte en el Brasil, donde para terminar sus estudios ella tuvo que hacer una tesis escrita que sostenga su producción, en ese momento estudió la postura de García Canclini, entonces ella comenta en base a su historia personal y práctica en las artes:

Que ella no está hibridando alguna cultura y práctica ajena, Aruma declara ser parte cotidiana de las prácticas de las tejedoras y que el tejido le llega desde su familia, ella no se siente el otro no indígena, entonces ella de alguna manera al sentirse en alguna medida cercana a la cultura indígena quechua defiende sus trabajos como textiles contemporáneos. Pero sus palabras y prácticas se vuelven problemáticas cuando las relaciono con el contexto histórico de los grupos étnicos indígenas, y la producción de bienes culturales locales que son parte de contextos socioculturales que incluyen realidades particulares, incluso dentro las urbes.

Entonces la investigación me lleva a preguntarme ¿Sí el tejido es parte de ella o es parte de su tradición cultural?, lo cierto es que ella aprendió a tejer en Cochabamba con su abuela y su vecina, que no eran indígenas pero ella en cierto momento por su decisión se acercaría a las comunidades indígenas para aprender a tejer como ellas, y De Berduccy en este momento viviría en medio de la frontera entre los grupos étnicos indígenas y la nación constituida por personas alóctonas, la nación moderna, la nación fruto de la sociedad q´ara, pero al momento viene otra pregunta cuantas personas viven en la frontera cultural, cuantas personas están pero no pertenecen, debemos considerar a De Berduccy como un ser capaz de representar un grupo humano, podemos considerar su experiencia como un referente colectivo en términos socioculturales, lo que implicaría considerar que ella no es la única que vive en la frontera.

Joanne Rappaport (2005) nos explica el concepto del “otro impropio” para explicarnos sobre aquellas personas que cruzan la frontera, o que habitan en esos intersticios fronterizos. La autora estudia a intelectuales y políticos indígenas del grupo étnico nasa, a

colaboradores no nasa, y a ella misma como antropóloga que cruza constantemente la frontera. En este sentido ella nos presenta el concepto de los otros impropios:

“La cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha denominó a los que cruzan ese espacio ideológico “los otros impropios”, los “otros” que rehúsan identificarse exclusivamente con un lado u otro de la frontera:

Desde el momento en el cual un miembro de un grupo sale de él ya no es meramente un miembro del grupo (y viceversa). Contempla el interior del grupo necesariamente desde fuera y, al mismo tiempo, observa lo exterior como miembro de ese grupo, desde su interior. Como el extranjero tiene la posibilidad de dar un paso atrás y fijarse en detalles que nunca hubiera considerado relevantes como miembro del grupo. A diferencia de un extraño, sin embargo recurre también a estrategias no explicativas, a estrategias no totalizadoras que suspenden el significado y resisten la clausura (...). Se niega a reducirse a otro y rehúsa que sus observaciones puedan ser asimiladas a los razonamientos objetivos de alguien que no pertenece a la comunidad o a los sentimientos subjetivos de quien no ha abandonado el grupo... Al subvertir la oposición dentro/fuera es a la vez un miembro del grupo y una persona ajena a él cuya actuación resulta engañosa. Es este impropio Otro/el Mismo en el que conviven al menos dos rasgos diferentes al mismo tiempo: por un lado, el de afirmar ‘yo soy como tú’, aun a pesar de las diferencias; y, por otro, el de hacer patente ‘yo soy diferente’, al mismo que tiempo que subvierte cualquier posible definición de alteridad (Trinh 1991: 74)” (En Rappaport, 2005, pág. 31-32)

Para Joanne Rapaport siguiendo la propuesta de Trinh T. Minh-ha aquellas personas que cruzan las fronteras son consideradas como las otras impropias. Desde mi interpretación es posible identificar a De Berduccy como una otra impropia y su arte como una propuesta de arte contemporáneo otro impropio.

De Berduccy construye su obra a través del cruce de las fronteras. Esto me permite identificarla como la otra impropia, porque ella cruza la frontera hacia el lado de los grupos étnicos indígenas. Lo que me permite ver en sus obras una especie de traducción,

ella construye un tercer espacio, donde de alguna manera cambia su identidad, la transforma, la lleva a momentos y lugares donde se vuelve la otra impropia.

“Es sumamente peligroso ser “otro impropio”. La mayoría de los que cruzan la frontera (los emigrantes laborales, los aventureros) nunca regresan sino que se deshacen de su identidad (...) a través de la autoreflexión y la toma de conciencia, el “otro impropio” logra el equilibrio en la frontera tras haberla cruzado” (Rappaport, 2005, pág. 33)

En su obra podemos apreciar la representación plástica del habitar la frontera, lo que nos permite conocer su propuesta desde la frontera, desde el conflicto identitario que sintetiza de la mejor manera el concepto de otro impropio. De Berduccy como no indígena se acerca a las comunidades, viaja, vive en contacto con los pueblos indígenas, interactúa sujeto a sujeto, siente, se comunica, dialoga, pero no deja ser la “otra” para las comunidades indígenas y esto me lleva a la interpretación que es la otra impropia.

Es posible reconocer a Sandra De Berduccy como una otra impropia a lo largo de su trabajo artístico y en su vida, pero me resulta muy evidente el momento en que ella me comenta sobre su relación con una población indígena en Capinota:

“...yo me he quedado meses con ellos, porque yo siempre voy a Capinota, no era una extraña desconocida, pero lo que les resultaba extraño era (que) yo pudiendo estudiar, ser doctorcita, abogada, me interese por esas cosas que ellos mismos incluso ya no les enseñan ni a sus hijos, ni a sus nietos (...) les parecía rarísimo, yo ahí feliz tejiendo, feliz hilando, entonces ellas me preguntaban ¿por qué tú? tienes todas las posibilidades para ser doctora, ser abogada, lo que tú quieras, te estas interesando en nuestras cosas y era un mezcla que (...) y era una mezcla así de cariño y (cambiando de vos) loquita debe ser. ¿No? Pero igual en una relación de familia, bien familiar y muy buena onda, entonces he aprendido a hacer las primeras cosas con ellas y con una basecita ya me he ido a buscar otras cosas, (...) yo he aprendido en Capinota entonces ya era otro tipo de relación o sea he prendido con Martha y Florencia que son las señoras de Capinota” (Conversación con Sandra De Berduccy, 2010)

Ella a través del arte responde a sus problemas vitales y en el marco de la sociedad abigarrada boliviana, donde las fronteras étnicas producto de la colonización siguen vigentes, De Berduccy responde desde el arte a la realidad colonial actual, pero proponiendo espacios de relacionamiento cultural, espacios “inter”.

La artista responde al pensamiento esencialista de etnicidad, quebrando los límites culturales, barreras étnicas, valores culturales, sin embargo resulta muy interesante comprender como ella encuentra en su búsqueda una respuesta al conflicto de etnicidad a partir de un tejido realizado por indígenas.

“... yo trataba de responder eso, era concreto, hasta qué punto las cosas pueden ser hibridadas (...) esta vez yo no iba a responder la pregunta de que no puede ser hibridado, vuelvo a preguntar: esta vez estaba en manos de otra tejedora la respuesta y es una faja (Ver imagen 17, abajo: faja), la que dice: así saben tejer las mujeres bolivianas, con mala ortografía con letras y de escuela, es la joya (¿no?) sus colores, así pesimamente combinados, rosado con café y no sé qué colorcitos pero es así, así saben tejer. Entonces las mujeres, con este tejido suponen que la memoria y algunas prácticas no pueden ser hibridadas simplemente porque seguimos conjugando en infinitivo los verbos: verbo tejer, verbo tejer del verbo hilar, editar, fotografiar, filmar o sea son cosas que están en eterno movimiento ¿Cuál es la diferencia con las cosas que hacen las mujeres? ¿Cuál es la diferencia entre tejer, editar, fotografiar?: que son prácticas individuales, mientras el tejer el hilar son prácticas colectivas y esa práctica colectiva mientras sigan habiendo enunciados colectivos esos enunciados colectivos no pueden ser hibridados.” (Conversación realizada en 2010)



Imagen 17. Autora desconocida. Ase savin tejer los campesinas volivianas. Textil doble cara. 2010. La Paz.

Faja a la que hace referencia Aruma- Comprada en la calle Sagárnaga por la artista. Recuperada de <http://www.expodesenvolver.blogspot.com/>

Entonces el argumento que De Berduccy sostiene es que su práctica no es una hibridación porque no mezcla dos tradiciones distintas, sino ella lo que explica es que no es hibridación porque en realidad es el proceso de las tejedoras, entonces ella se sitúa como parte de las tejedoras indígenas y considera que su trabajo es parte del proceso que simplemente se adecua al cambio de los tiempos.

“... he llegado a un desarrollo teórico la relación entre arte-identidad y no sé qué y al hacer (...) este trabajo escrito eh quedado... pff, me he liberado, digamos de una forma, de los rollos como que tenían justamente esas preguntas (¿no?) Que hago yo que no soy aymara que no pertenezco a un grupo étnico o aymara o quechua o guaraní o cualquiera haciendo estas cosas y simplemente porque también son parte de mi cotidiano (...) por qué yo me considero que estoy rodeada de eso y es parte de mi hacer, como puedo editar videos, puedo tejer con la misma solvencia digamos o puedo incluso como conozco las dos técnicas relacionarlas, si, y mi interés por el tejido no ha sido (utilizando vos satírica) hay que bonito que pintoresco que no sé qué, (de nuevo sensata) ¡simplemente ha sido!, desde pequeña tejía porqué mi abuelita me enseñaba, iba preguntando cosas y decir esto: que pasa si hago esto, como se tejerá estito o arreglare la bolsita⁶⁰ (¿no?), al arreglar la bolsita conoces la lógica del tejido (¿no?) esto viene aquí, esto cruza aquí, entonces al arreglar la bolsita que se ha roto, yo ya estoy interiorizándome de la técnica o sea es parte de mi cotidiano, he arreglado bolsitas, he tejido, me he hecho mi propia bolsa o cosas así, he intentado, miles de intentos para mezclar mi pintura, he pasado por todo, entonces ahorita por ejemplo cual es mi búsqueda, ahorita estoy buscando sistemas interactivos relacionados al tejido, no sé cómo todavía (...)” (Conversación con De Berduccy realizada en 2010)

Estas palabras me llevan a pensar que ella a través de reflexionar sobre la identidad se ha podido desligar de la pertenencia a su grupo étnico no en el sentido de negarlo o eliminarlo sino de colocarse en una situación de encuentro y vulnerabilidad al estar cerca

⁶⁰ En la conversación al hacer referencia a bolsa y bolsita, De Berduccy hacía referencia a una ch'uspa tejida, que estaba al lado nuestro y que estaba deshilachada. Layme traduce Ch'uspa como la bolsa para llevar coca. (Layme, 2009)

del “otro”. Considero que ella ha decidido migrar hacia los grupos étnicos cercanos, interpreto que ella cruza su frontera étnica de manera espontánea, no es que ella es quechua, pero ella se permite dialogar con las quechuas, dialogar con otras culturas y utilizar sus elementos culturales (filosofías, arte, estéticas, conocimientos, prácticas, etc.) para producir su obra quebrando de esta manera sus límites culturales, rompiendo sus fronteras e incorporándose a otras culturas, generando conflictos interculturales. Sin embargo es importante precisar que tampoco ella es una amante de las diversas culturas del universo y que trabaja con otras culturas que están fuera de su historia de vida, De Berduccy encarna de alguna manera la complejidad de la historia boliviana ella vive la realidad local actual, se ha criado en un contexto urbano no indígena, pero donde se encuentra próxima a las culturas indígenas quechuas y aymaras, pero a la vez sin ser parte de éstas, y, por otro lado, una realidad donde ella se tiene que adecuar a los tiempos de expansión de la cultura Occidental sobre todo respecto al desarrollo tecnológico.

Si al caminar por las calles de Sucre yo pude verla como ella dialogaba con su cotidianidad y ciudad al interactuar con los afiches al convertirlos en la materia prima de sus obras, de igual manera me puedo imaginar como ella empezó hacer arte utilizando artes, estéticas o elementos culturales de grupos étnicos indígenas andinos, al caminar por las calles de Cochabamba o La Paz donde la población indígena convive y se pueden ver sus expresiones textiles de manera cotidiana, me resulta importante comprender el arte de Aruma como un caminar por las calles y recoger lo que le gusta lo que le atrae, es así que ella no encuentra su motivación artística en otro lugar que no sea la interacción con la vida que le rodea, la sensibilidad de sentir el lugar donde nació y se crió es lo que le da esa carga contextual que se pueden ver en sus obras, ella trabaja con las culturas que va conociendo y que van marcando su vida.

Sandra De Berduccy mencionó:

“...miles de historias, una relación muy linda que atreves del tejido o de las cosas que tu llevas puestas con tejido, que encima tú te las haces, empiezas a relacionarte de forma diferente con las señoras que tejen.”

(Conversación realizada en 2010)

Existen elementos simbólicos que son de la otra cultura que De Berduccy al utilizarlos permite que la gente de la otra cultura se abra hacia ella, o interactúe con ella, ya que es

una sorpresa para las propias mujeres indígenas urbanas que De Berduccy utilice estas t'ullmas o tejidos.

De Berduccy a través de los *chiris* se entiende como persona en el actual contexto cultural boliviano. Considero que esta generación de artistas emergentes a la escena pública a inicios de los años de la década del 2000 en un contexto político e histórico particular (donde la discusión sobre el postcolonialismo invade los espacios y por otro lado la globalización como un fenómeno contemporáneo también se vuelve factor determinante). Interpreto que la artista desde su práctica responde al momento histórico y nos muestra los conflictos de la época, dejando de lado el discurso esencialista de etnicidad, y por otro lado, buscando diferenciarse al utilizar elementos culturales indígenas que la distinguen en un escenario global, brindándonos las evidencias para considerar su obra como fruto de la globalización. Como indica García Canclini “la globalización no es un simple proceso de homogeneización, sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas...” (García Canclini, 1995, pág.13)

De Berduccy no sólo duda de la frontera étnica sino que en su obra decide quebrarla, estar fuera y dentro a la vez, y son sus conflictos de identidad étnica los que tiene que afrontar después del acto creativo. En un primer momento ella se permite experimentar, se deja dominar por sus deseos y su energía simbólica, después, en un segundo momento, ella intenta reflexionar las imágenes que construyó y termina otorgándole un sentido a su acto creativo a partir de autores contemporáneos que reflexionan sobre el concepto de identidad.

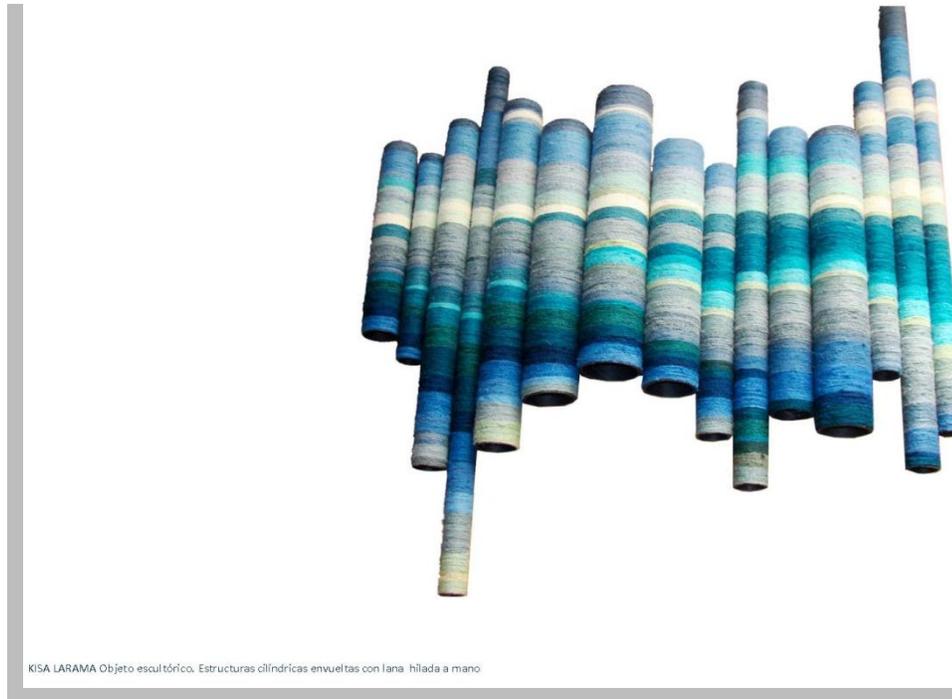


Imagen 18. Sandra De Berduccy. *Chiri ultramar. Kisa Larama*. Instalación con textil. Estructuras cilíndricas, envueltas con lana de oveja hilada a mano. 2009. Museo Nacional de Arte. La Paz. Cortesía de la artista.

La identidad es una pregunta de interés de la antropología, la cual se pregunta cómo nos relacionamos los seres humanos que tenemos distintas culturas, cómo nos relacionamos con “el otro”, es entonces donde uno puede identificarse con algo o alguien y alejarse del otro. El principio de identidad se basa en pensar en “el otro” como aquel que no soy yo, el extraño, y si se suma una tercera variable, el pensamiento es: me identifico con aquel que se parece a mí y que ambos somos distintos al otro. La identificación con el entorno con los de nuestra cultura, con nuestros “similares”, es un principio de identidad universal y general en el ser humano, el concepto de identidad ha sido trabajado por la antropología durante mucho tiempo, sin embargo es una pregunta que no solo incumbió al campo académico, sino al ser humano en general siendo esta pregunta fundamental en la existencia humana, y en el mundo actual donde los seres humanos interactuamos cotidianamente con personas de culturas distintas.

En este contexto es que podemos entender que De Berduccy en cierto momento de su producción se interrogue sobre su identidad y que está pregunta la lleve a interrogarse sobre la identidad en términos conceptuales, recurriendo a autores de la antropología; sin embargo resulta particular que ella se responda a través de su práctica artística, memoria,

personas de su entorno y una profunda autoreflexión sobre su vida; esto es lo que enriquece su reflexión sobre el concepto de identidad.

De Berduccy con la obra titulada *chiris* reflexionó sobre el concepto de identidad; ella a través de su investigación práctica en artes llega a ciertas conclusiones a partir de sus interrogantes subjetivas y existenciales:



Imagen 19. Sandra De Berduccy. *Chiri DENDÉ*. Objeto escultórico con textil. Estructuras cilíndricas, envueltas con lana de oveja hilada a mano. 2010. Museo Nacional de Arte. La Paz. Cortesía de la Artista. Cortesía de la artista.

“no es eso, no es que no puedan ser hibridados con otros, si no que ya forman parte de un grupo o sea ya forman parte de un bloque ya no es hibridación es algo que evoluciona no se hibrida.” (Entrevista a De Berduccy, 2010)

“claro, es como un bloque que no tiene porqué permanecer quieto a tejido o tejieron, si no tejen está en presente, está en devenir como dicen, como dice Deleuze: son acontecimientos y no están quietos no están ahí, por eso se teje con fibras, fibras sintéticas y todo eso porque es un devenir se apropia y se hace cosas y va cambiando y eso no es que haya hibridado no es que se ha hibridado, está en devenir.” (Entrevista a De Berduccy, 2010)

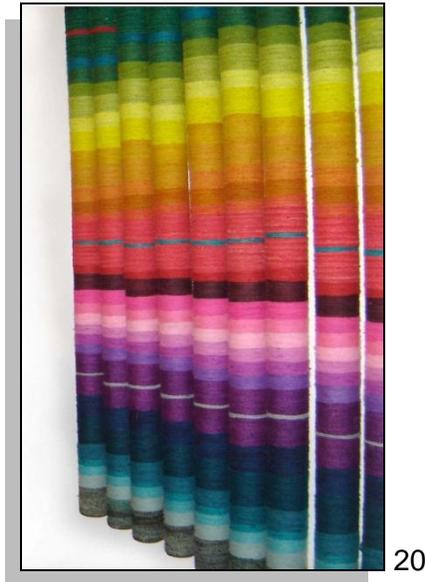


Imagen 20. Sandra De Berduccy. *Chiri kurmi*. Objeto escultórico con textil. Estructuras cilíndricas, envueltas con lana de oveja hilada a mano. 2010. Museo Nacional de Arte. La Paz. Cortesía de la artista.



Imagen 21. Sandra De Berduccy. *Chiri Puruma*. Objeto escultórico. Estructuras cilíndricas, envueltas con lana de oveja hilada a mano. 2010. Museo Nacional de Arte. La Paz. Cortesía de la artista.

En el trabajo de campo realizado a De Berduccy, se encontró que ella construyó un discurso poético que justifica sus obras de arte en base a tres posturas conceptuales y teóricas sobre las culturas e identidades. Este discurso que ella realiza en base a autores que hablan sobre la identidad y la cultura, no debe ser entendido desde el campo

académico, riguroso, sino desde una posición de construcción discursiva en tanto discurso poético. Por lo tanto la artista asocia libremente autores sólo en tanto pueden responder parte de sus preguntas o la motivan a crear. El primer autor que recupera es Néstor García Canclini con su concepto de hibridación. El segundo siguiendo el pensamiento de Stuart Hall crítica el concepto de identidad como rasgos fijos, esenciales y permanentes. Y el tercer autor que recoge es Gilles Deleuze⁶¹ y su filosofía del devenir. Los próximos párrafos de este acápite tienen la intención de presentar al lector la construcción discursiva de la artista, acompañando su discurso poético que la artista construye en base a teóricos, algunos de ellos antropólogos.

Acompañando a la artista en su proceso hago referencia a los textos que ella nombra: García Canclini en Noticias sobre la hibridación nos da un sondeo perceptivo sobre la hibridación, considerando está como un proceso donde los seres humanos por rescatar los valores de la modernidad o por ser parte de la nueva economía o las nuevas formas de vida, unen su tradición con el proceso de la globalización, a dicha unión García Canclini le llama hibridación, dicho proceso le resulta históricamente muy antiguo desde la época de la Roma antigua: Plinio el Viejo mencionó la palabra al referirse a los migrantes que llegaban a Roma en su época.

García Canclini entiende por hibridación a “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García Canclini, 2003, pág. 2)

El concepto de hibridación para García Canclini lleva relativizar la noción de identidad, incluso explica que cuestiona la tendencia antropológica de considerar las identidades como objeto de investigación:

“El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización.” (García Canclini, 2003, pág. 4).

⁶¹ El texto al que hace referencia De Berduccy es: DELEUZE, Gilles y Feliz Guattari. ¿Qué es la filosofía?. Anagrama. 1991.

La segunda postura conceptual que hace referencia De Berduccy es en base al pensamiento de Stuart Hall quien cuestiona la concepción que la identidad es inmutable, estática y que a pesar de los procesos de cambios en la cultura la identidad se mantiene en su esencia, esta postura manifiesta la importancia de los procesos dinámicos y las influencias interculturales de las realidades socioculturales.

De Berduccy indica:

“Esa búsqueda de la identidad me llevó a reconocer que las identidades no son un conjunto de rasgos fijos, esenciales y permanentes, y me llevó a aceptar, también, la inexistencia de una identidad singular o “identidad maestra”. Pues, hace tiempo me había tornado en lo que Stuart Hall llama de “celebración móvil”: constituida y transformada continuamente en relación con las maneras por las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean. Definida históricamente, no biológicamente, en palabras del autor:

La identidad plenamente unificada, completa, segura, coherente es una fantasía. En contraposición, en la medida en que los sistemas de representación cultural se multiplican, somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y cambiante de identidades posibles, con cada una de las cuales podríamos identificarnos – por lo menos temporalmente. (HALL, 2001 p.13)” (De Berduccy. En <http://expodesenvolver.blogspot.com/> recuperado en noviembre de 2012).

Y la tercera postura conceptual a la que hace referencia su discurso poético de De Berduccy es la expuesta por Deleuze, el cual considera que la realidad sociocultural esta en un constante presente de devenir o sea que no es que existe un identidad esencial u original, sino la realidad está en constante proceso de cambio a esto llama “Devenir” o sea que viene y se irá, advierte que las realidades socioculturales están en constante transformación:

“Los devenires son contingentes, no imitan, ni asimilan, son producidos "entre", no tienen que ver con su origen, ni con una meta que se propongan, se producen por medio de

desterritorializaciones disimétricas y descodificaciones no planificadas.” (Méndez, 2009 recuperado de www.imagencristal.com.ar)

A esta teoría De Berduccy se suma indicando que no hay nada que quede estático sino que todo Deviene y contradiciendo las palabras de Canclini indica que no hubo un proceso donde por estrategia cultural las tejedoras se hayan hibridado a otra cultura, sino lo que paso es que la historia misma generó que los cambios ocurrieran y los procesos ocasionaron cambios que no son hibridaciones sino devenires. La cultura en sí misma no existiría en tanto verbo ser, sino que siempre actuaría como está, argumentando el proceso dinámico del devenir. La cultura no es sino está.

Esto me hace recuerdo a las palabras de Arthur Danto que considera que el arte siempre es lo que viene, el pasado es la historia del arte y lo que viene es el arte es por eso que el arte siempre está en constante revolución. Si relacionamos el discurso poético de identidad elaborado por De Berduccy a partir de Deleuze con la Teoría del arte contemporáneo de Danto encontramos que ambas responden a un mismo paradigma filosófico que engloba pensar en el futuro como un proceso nuevo e inevitable del presente.

De Berduccy nos dice al respecto: “... claro, es como un bloque que no tiene porqué permanecer quieto a tejido- tejieron, si no tejen está en presente, está en devenir como dicen, como dice Deleuze: son acontecimientos y no están quietos no están ahí, por eso se teje con fibras, fibras sintéticas y todo eso porque es un devenir se apropia y se hace cosas y va cambiando y eso no es que haya hibridado no es que se ha hibridado eso está en devenir.” (Entrevista a De Berduccy, 2010)

Me resulta muy interesante la construcción de su discurso poético de la artista en base a teóricos de ciencias sociales y filosofía, dicho relacionamiento sin duda le da una perspectiva de mayor profundidad en los temas de interés en ciencias sociales; esta forma de ser y de encarar el arte me parece muy distinta a los artistas aislados que no discuten con lo que va sucediendo en las ciencias sociales. Si bien podemos considerar como una característica propia de De Berduccy el conocer los avances de otras ramas del conocimiento, por otro lado también podemos pensar en grandes artistas, por ejemplo, Da Vinci que estaba muy interesado en el desarrollo de la ciencia de la biología y la anatomía y estos conocimientos los usaba al servicio del arte. Igual podemos pensar en Salvador

Dalí, André Breton y todo el grupo de los surrealistas que fueron influenciados por la teoría del psicoanálisis para plantear sus obras, y por último podemos dar el ejemplo de la pintura mural del siglo XX en toda Latinoamérica que fue influenciada ideológicamente por los pensadores políticos de partidos de izquierda que pensaban en la revolución, dicha ideología fue en base al filósofo y economista Marx y retomada por varias vertientes del arte que se sintieron muy influenciados utilizando la ideología al servicio del arte.

Sobre la teoría de Deleuze que se apropia De Berduccy al principio me pareció bastante interesante, sin embargo mientras profundice sobre la teoría me pareció que no identifica el proceso de la dinámica cultural en toda su complejidad ya que me parece que los cambios de una realidad sociocultural no solo responden a un proceso natural del dinamismo sociocultural y al caos, sino que hay cambios generados por situaciones políticas e históricas que no se las debe considerar como simples acontecimientos cotidianos sino como procesos pensados y estratégicos que esconde siempre el dominio cultural, tomo como ejemplo el caso de la colonización, que no la podemos tomar como un simple suceso que devino sino que detrás existía todo un pensamiento ideológico y que a pesar de la vidas que se cobró el plan maquiavélico perduto y se extendió por años, al igual puedo pensar en la globalización, no me parece que dicho proceso es un proceso realizado desde estas tierras, sino por su contundencia y seducción cultural, solo nos queda someternos en un plan que no es propio.

El proceso globalizador no me parece que sea un proceso sin ideología detrás, lo que pasa es que en el presente como nos encontramos viviendo en medio del huracán nos cuesta reconocer el ojo del huracán sin embargo no debemos dejar de sospechar que la globalización tiene un contenido profundo ideológico, político e histórico, que deduciremos con el tiempo.

Tampoco me parece que la globalización sea nuestro devenir cultural sino es un proceso que viene, que nos llega y al cual nos tenemos que acomodar rápidamente, sin comprenderlo del todo, es un hecho social que solo nos da la opción de aceptar, admitiendo nuevas formas de vivir e implícitamente negociando elementos culturales propios.

Además la postura que todo deviene me parece que constantemente estamos haciendo referencia al futuro, a lo posible, sin embargo al pensar de esta manera estamos dejando de lado lo que significa recuperar el pasado y pensar en el pasado, deseo hacer

referencia en este momento al trabajo realizado por los antropólogos del sur a cargo por muchos años por Verónica Cereceda los cuales se dedicaron a rescatar tejidos del sur de Chuquisaca que se estaban o se habían olvidado, gracias a este trabajo de recuperar la memoria de los ancianos es que conocemos tejidos como los *jalq'as*, y no solo podemos decir que son tejidos que existieron en algún devenir sino podemos tener la certeza que sea revitalizado la práctica del tejido, y actualmente podemos considerar que se sigue tejiendo y ahora más que nunca es parte de los procesos que genera la globalización, sin embargo me parece interesante comprender la dinámicas de cambio pero también hay prácticas que debemos mantener para no quedarnos con el tiempo extraviados de quienes somos y quienes fuimos.

Sobre este contenido lo que podemos reflexionar es el tema de la tecnología, hasta qué punto somos capaces de apropiarnos de la tecnología, hasta qué punto la tecnología de Occidente llega conteniendo enfoques culturales exógenos que implícitamente nos transmiten, y por otro lado hasta que punto somos capaces de dialogar desde lo local con la tecnología que llega.

Otro punto que es importante distinguir sobre las palabras de De Berduccy es que ella es un caso particular. Su producción no debe ser considerada como una producción colectiva, es decir, la producción de De Berduccy no es parte de la producción de textiles locales de los grupos étnicos indígenas. Su producción es una producción individual y singular, los lugares donde exhibe, las formas de producción, su público, utilidad y venta, son abismalmente distintos entre las tejedoras de grupos étnicos indígenas y De Berduccy. Tampoco es una producción que pueda representar a las tejedoras quechuas y aymaras, no es un arte indígena o de un grupo étnico indígena, ni tampoco la vanguardia de un arte indígena. El quehacer de De Berduccy tampoco es una actividad característica de las tejedoras locales, las tejedoras indígenas tienen ejes comunes que el trabajo de De Berduccy no lo tiene.

El arte contemporáneo de De Berduccy es una decisión muy particular, individual, por lo tanto una de las interpretaciones de su discurso artístico puede ser, que De Berduccy busca construir una ficción donde el arte contemporáneo local pueda tener un encuentro con la historia del arte textil indígena. La capacidad de apropiarse de distintos conocimientos y quebrar las esencialidades inmutables, nos invita a conocer su obra como el espacio donde se presentan encuentros culturales, aunque esto, quizá, solo sea tan armónico y posible en la ficción que nos presenta la obra de la artista.

IV.2.2. El cambio de su nombre como producto artístico

Otro dato relevante que pude conocer a través de la historia de vida fue su cambio de nombre artístico de Sandra De Berduccy Christie al de Aruma, claramente su nombre de nacimiento es exógeno a la realidad de los grupos étnicos indígenas del país, ella me comentó que es un apellido español, aunque desde mi perspectiva parece italiano, lo que sí es obvio es que es un apellido europeo lo que me resulta interesante es como el arte le ha permitido a Sandra De Berduccy Christie cambiarse de nombre por lo menos en lo que respecta a su nombre artístico el cual lo escoge de lengua aymara, que traducido literalmente al español significa noche⁶². Me parece interesante que ella se cambie de nombre ya que el nombre y el apellido me parece que contienen un contenido simbólico fruto de la carga familiar y la evidencia de la pertenencia a un grupo social (la familia) que muchas veces puede estar relacionado con etnicidad. Con ella he compartido un taller de arte sonoro en el 2011 donde ella delante toda la gente se presentó como Aruma no como Sandra De Berduccy y de hecho todos sus amigas y amigos la llaman Aru o Arumita como diminutivos afectuosos, entonces ella al presentarse con ese nombre ha conseguido que todos la denominen con su nuevo nombre que ella misma ha decidido.

Aruma es una apropiación de una palabra de otro idioma que no es su idioma materno, esta apropiación de nuevo nos conduce a pensar como ella explota y delata las fronteras culturales y como ella se pone en medio de la frontera: es de herencia europea pero lleva un nombre indígena.

El nombre y el apellido de una persona me parece muy importante socialmente, por lo general el nombre es algo que la sociedad nos otorga, en Bolivia sobre todo en las abuelas y abuelos resulta muy cotidiano que al conocer a una persona pregunten cuál es su nombre y a la siguiente pregunta es cuál es su apellido, las personas hacen eso para reconocer si tu familia es conocida para ellos, identifican el status, clase y etnicidad de la familia, esta práctica que cada vez parece estar en proceso de desaparición es muy propio de las generaciones pasadas, lo que me lleva a pensar que el apellido es algo importante para relacionar a las personas con su clase social o su etnicidad. Aruma al cambiarse de nombre y eliminar su apellido de alguna manera elimina su carga familiar y étnica.

⁶² Breve Diccionario Bilingüe. Félix Layme Pairumani. 1 ed. Universidad Católica Boliviana. La Paz. 2009.

Como ejemplo de la importancia de los nombres y apellidos en Bolivia, rescato la siguiente cita de Linera, Chávez y Costas (2004) que aunque responde a otro contexto, evidencia la importancia de los nombres y apellidos:

“En el caso de la CIDOB, la identidad fuerte que permite a sus miembros distinguirse de otras organizaciones y establecer un núcleo básico de comunidad imaginada, es la identidad indígena, evidenciada en el uso de un idioma propio y de apellidos regionalmente diferenciados:

“Los apellidos van por clanes familiares independientes del pueblo; entonces, yo en mi pueblo sé quién es Cavineño, porque sabemos cuántos, cuáles son los apellidos nuestros, digamos, y cada pueblo maneja sus propios apellidos, entonces así están identificados perfectamente.” (Entrevista a Egberto Tavo, Presidente de la CIDOB, 2004)

La cultura común, los ancestros comunes que proveen a la gente de raíces históricas y de un territorio:

“ “Porque somos indígenas somos de esta nación, vivimos en este espacio territorial, tenemos nuestros ancestros, tenemos raíces indígenas, ¿no?, de nuestros abuelos, nuestros padres, hablamos nuestra propia lengua y en eso nadie nos va a decir que no somos indígenas.” (Entrevista a Egberto Tavo, Presidente de la CIDOB, 2004) (...) La identidad amalgama otros componentes, como el apellido, que resulta crucial para garantizar una trayectoria histórica de la pertenencia identitaria: “Los pueblos son identificados con sus propios apellidos. Los que son mestizos tienen su propio apellido que no coincide con el de nosotros, entonces con eso sabemos quiénes son la gente de afuera.” (Entrevista a Egberto Tavo, Presidente de la CIDOB, 2004) Pero, a la vez, la fuerza del apellido viene amalgamada a una presencia territorial, no sólo en términos de usufructo laboral sino también como escenario material de la historia heredada.”(Linera y otros, 2004, pág. 239-240)

De Berduccy no es un apellido muy cotidiano, lo que me parece que cada vez que ella debió mencionar seguro la relacionaban con su proveniencia de familia extranjera, por su apellido yo pensaría que viene de la sociedad que construyó la idea de la nación “boliviana”, sin embargo el momento en que ella deconstruye su nombre eliminando de alguna manera su apellido me parece que hay un énfasis en borrar su apellido, borrando su herencia no nativa.

Abajo ilustro el tema con un afiche de una exposición de Sandra De Berduccy o Aruma de hace varios años, tiempo en el que utilizaba su nombre y sus dos apellidos.

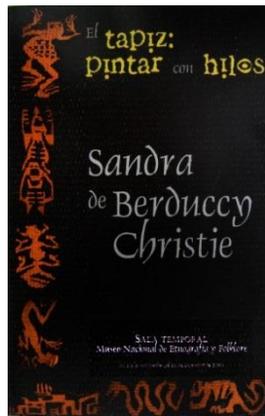


Imagen 22. Sandra De Berduccy. Portada de catálogo de la exposición *El Tapiz pintar con hilos*. 2002. Museo de Etnografía y Folclore. La Paz. Álbum de la artista.

Para Josef Estermann: Aruma significa Noche, para la lengua aymara, sin embargo este autor explica que la noche es concebida de otra manera para el mundo andino que para la cultura Occidental:

“Macrocosmos y microcosmos, hanaq/alax pacha y kay/aka pacha se corresponde en múltiples formas. La complementariedad sexual vigente en kay/aka pacha, también se hace sentir en hanaq/alax pacha. La luna (killa/phaxsi) como reina de la noche (tuta/aruma) corresponde a lo femenino. El sol (inti/willka) como rey del día (p’unchaw/uru) corresponde a lo masculino y es la base del año solar (wata/mara)” (Estermann, 2006, pág. 174)

Es así que para el mundo andino la noche es la complementariedad del día, y todos los elementos de la noche están relacionados con los espíritus femeninos, es así que son parte de este grupo la luna, noche, oeste, invierno, agua, plantas, animales y mujer, en

complementariedad a los elementos masculinos, que son: sol, día, este, verano, suelo, ríos, cuevas y hombre. Por tanto cuando Sandra De Berduccy Christie se auto nombra Aruma está invocando esta forma de concebir el universo propia del mundo andino.

De nuevo la investigación me lleva a advertir que el nombre de Aruma puede expresar la búsqueda por los límites étnicos en Bolivia, es creativo, interesante y particular que utilice una palabra indígena, entonces si bien ese cambio de nombre nos puede permitir entender la personalidad de la artista como alguien creativo a la vez denota que es algo muy particular, que el hecho de poner nombres indígenas en familias de herencias no indígenas en Bolivia es solo visto en intelectuales o personas que son conscientes de las fronteras culturales y de alguna manera quieren quebrarlas, o hacer una ficción, o una empatía con los grupos étnicos indígenas, siendo capaces de jugar con los límites étnicos.

Es importante aclarar que todo lo dicho sobre el nombre de Aruma es una interpretación propia según la artista ella dijo:

“Juan: ¿Dé como tú te pones el nombre, apodo o sobre nombre el nombre de Aruma?

Aruma me dicen mis amigos, no me gusta decir que es mi nombre artístico, la verdad no, odio eso de nombre artístico, y la cosa es que yo creo que sale de alguna forma de mi shock de pasar a los 19 años de pasar de lo acomodada y feliz que estaba con la cultura quechua, ya en casa, e irme a La Paz, a encontrarme con la cultura aymara, yo llegue viviendo sola, yo no conocía a nadie en La Paz, entonces desde la comida fue para mí un rollo, entonces ahí empecé a ver las diferencias entre los aymaras y los quechuas.

Y también, poco a poco, todo este proceso de aprendizaje de textiles y todo eso lo hice buena parte en la parte aymara y empezar a decodificar con otros códigos aymaras y no quechuas, ha sido todo un aprendizaje que también me ha llevado tiempo, porque entonces no se trataban de cosas generales sino de sutilezas que tienen que ver una comunicación y una convivencia.

Y por ejemplo irme con las tejedoras en El Alto y empezar a usar ciertos códigos, que usan las tejedoras aymaras para mí era al principio era muy rudo, pero después ha sido totalmente reconfortante, cuando ya empezaba a manejar los códigos de comunicación era reconfortante y entonces me di cuenta que después de muchos años había aprendido muchísimo de las tejedoras aymaras y ya cuando me fui a Guatemala el 2004, pensé que tal vez nunca más volvería a vivir a La Paz, yo sentía que ya había terminado mi proceso en La Paz, por eso dije me voy a poner Aruma, que es una palabra aymara, en agradecimiento a las mujeres aymaras, las mujeres aymaras que también me habían enseñado cosas, tal vez ninguna en especial, pero si todas al mismo tiempo. ” (Entrevista a De Berduccy, 2012)

Entonces podría decir que ella tiene su propia interpretación de lo que significa Aruma, sin embargo entiendo que el auto llamarse Aruma ha traspasado su círculo de amigos y es un nombre que a la vez tiene mucha relación con lo que hace en arte, por eso es posible interpretar el nombre de Aruma como producto artístico.

IV.3. El uso del concepto de “frontera” para interpretar a De Berduccy

Existen dos textos de referencia importantes que abordan el concepto de frontera étnica o límites étnicos desde concepciones distintas el primero Barth (1976) y el segundo Rappaport (2005). Considero que para aproximarnos al estudio de caso planteado en la presente investigación, el concepto de “frontera étnica” desarrollado por Joanne Rappaport es el de mayor utilidad y aporte para comprender el campo de estudio.

La diferencia radica que para Barth en el encuentro entre culturas diferentes existe una pervivencia de los límites étnicos y la evidencia del binarismo entre los propios y los extraños, dando a comprender que es imposible el que realmente puede existir un encuentro intercultural que situé en crisis el pensamiento binario y transgreda los propios límites étnicos. Por ejemplo Barth indica:

“...es evidente que los límites persisten a pesar del tránsito de personal a través de ellos. En otras palabras, las distinciones étnicas categoriales

no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información; antes bien, implican procesos sociales de exclusión e incorporación por los cuales son conservadas categorías discretas a pesar de los cambios de participación y afiliación en el curso de las historias individuales. En segundo lugar, queda demostrado que ciertas relaciones sociales estables, persistentes, y a menudo importantes, se mantienen por encima de tales límites y, con frecuencia, están basadas precisamente en los status étnicos en dicotomía. En otras palabras, las distinciones étnicas no dependen de una ausencia de interacción y aceptación sociales; por el contrario, generalmente son el fundamento mismo sobre el cual están contruidos los sistemas sociales que las contienen. En un sistema social semejante, la interacción no conduce a su liquidación como consecuencia del cambio y la aculturación; las diferencias culturales pueden persistir a pesar del contacto interétnico y de la interdependencia.” (Barth, 1976, pág. 10)

Pero tal pervivencia de las identidades resulta inaceptable el momento en que dialogamos y observamos la vida y obra de Aruma. Por ejemplo, la artista al proponer su obra Rimaymapping (Ver imagen 23) hace uso de telares de la tradición cultural de los grupos étnicos indígenas, aymaras y quechuas, pero a la vez la artista hace uso de tecnología informática, de historia del arte occidental, del conocimiento sobre tocapus, hace uso de iconografía incaica interpretada por arqueólogos, en una sola obra vemos arte textil indígena, arte digital, elementos culturales de la tradición de los pueblos indígenas, reflexiones del arte contemporáneo, Aruma plantea una doble o triple mirada, propone una obra intercultural, que genera conflicto, diálogo, traducción y que a la vez genera un producto nuevo desde el intersticio, desde el tercer espacio, desde el habitar la frontera.

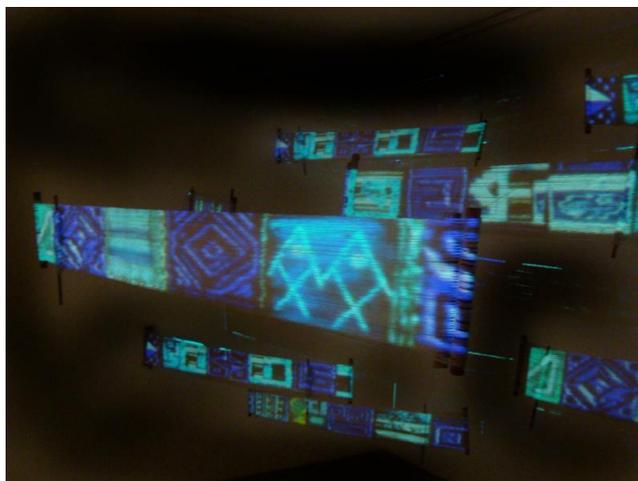


Imagen 23. Sandra De Berduccy. *Rimaymapping*. Video proyección sobre textiles. 2011. Centro Simón I. Patiño. Cochabamba. Cortesía de la Artista. Cortesía de la artista.

Aruma indica en referencia a su obra *Rimaymapping* (imagen 23):

“Esta es una propuesta que continúa una investigación y práctica de arte, que comenzó el año 2001. La misma relaciona conceptos, técnicas y tecnologías de tres elementos fundamentales: TEXTO – TEXTIL – CÓDIGO. A su vez, estos conceptos se relacionan respectivamente con la Poesía, palabra escrita, oral o impresa, los Tócapus (escritura textil que se lee en quechua y se escribe en textiles) y Juego, poniendo en relieve la idea de programación (escritura en código) y su aplicación en proyecciones selectivas en tiempo real, más conocidas como mapping. En este caso sobre telares realizados con técnicas y procesos tradicionales andinos.” (Extraído de <http://vimeo.com/37495221>, 2012)

Para Joanne Rappaport la frontera es concebir que hay un adentro y un afuera, pero donde los sujetos pueden estar dentro, fuera, e incluso presenta la posibilidad de que habiten la frontera, donde se puede poner en riesgo la identidad, en el sentido de pervivencia identitaria. Vivir el espacio intercultural, para Rappaport, es habitar la frontera:

“...mi artículo (...) cuya contribución gira alrededor del carácter ambiguo de los intelectuales, quienes nadan entre dos aguas, moviéndose entre las necesidades locales de sus comunidades y los discursos étnicos del espacio intercultural. Argumento que son «otros impropios», actores que rehúsan vivir los estereotipos tradicionales que la sociedad dominante

ha creado en torno al indígena (Ramos 1998) y pregunto cómo se construye una nueva definición de cultura y de identidad a partir de la interculturalidad intrínseca del movimiento indígena, cuyos miembros también incluyen a los colaboradores, quienes están igualmente situados en una frontera entre «adentro» y «afuera».” (Rappaport, 2005, pág. 16)

Rappaport indica sobre los habitantes de la frontera:

“Es sumamente peligroso ser “otro impropio”. La mayoría de los que cruzan la frontera (los emigrantes laborales, los aventureros) nunca regresan sino que se deshacen de su identidad (...) a través de la autoreflexión y la toma de conciencia, el “otro impropio” logra el equilibrio en la frontera tras haberla cruzado” (Rappaport, 2005, pág. 33)

Rappaport ayuda a comprender que existen personas que habitan la frontera, enunciado que resulta muy cabal al momento de referirme a Aruma, quien vive en la frontera y presenta una obra desde el espacio fronterizo, desde el intersticio étnico, desde el espacio intercultural. De igual modo resulta interesante indicar que la obra de Aruma habita varias fronteras. Una frontera es a nivel local, Bolivia, cuestionando las fronteras del contexto: lo indígena y lo no indígena, que es el tema de mayor interés en la presente investigación. Pero también su vida y obra trasciende la contexto local y crea más paradojas sobre la conceptualización de fronteras culturales y étnicas, sobre todo cuando la artista lleva su obra (con todo el bagaje cultural local) a Londres, México D.F., Salvador de Bahía o Ciudad de Guatemala, lugares donde no solo exhibe sino que realiza producciones nuevas en el lugar, llevándonos a reflexionar que la frontera en el contexto de la globalización, no es una, sino son varias, por tanto Aruma vive varios espacios fronterizos, su obra es la evidencia de la globalización y la continua situación fronteriza.

El otro punto importante es que el pensamiento de Barth es binario y limita la posibilidad de un contexto intercultural donde las identidades pueden cambiar; a diferencia de la propuesta de Rappaport quien más bien propone que las personas cambian su manera de ver en estos tránsitos e incluso hace referencia a la construcción de una doble conciencia, a partir del sociólogo W.E.B. Du Bois, “Es una sensación peculiar esta doble conciencia, esta sensación de mirarse uno mismo por los ojos de otros...”(En Rappaport, 2005, pág.

39). En cambio Barth⁶³ sostiene la pervivencia de los límites étnicos a pesar del encuentro, para Rappaport la frontera incluso es un espacio donde es factible habitar, no es una transición corta de tiempo, puede no ser una situación temporal, sino puede convertirse un lugar donde los sujetos fronterizos habitan y desde ahí trabajan y construyen nuevas identidades.

⁶³ **“LOS LÍMITES DE LOS GRUPOS ÉTNICOS.** Desde este punto de vista, el foco de la investigación es el *límite* étnico que define al grupo y no el contenido cultural que encierra. Por supuesto, los límites a los cuales debemos dedicar nuestra atención son límites sociales, aunque bien puedan contar con su concomitante territorial. El hecho de que un grupo conserve su identidad, aunque sus miembros interactúen con otros, nos ofrece normas para determinar la pertenencia al grupo y los medios empleados para indicar afiliación o exclusión. (...) la dicotomía que convierte a los otros en extraños y en miembros de otro grupo étnico, supone un reconocimiento de las limitaciones para llegar a un entendimiento recíproco, diferencias de criterio para emitir juicios de valor y de conducta y la restricción de la interacción posible a sectores que presuponen común acuerdo e interés. Lo anterior nos permite comprender una forma final del mantenimiento de límites por medio de la cual persisten las unidades culturales y sus límites. Implícitas también en la conservación de los límites étnicos se encuentran situaciones de contacto social entre individuos de diferentes culturas...” (Barth, 1976, pág. 18)

Capítulo V. Estudio de caso: Jugando con los límites étnicos

¿Cómo es la diversidad étnica del país? ¿Existe realmente una plurinacionalidad? ¿Cómo se perciben las diferencias étnicas en la vida cotidiana? ¿Cómo distinguimos la diversidad étnica? ¿Todos somos mestizos? ¿Todos somos q´aras? ¿Todos somos indígenas? A partir de estas diversas interrogantes es que se construyó este acápite, reconociendo que cada una de estas preguntas es un tema profundo de investigación, sin embargo la metodología de respuesta a dichas preguntas fue plantearlas relacionándola con la historia de vida y obra de la artista estudiada, relacionándolas con mi interpretación y con lo que dicen varios pensadores de la realidad étnica boliviana.

En este contexto es que tomo en cuenta varios textos leídos en la carrera y otros leídos en el proceso de realización de la tesis, es así que rescato autores como: Zavaleta Mercado (2008), Luis Tapia (2002), José Teijeiros (2007), Xavier Albo (1983), Silvia Rivera (2010), entre otros.



Esquema 2. Triangulación de datos. Elaboración Propia.

Considero que el eje común en estos autores es reconocer que existe una diversidad étnica en Bolivia, que la podemos comprender en cuanto conocemos la historia y los distintos procesos de las diferentes culturas.

La obra de Aruma me lleva a pensar en dos grupos étnicos indígenas de los treinta seis que dice la constitución que existen en Bolivia y por otro lado la sociedad que construyo el Estado Nación de Bolivia. Por un lado seria aquél que proviene de una herencia exógena al territorio del Abya Ayala, su origen étnico de De Berduccy proviene según mi interpretación de la nación boliviana, de la sociedad q´ara, también interpretada como la

Bolivia no indígena, la que construyo a partir de la filosofía moderna lo que llamamos Bolivia y su pasado se remonta a los mártires de la independencia; y por otro lado me lleva en pensar en aquellos grupos étnicos a los cuales se va aproximando con el paso de los años, en su desarrollo como persona y artista, estos grupos étnicos son llamados quechuas y aymaras. El grupo étnico indígena quechua común en el departamento de Cochabamba donde vive su infancia y época de colegio. Y el grupo étnico aymara común de la ciudad de La Paz, fruto de su relación en la época universitaria y después de la universidad.

Y me vuelvo a interrogar ¿es posible habitar en tres culturas? Posiblemente no, y podría ser un error el considerar que en algún momento Aruma paso a formar parte del grupo étnico quechua, sin embargo me parece que solo el hecho de acercarse a la cultura del “otro”, de reconocer su riqueza e intentar convivir con ellos, crea que la distancia cultural, entre una cultura y la otra, se vaya quebrando, generando su propio abigarramiento. Al mencionar a De Berduccy no quiero dar a pensar que ella es un hecho aislado de la sociedad, sino más bien la reflexión es considerar que ella es un ejemplo explícito de la cotidianidad de los encuentros cotidianos interculturales en Bolivia, en esta dimensión es que me resulta propositivo estudiar la obra de Aruma, porque de alguna manera delata una forma de vida y una realidad sociocultural más amplia.

Silvia Rivera indica que no existe el mestizaje pero lo que puede haber es un: ch'ixi

“La noción de ch'ixi, por el contrario, equivale a la de “sociedad abigarrada” de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (...) “La metáfora del ch'ixi asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos.” (Rivera, 2010, pág. 70-71)

Aruma considera que su práctica artística se basó en preguntas, que ella se fue realizando, al inicio de manera más intuitiva y en el presente de manera más consciente;

estás preguntas son las que la llevaron a tener un eje común, la veta de todo su trabajo y su discurso artístico. Mientras conversábamos ella reconoció que tenía una búsqueda interna desde hace mucho tiempo y que en cierto momento reflexivo pudo aclarar que lo que le interesaba se concentraba en una pregunta, que era la siguiente:

“...hasta qué punto se pueden hibridar las cosas o sea hasta qué punto el arte indígena tradicional puede ser hibridado, entonces yo suelto la pregunta: hago mi desarrollo, mis obras tratando de responder a esa pregunta y al final tengo una pequeña conclusión que es justamente lo que hago a través del tejido, porque en realidad lo que he querido hacer era responder a mis preguntas con mis obras...”
(Entrevista a De Berduccy, realizada en 2010)

En este sentido su búsqueda interna de la artista es una pregunta antropológica, es una pregunta sobre su relación con la cultura próxima con la cultura del “otro”. Estas preguntas no surgen desde un ambiente académico de las ciencias sociales sino más bien de un ambiente cotidiano, de preguntas existenciales del mundo actual, al estudiar las obras de De Berduccy podemos reconocer en varios momentos su interés por las prácticas artísticas del “otro”, es en este sentido que he intentado organizar su historia de vida, con el fin que el lector pueda reconocer los momentos en los que ella dialoga con el otro.

Me resulta importante mencionar que la artista se empieza a cuestionar desde muy temprana edad sobre su vida y el contexto social que habita, encontrando en el arte un espacio de reflexión y respuestas. De Berduccy cuando empieza a realizar sus primeras obras de arte no era conocedora del mundo del arte (galerías, museos, historia del arte, mercado de arte, etc.) y sin embargo lo hacía, entonces me lleva a pensar que su práctica surge como un interés humano. Este interés se presenta en diversas culturas a lo largo de toda la historia de la humanidad, dándonos a comprender que el arte fue y es un hecho simbólico que surge de la necesidad humana de re significar el mundo.

V.1. El cruce de la frontera étnica: del tejido de la abuela y la vecina hasta el conocimiento de las comunidades indígenas

“mi abuela me enseñaba mucho a tejer las técnicas tradicionales que son el croché, los palillos entonces hacia chompitas para mi perro, te estoy hablando (cuando tenía) doce años... era una niña muy tranquila, la

vecina me enseñaba unos puntos raros hacia manteles enormes en croché, horas y horas...” (Entrevista a De Berduccy en 2010)

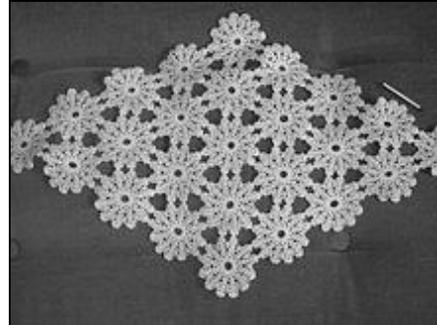
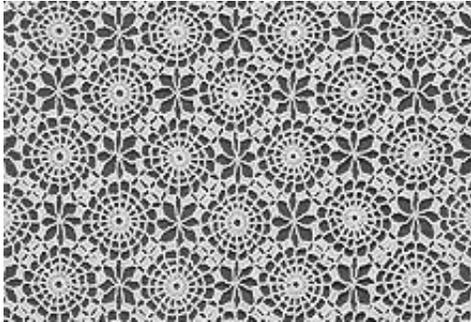
Las palabras con las que iniciamos este acápite resulta vital en la historia de vida de Aruma porque nos describe su mundo infantil y podemos visualizar su realidad étnica-sociocultural de la que proviene, cuando nos menciona que el tejido tradicional de su abuela es el croché y los palillos, De Berduccy está haciendo referencia a una forma de hacer tejido muy distinta al de las comunidades; los palillos, el croché, los manteles y hasta la chompita del perro, me lleva a interpretar un realidad étnica de origen exógeno (si comparamos con las formas del tejido de culturas indígenas) delatando más bien sus palabras una forma de vida urbana...

La cultura se manifiesta en los detalles, en las maneras cotidianas de existir en los quehaceres, en la rutina; la cultura y sus expresiones son la manera de habitar, de otorgarle sentidos y significados a la vida; cada uno(a) podría pensar en la cultura como aquellas grandes manifestaciones de expresión humana, como son: las fiestas, danzas y otros eventos masivos; sin embargo la cultura no sólo se presenta en los momentos especiales de una sociedad, sino en los actos más cotidianos: cómo organizas el tiempo, lo que realizas, lo que comes, lo que trabajas y todas las acciones que al parecer podrían resultar más insignificantes ahí se encuentran las distinciones culturales, por que las maneras cómo significamos el mundo en la cotidianidad, son la expresión de la diversidad cultural.

Es así que cuando De Berduccy hace referencia a su quehacer cotidiano en la infancia puedo imaginar un cierto contexto, una manera de existir en el mundo, de hacer transcurrir el tiempo su práctica del crochet como parte de su tradición familiar nos abre una veta de investigación, en base a preguntas como: ¿Cuál es el origen del crochet? ¿A qué grupo étnico corresponde? ¿Hay alguna cultura indígena en Bolivia que haya desarrollado el crochet? ¿Cómo es visto el crochet en Bolivia? ¿Quiénes hacen crochet en Bolivia?

Nadie conoce exactamente donde se originó el croché según Ruthie Marks “La palabra viene de *croc*, o el *croche*, la palabra francesa media para el gancho, y la vieja palabra de los nórdicos para el gancho es *krokr*.” (The History of Crochet by Ruthie Marks. *Chain Link Newsletter*, 1997. Reprinted by *Crochet Guild Newsletter*) Annie Potter considera que la técnica se desarrolló durante el siglo XVI en Francia e Inglaterra, por otro lado Walter Edmund Roth encontró ejemplos de croché en los indígenas de Guayana en 1916. Hay

autores como Lis Paludan que discuten su origen en Arabia, América del Sur o la China. Lo cierto parece ser que no sé conoce su origen pero sí que se convirtió en un tejido muy popular en Europa en el siglo XVIII.



Imágenes 24 y 25. Ejemplos del tejido llamado croché, a la izquierda detalle de tapete realizado a ganchillo, a la derecha pequeño cubre mesa realizado en Suecia alrededor de 1930 ambas imágenes extraídas de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ganchillo> extraídas el 30 de abril de 2012

“Las primeras referencias escritas sobre el crochet se remontan a la obra *shepherds's knitting* del libro *The Memoirs of a Highland Lady* de Elizabeth Grant en 1812. Los primeros patrones publicados aparecieron en la revista alemana *Penélope* en 1824. Precoces referencias a esta labor en *Godey's Lady's Book* (1846-47) aluden al *Crotchet* antes de que su grafía se estandarizara en 1848” (*Donna Kooler's Encyclopedia of Crochet* by Donna Kooler, Leisure Arts, Inc., Little Rock, Arkansas, pp. 10-11)

Si bien podemos encontrar algunas muestras del arte de croché en países como Francia e Inglaterra lo cierto es que no podemos encontrar ejemplos de las producciones de tejido en la historia de los grupos étnicos indígenas en Bolivia, lo que me lleva a pensar que es una técnica exógena traída por los flujos migratorios y la moda europea en Sudamérica durante el siglo XIX.

¿Cómo es visto el crochet en Bolivia? ¿Quiénes hacen crochet en Bolivia?

Hoy en día el croché me parece que quedó como una práctica de las personas mayores de clase media o alta, lo relaciono mucho con herencias familiares o cursos que toma la gente (especialmente del sexo mujer) para pasar su tiempo libre.

Las notas sobre el croché me resultan importante en cuanto puedo percibir cierta realidad histórica de clase y etnia, no con el fin de otorgarle un juicio sino más bien de enriquecer el propósito del acápite que es conocer su proceso histórico de De Berduccy, y posiblemente relacionarlo con un hechos social.

De Berduccy quiebra sus límites étnicos en su proceso creativo de ser una niña urbana tejiendo con su abuela croché a pasar a tejer en Capinota aprendiendo el arte textil de las mujeres indígenas. (Ver imágenes 26 y 27). Este tránsito me resulta interesante en la medida que puedo pensar en un tránsito por las fronteras culturales, de una cultura con una forma distinta de significar su mundo a otra donde la valoración es otra y cómo si tuviera que aprender otro lenguaje, tuvo que empezar a aprehender que es el tejido. Este tránsito no es un hecho sencillo o propio de la cotidianidad, entonces es donde reflexionamos las palabras de Zavaleta Mercado indicando que la sociedad abigarrada es aquella que no se mezcla sino que se superpone, entonces vale la pena reflexionar si De Berduccy crea un abigarramiento o más bien una deconstrucción de supropio ser, transportansé a un lugar inexplorado, transforma su vida e inevitablemente su producción cultural.

Si De Berduccy no hubiera transgredido la estructura normativa de su cultura de origen nunca hubiera podido acercarse al textil de tradición indígena, entenderlo y apropiárselo; el hecho que existan diversas culturas en Bolivia significa que hay grupos humanos que ven el contexto de distinta manera, es así que me parece que las culturas están en constante afirmación de sus propias creencias o mitologías y cuando se encuentran en espacios comunes, por ejemplo en las áreas urbanas, están en constante disputa: la apropiación de las calles, de los espacios de poder y los bienes culturales siempre están en juego.

Hay otros casos donde la cultura de uno, puede ser desconocido para el otro, aunque incluso compartán el mismo espacio. Por ejemplo, me parece muy interesante reflexionar sobre las mujeres quechuas del norte de Potosí que llegan a ciudad de La Paz con sus textiles que contienen significados propios de su cultura, sin embargo para la sociedad q'ara dicha expresión cultural es inexistente, estos tejidos no significan nada en las culturas q'ara urbana sin embargo comprendo que en sus lugares de origen en la cultura del norte de Potosí estos textiles significan mucho e incluso en ellos se encuentra parte de su cosmovisión que perdurará desde tiempos inmemorables. La invisibilidad de los significados suele ser común y esto es como no entender las reglas del juego⁶⁴ de las culturas distintas.

⁶⁴ Con estas palabras busco hacer referencia explícita a Geertz (2005) y su definición de cultura. "El concepto de cultura que propugno (...) es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo como Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es

En la estética los significados son relativos y propios de cada cultura, es así que si un bien estético como un textil puede ser valioso para una cultura quechua por los significados que la propia cultura le otorga, estos valores pueden ser inexistentes desde la interpretación del otro, volviendo al ejemplo un q'ara castalleno no encontrará nada de los significados a comparación con los quechuas al mirar un textil.⁶⁵

Resulta lo mismo si hipotéticamente pensamos en un producto de arte q'ara urbano y lo trasladamos a una comunidad de tejedoras, es posible que los significados sean otros o incluso no le encuentren ningún valor ni significado porque no se entienden los códigos por y para los que fueron construidos.

Ejemplo de esta reflexión es la tesis de la carrera de antropología elaborada por Nilo Flores (2006) en dicha tesis se puede reflexionar como los significados varían culturalmente. Si bien para Gastón Ugalde, que es un reconocido artista para la cultura q'ara en la urbe paceña, sea su intervención al pueblo Culpina K una obra de arte con las implicancias sociales que incumbe dentro la urbe, para los comunarios de Culpina K no significa nada más que un derroche de dinero. Es en la discusión de la diferencia de sistemas simbólicos o construcciones de significados culturales donde el llamado contrapunto estético, que teoriza Flores, gana relevancia.

Es por esto que me resulta de una sensibilidad especial, De Berduccy, que decide salir de su marco cultural e intentar educarse en los significados y las prácticas del otro. En las fotos a continuación podemos ver a ella tejiendo como lo hacen las mujeres en Capinota:

esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (...)" (Geertz, 2005, pág. 20)

⁶⁵ Aires Almeiada en la introducción al libro de Goodman los lenguajes del arte dice: "Talvez los nativos de algunas tribus africanas no consigan identificar lo que está representado en las fotografías de edificios modernos o los atascos de automóviles en las ciudades europeas. Más eso apenas significa que no saben lo que está representado porque desconocen los objetos representados, del mismo modo que una persona que nada sabe de medicina es muchas veces incapaz de identificar lo que está en la imagen de una radiografía" Traducción propia. (Goodman, 2006, pág. 27)



Imagen 25

Arriba. Sandra De Berduccy. Foto registro. Telar de tradición indígena. Capinota Cochabamba. 2001. Sin publicación. Cortesía de la Artista.



Imagen 26. Sandra De Berduccy. Foto registro. Telares verticales en Huatuyo. Provincia Punata Cochabamba. 2001. Sin publicación. Cortesía de la Artista.

Esto me lleva a una pregunta, ¿cuáles son los límites de una cultura? ¿Cuál es la frontera étnica? Y a la vez puedo preguntarme: cómo hay personas que las pueden transgredir a pesar que parecería que es imposible, un ejemplo claro es De Berduccy y su interés por el textil. Ir de su origen étnico en los centros urbanos de herencia española o criolla a comunidades indígenas que tienen otra manera de concebir la vida, el arte y lo poético no

solo me parece un cambio territorial sino lo que envuelve cambiar y vivir los patrones de la otra cultura.

El tejido la llevo Aruma no solo a quedarse en el tejido de su abuela, de su vecina, sino cruzar sus propias fronteras étnicas yendo a las comunidades quechuas de Cochabamba. La misma Sandra cuando comentaba sobre su historia de vida dijo:

“tenía como una ruptura con Sandra De Berduccy una señora que hace arte textil, te ubicas y yo tenía como esa onda, yo no quiero ser señora, quiero ser textil, yo no soy una artista textil personalmente no quiero ser esas señoras que tienen mucho dinero y que tejen...” (Entrevista a De Berduccy, 2010)

Entonces De Berduccy tenía la intención de deconstruir su historia y de alguna manera su destino sociocultural. Puedo advertir que las realidades socioculturales pueden terminar repitiéndose de generación, en generación, sin embargo el momento que ella decide emprender otro camino, es el momento que trasgrede su cultura.

“... yo no digo que no sea interesante el arte textil puro, y eso pero yo no quería que me encasillen en: ¡ah tejiditos, Sandra!, no mi ser se rehusaba a quedarme de nuevo en el marco: ya no de pintora, si no de señora que hace arte textil y mi nombre de señora, entonces ahí mi ruptura con estas cosas...” (Entrevista a De Berduccy, 2010)

Lo normal es aquel que cumple con el promedio, aquél que cumple con la norma, con lo establecido y el que salí de esto es raro, entonces De Berduccy de alguna manera se encontraba enfrentando a la regla, al marco, a lo establecido y de alguna manera esto la llevo a buscar otras maneras de tejer, otras maneras de hacer arte:

“Cuando empecé a preguntarme:¿Por qué no hago mi propio hilo? o sea siempre compraba mi hilo, ¿y por qué no con caytu? y después me compraba caytu y era la textura más tosca, me gustaba, pero que pasa si hilo yo, así de repente era como ya le rompía el esquema a todo lo que me rodeaba ¿o sea porqué una q´ara va a hilar y no sé qué?, y en esa época buscaba mucho la compañía de las señoras que saben hilar, porque me veían con mi *puska*, me quitaban y se ponían a hilar ellas con una gracia, y yo me quedaba horas viendo, de repente yo misma fui

perfeccionando... Me hacía botar de las chicherías porque en las chicherías no puedes hilar porque emborrachas más a los clientes y las chicheras me botaban, allá a hilar afuera, ya iba afuera y no sé qué o sea miles de historias, una relación muy linda que a través del tejido o de las cosas que tú llevas puestas con tejido, que encima tú te las haces, empiezas a relacionarte de forma diferente con las señoras que tejen.” (Conversación con Sandra De Berduccy, 2010)

En las palabras de De Berduccy podemos encontrar incluso como cambio su forma de relacionarse con el medio indígena el momento en que ella empezó a hacer suya la práctica del hilado, el uso de las *puskas*, las *t'ullmas* o el propio arte del textil.

“¿Cómo he aprendido a tejer?, he estado mucho tiempo haciendo investigación de tintes, de tejidos, por ejemplo: aquí estoy en un la casa de una campesina amigos míos en Capinota (mostrándome la foto, ver imagen 25) entonces ellos me han enseñado a hilar y tejer, yo me he quedado meses con ellos, porque yo siempre voy a Capinota, no era una extraña desconocida, pero lo que les resultaba extraño era (que) yo pudiendo estudiar, ser doctorcita, abogada, me interese por esas cosas que ellos mismos incluso ya no les enseñan ni a sus hijos, ni a sus nietos (...) les parecía rarísimo, yo ahí feliz tejiendo, feliz hilando, entonces ellas me preguntaban ¿por qué tú? tienes todas las posibilidades para ser doctora, ser abogada, lo que tú quieras, te estas interesando en nuestras cosas y era un mezcla que (...) conocen a mi familia, a mi abuelita, a mi mama , (...) y era una mezcla así de (claro) cariño y (cambiando de vos) loquita debe ser. ¿No? Pero igual en una relación de familia, bien familiar y muy buena onda, entonces he aprendido a hacer las primeras cosas con ellas y con una basecita ya me he ido a buscar otras cosas, (...) yo he aprendido en Capinota entonces ya era otro tipo de relación o sea he prendido con Martha y Florencia que son las señoras de Capinota” (Conversación con Sandra De Berduccy, 2010)

En esta parte de la conversación es interesante hacer notar la relación que tiene con la señoras de Capinota, ya que para ellas les resultaba muy extraño que De Berduccy que viene de un ambiente de la ciudad se interese por los textiles, las mismas tejedoras

sienten que su trabajo es inferior al de médico o abogado, el hecho de dedicarse al tejido para Aruma significó otra manera de relacionarse con la gente indígena del país y sentir varias veces que las mujeres indígenas tenían simpatía por ella y su quehacer.

V.2. Arte, juego e imágenes con referencias a prácticas indígenas

A continuación expongo una foto (imagen 27) donde Aruma se presenta hilando, pero esta foto ya no se trata de un registro sino es una imagen editada con intenciones artísticas. Ella utiliza la foto para denotar su práctica artística pero también su identidad. Ser tejedora en Bolivia es una práctica característica de las mujeres de las comunidades indígenas quechuas o aymaras, esta práctica tan prehispánica como actual, es considerada una actividad de tradición viva, se la puede observar en comunidades que se dedican a la crianza de ovejas, llamas o cualquier camélido, y en las áreas urbanas en mujeres migrantes indígenas que traen consigo todo su conocimiento textil. El contexto de las hilanderas es un paisaje rural, hilando las lanas de sus animales de crianza, pero Sandra De Berduccy se presenta en un lugar que connota un espacio vacío, podría ser un cubo blanco⁶⁶, una galería de arte o un estudio fotográfico, en la foto podemos ver a la misma artista presentándose como si se tratará de un autorretrato, de una autorepresentación.

El autorretrato tiene una larga data en la historia del arte occidental, autorretratos históricos de artistas como Sandro Botticelli (1475), Alberto Durero (1500), Rembrandt (1628), Francisco Goya (1795), Vicent Van Gogh (1887) y Francis Bacon (1971) son parte de una larga lista de artistas que desarrollaron el autorretrato en la historia del arte occidental. Esté se la comprende como una manera de autorepresentarse, construir una imagen idealizada, crítica o comentada sobre uno mismo, Aruma entonces se autopresenta como hilandera y casi como si fuera un pulpo hilando con mucha maestría (Ver imagen 27). Éste autorretrato también me conduce a afirmar su simpatía por las prácticas de los grupos étnicos indígenas e incluso su construcción identitaria en relación directa con la adopción de la práctica del hilado característico de los grupos étnicos indígenas andinos de Bolivia.

Si bien desde la historia del arte puedo hacer referencia al autorretrato para leer ésta fotografía, por otro lado desde la antropología puedo referirme a la teoría de la autorepresentación y a la teoría de performatividad ambas trabajadas en tesis de la carrera

⁶⁶ “Cubo blanco: Término que designa la sala de exposición neutra y blanca que en el arte moderno sustituye a otras formas anteriores de presentación, como pinturas yuxtapuestas sobre papel pintado. Se supone que el cubo blanco facilita la percepción concentrada y tranquila de la obra de arte.” (Werner, 2008, pág. 578)

de antropología de la UMSA el primero por Violeta Montellano (2008) y el segundo por Gabriela Nuñez (2011).

Aruma durante el trabajo de campo me permitió acceder a una gran cantidad de imágenes de su archivo personal que en varios casos no son parte de sus obras, sino procesos personales o imágenes de su álbum personal que delataron un claro interés por la artista por su imagen y sus autorepresentación en afinidad a los grupos étnicos indígenas andinos.



Imagen 27. Sandra De Berduccy. Estudios para la obra *Chillijchi*. Registro durante la presentación de Performance Interactivo. En la Residencia Casa Tres patios. Medellín Colombia. 2011. Cortesía de la artista.

En la siguiente imagen (ver imagen 28) la podemos ver a De Berduccy con un traje indígena de las mujeres del Norte de Potosí, la podemos ver con awayu en su espalda, trenzas indígenas, hilando lana, de fondo la ciudad de La Paz una foto editada donde ella aparece en primer plano sonriendo a la cámara, detrás de su silueta se encuentra la ciudad caótica una foto en tonos de blanco y negro pero editados con un velo amarillo que brinda la impresión de ser antigua. La foto tiene intenciones artísticas es una imagen que delata mucho el contenido lúdico y su intención de presentarse en la frontera étnica, e incluso más próximo a lo indígena. Así mismo, la foto tiene la intención de crear una ilusión, como si ella estuviera tejiendo o hilando los cables eléctricos de la ciudad, lo que le da un tono lúdico, su rostro y el carácter de la foto se presenta como un juego, incluso su vestimenta, su gesto, el título “tejer un poncho para el Illimani” se presentan como el nexo que existe entre juego y arte contemporáneo.



Imagen 28. Sandra De Berduccy. *Un poncho para el Illimani*. 2005. Sin publicación. La Paz. Cortesía de la Artista.

En la siguiente foto (ver foto de abajo: imagen 29) podemos ver a ella hilando, es una foto posando, su mirada y actitud casi da pie a pensar en un control sobre la imagen, ella en realidad no está tejiendo en ese momento sino posando como si estuviera tejiendo. La foto denota que ella está tejiendo una imagen con los colores y temas de la cultura *Jalq'a*, casi en el centro de la foto vemos una faja que parece original *Jalq'a* y que probablemente la artista haya estado copiando o estudiando. Esta foto fue publicada en la revista *Escape* del periódico *La Razón* (septiembre de 2009) y es notoria la intención de representarse como tejedora andina.



Imagen 29. Sandra De Berduccy. 2009. Foto publicada en la revista *Escape* del periódico "La Razón". La Paz. Cortesía de la artista.

La foto de abajo (imagen 30) es la misma que la anterior (imagen 28) sin embargo ahora se la tiene a color y es aparentemente más política porque de fondo ya no tiene un paisaje urbano paceño sino más bien podemos observar una wiphala, en el costado superior derecho y casi cubriendo todo el fondo una imagen de un cuadro pintado por la misma artista que es parte de su serie que considera sus *tocapus*. De Berduccy me indico que esta foto era un ejercicio que nunca la publicó, pero de todas maneras me parece interesante para comprender las seducciones que tiene hacia el mundo indígena y cómo si bien evidencia la estética de los elementos culturales indígenas también es consciente del contenido y la carga histórica que contienen. En la foto se ve claramente sus cucharas de plata, la vestimenta indígena, las t'ullmas de colores, la lana siendo hilada posiblemente de llama u oveja, las monedas en su cabeza y ella sonriente ante la foto denotando una complicidad con el acto.



Imagen 30. Imagen sin título. Ejercicio fotográfico de montaje. 2002. Sin publicar. Cortesía de la artista.

Si bien estas imágenes las podemos considerar con seriedad en realidad en el fondo son juegos que la artista realiza con su imagen, sería una lectura errada considerar estas con fines totalmente políticos o inquisitivos porque en realidad ella está jugando, incluso la vestimenta de Potosina que yo en un primer momento pensé en interpretarlas con un carácter político, luego ella me explicó que salieron a partir de una foto que se tomó en la entrada del Gran Poder cuando bailó junto a sus amigos, entonces si bien la foto parece

connotar una problemática sociocultural, su intención de ella es solo un juego de manipulación y sus primeros ensayos con Photoshop⁶⁷.

Pero si nosotros vemos la foto sin considerar el contexto de la imagen, como fue sacada y cual su destino, podríamos otorgarle una lectura conflictiva desde una mirada sociocultural, esto me permite autoreflexionar sobre la imagen y como cada foto puede tener un abánico de interpretaciones que incluso la propia artista no es consiente, entonces podríamos hablar también que toda interpretación también es un juego del observador. Es por esto que si bien me parece importante interpretar las imágenes, por otro lado también tenemos que respetar el contexto y la finalidad con la que fueron creadas.

La foto de a continuación (imagen 31) ella se representa al lado de su hilandero a sus pies varios ovillos de lana y al costado izquierdo un cuadro pintado por ella de los que llama *tocapus*, esta foto indica De Berduccy que es en su primer taller que tuvo.

Cuando ella me mostro la foto me dijo: “Son mis telares.”

De esta foto me interesa la relación de ser fotografiada en su espacio de producción y los elementos indígenas en su espacio. Me imagino al ver ese telar la relación con un caballete de un pintor, y esa relación es la que la hace especial a De Berduccy que en vez de un caballete clásico y pinturas alrededor que sería una imagen clásica de un estudiante en las escuelas de arte locales, más bien tenga unos telares verticales y todos los elementos culturales que va recogiendo de los grupos étnicos indígenas con las que convive. Si bien muchas de sus obras y de sus actos tienen un contenido lúdico esta foto más bien me permite tener una interpretación de ella en la cotidianidad, su *atelier* artístico y su práctica del tejido, los telares y las lanas como sus herramientas y materias primas de su trabajo.

⁶⁷ Photoshop o Adobe Photoshop. Es un programa para computadora, una aplicación informática, que sirve para editar fotografías, su nombre significa Taller de fotografías, y es uno de los programas más populares en la edición digital de imágenes.

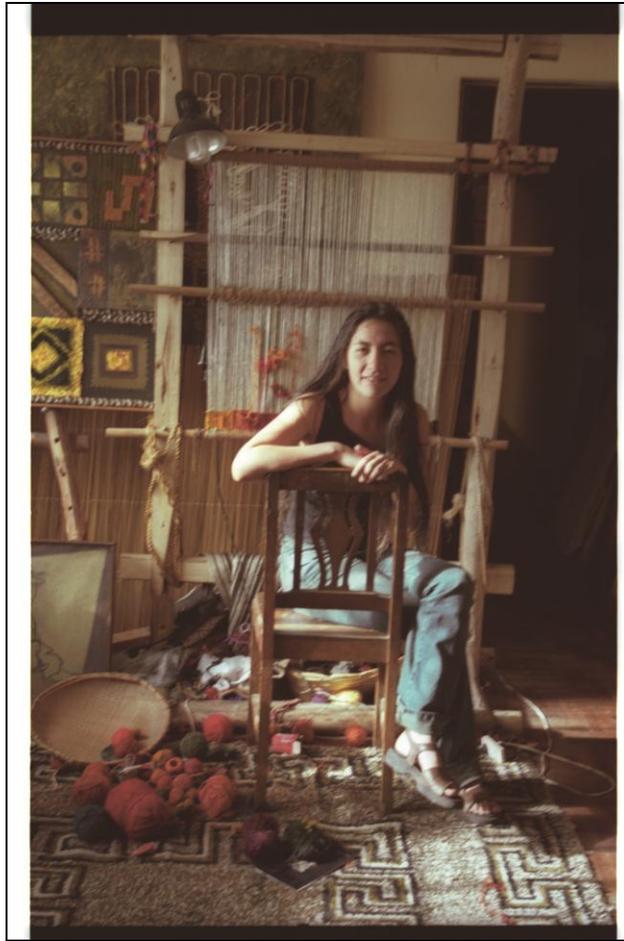


Imagen 31. Album privado. Cortesía de la artista. 2002. La Paz. La artista y su estudio.

V.3. Hablando desde el otro lado de la frontera: “Mis *tocapus*”.

En este acápite se interpreta una serie de obras de la artista De Berduccy que se basa en una reinterpretación de los *tocapus* tradicionales del grupo étnico indígena quechua, además el acápite brinda fuentes teóricas para entender la importancia del *tocapu*, como elemento cultural que forma parte de la riqueza cultural indígena con orígenes prehispánicos y en la actualidad algunos rasgos vivos.

V.3.1. Definición de *tocapu*

Se conoce como *tocapu*, *tocapo* o *tokapu*, a particulares textiles que tiene “un tipo de diseño caracterizado por presentar las figuras enmarcadas en pequeños rectángulos o cuadros a manera de “ventanitas” dentro de las cuales cada figura aparece “independiente de las demás” (...)” (Gisbert, 2006, pág. 220) Son diseños de cuadrados pequeños, que alternan de color y que en el interior de cada cuadrado se pueden ver dibujos que los diferencian unos de otros.

Se los puede ver en muchos tejidos indígenas sobre todo las zonas que tuvieron influencia o fueron parte del imperio Inca, se presenta como memoria, recuerdo o rasgo histórico, son parte de vestimentas y objetos.

“Estos van ordenados uno al lado del otro en hileras verticales y horizontales, o dispersos sobre la superficie de la prenda. Cada cuadradito encierra una particular combinación de figuras geométricas como círculos, líneas, cruces, puntos, triángulos, etc. Los *tocapos* presentan ciertas constantes en el número y orden de las figuras, que juegan de manera vertical, horizontal y oblicua.” (Gisbert, 2006, op. cit.)

Las historiadoras nos indican que los *tocapus* fueron comunes en los Kerus y vestimenta del Inca. Así mismo existieron en período Colonial, en el Republicano y hasta en la actualidad. La creación de *tocapus* dentro los tejidos de los grupos étnicos indígenas andinos han perdurado por lo largo de los tiempos y hay rasgos particulares según el período histórico.

“En Bolivia existen tejidos contemporáneos con figuras enmarcadas en rectángulos ordenados en sucesión horizontal y vertical. Estos ocupan el pallay de ponchos. llicllas, acsus y fajas de varias localidades. Tal ocurre en Llallagua, Sacaca, San Pedro de Buena Vista y otras

localidades dentro del antiguo señorío charca. Es una reminiscencia formal del *tocapo* incaico. En la zona los denominan “cojoncitos”. (Gisbert, 2006, pág. 221)

V.3.2. Interpretación de los investigadores y autores de los posibles significados y sentidos de los *tocapu*

Los dibujos, formas, detalles de los *tocapus* han dado pie a que muchos investigadores intenten descifrar que son los *tocapus*, algunos han considerado que son solo elementos decorativos y otros han llegado a considerar que son una forma de escritura, que son distinciones de parentesco, entre otras que se expone a continuación, advirtiendo que los investigadores no han llegado a un acuerdo común:

“Hay quienes los consideran como símbolos personales, otros, como en el caso de Victoria Jara, sostienen que los *tocapos* son signos de una escritura que “narra” gráficamente varios aspectos culturales. David de Rojas con una suerte de “heráldica” incaica que, según la composición de sus figuras, identificaba a los diferentes linajes de la nobleza inca. Según este autor, mediante el uso particular de los *tocapos* en sus tejidos era posible reconocer el “árbol genealógico” o, dicho de otra manera, el linaje y la correlación familiar del portador de la prenda.” (Gisbert, 2006, pág. 220)

David de Rojas (1981) considera que los *tocapu* contenían un carácter étnico de distinción por parentesco, interpretación que surge a partir que el autor identificó en las crónicas de Guamán Poma que el Inca Roca vestía una prenda que tenía idénticos *tocapus* que Tito Cusi Huallpa, su hijo. Y por otro lado considera que la etimología confirma su hipótesis:

“una interpretación etimológica del término quechua *tocapo*, según la cual esta derivaría de las palabras *t’oqo* (huevo, ventana, origen, lar) y *Apu* (deidad, dios, jefe, patriarca), con lo que *tocapo* podría traducirse como “la ventana o marco del dios” o como “origen del jefe”, o “el origen del patriarca”, manteniéndose en todos los casos como signo del germen de una etnia. (...)” (Gisbert y otros, 2006, pág. 220-221)

Henrique Urbano (en Gisbert, 2006, op. cit) analiza las fuentes míticas de Viracocha y Ayar en varios cronistas, interpretando que *tocapo* es una de las facetas de Viracocha.

Urbano identifica cuatro héroes⁶⁸ de Viracocha, *Tocapo* es el tercero el cual está relacionado con la producción de tejidos principalmente para prácticas rituales.

“En su Vocabulario aimara, Ludovico Bertonio se refiere a *tocapo* en los siguientes términos:

Tocapo: ... vestido fino, bien trabajado.

Tocapo Amaota: ... hombre de gran entendimiento.

Tocapo isi: ...vestido o ropa del Inca hecha a las mil maravillas y así llaman ahora al terciopelo.” (Gisbert, 2006, op. cit)

Sarmiento indica que *tocapo* es el nombre mítico de “rey” Inca Viracocha que “fue industrioso e inventor de ropas y labores polidas, a que llaman en su lengua Viracocha *tocapo*, que es como entre nosotros el brocado”. Y para Ávila Cuniraya Viracocha tiene una relación directa con los maestros tejedores.

“... según Laurenchich, las características sobre todo de los textiles y *tocapus* no se centraban solamente en su belleza como indumentaria o como dones importantes para los curacas en las alianzas con los inkas para integrar sus territorios al Tawantinsuyu... también funcionaron como elementos sagrados, puesto que los textiles encarnaban una “fuerza mágica- religiosa” (...) Se afirma además que las telas antiguas, que se guardaban con cuidado entre estratos de hojas de tabaco en depósitos rurales, contenían en sus hebras el espíritu de los antepasados, que era además considerado, “el espíritu de la vida.” (Arnold y otros, 2007, pág. 85)

Para la tejedora Mary Frame (2005) en los *tocapus* se expresaba un lenguaje de organización socio política, para Laurenchich (2006) “los diseños coloniales de los *tocapus* podrían significar “el espíritu de la vida” (Arnold y otros, 2007, pág. 88) según Gail Silverman (2005) el primero en identificar motivos estándares fue John Rowe y luego Victoria de la Jara identificando los estándares se podría estructurar un sistema lingüístico. William Burns, su continuador, Marco Ferell, y Gary Urton

⁶⁸ Para profundizar en los cuatros héroes de Viracocha leer Teresa Gisbert y otras, en Arte Textil y Mundo Andino, 2006, pág. 220.

intentaron interpretar los *tocapus* dibujados por Waman Poma de Ayala⁶⁹ y relacionar cada signo con una sílaba y éstas con números. “Warren Cook (1988) ha intentado “descifrar” algunos textiles incaicos mediante el uso de gráficos computacionales...” (Arnold y otros, 2007, pág. 91)

Hay diferentes opiniones sobre si realmente los *tocapus* eran una forma de escritura o proto escritura andina prehispánica, varios fueron los autores que buscaron encontrar códigos en los *tocapus*, lo cierto es que en el presente todavía es algo que se debate. También se consideró a los *tocapus* como una forma de resistencia Inka ante la invasión española, se encuentran muchos Keros (o querus) y textiles donde se puede observar la continuidad de los *tocapus* en épocas de la colonia, lo que da a pensar que fue un lenguaje visual de resistencia cultural y de transmisión de conocimientos culturales que eran invisibles para los españoles.

Los Documentos Miccinelli revisados por Laurencich indican que los jesuitas en torno a Blas Valera le dieron una resemantización radical de los *tocapus* en la Colonia: “Se pusieron a reinterpretar los *tocapus* como sistemas de escritura, según un patrón silábico pictográfico” la intención del movimiento neo-inka liderado por Valera era usar los *tocapus* como medio de evangelización jesuita.

A continuación muestro *tocapus* actuales producidos en Bolivia (imágenes 32 y 33):



Imagen 32. Imagen seleccionada por Denise Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo (Arnold y otros, 2007, pág. 100) para referirse a *tocapus* actuales.

⁶⁹ Ver imagen 34 del presente documento.



Imagen 33. "Tejido contemporáneo procedente de Llagua, Potosí. En este tejido se rememoran los *tocapus* con elementos incaicos, hispánicos y republicanos. Entre los primeros se distinguen la estrella de ocho puntas y entre los últimos un helicóptero." (De Rojas, 1981, pág. 126)

Ambas imágenes hacen referencia a Tejidos realizados en Bolivia y donde se utiliza el elemento cultural del *tocapu* como parte fundamental en su elaboración.



Imagen 34. Arriba posible uso de *tocapus* en la vestimenta del Inca. Imagen 24. Imagen extraída de: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/366/es/text/> en marzo de 2012.

En este contexto de conocer que son los *tocapus* es que se enriquece la interpretación de gran parte de la obra de Aruma, ya que ella realizó parte importante de su cuerpo de trabajo investigando los *tocapus* y reinterpretándolos:

De Berduccy ha realizado sus propios *tocapus*, ella al comentar su historia de vida dijo: “mis *tocapus*”, en ese momento cuando la artista se apropia de toda una tradición de resistencia indígena ante el régimen colonial, es el momento en que ella intenta aprender y deconstruir las formas comunicacionales del otro, nuevamente es ahí donde quiebra la frontera étnica, entre los indígenas y los no indígenas. Transgrediendo el lugar y las prácticas de los q´aras al situarse realizando las prácticas de los indígenas.

Aruma al explicarme sus trabajos me dice:

“este se llama *Yawarniyki- tukupuyman- sonqoynikiman-yaykunaypaj*, tu sangre quisiera ser... para estar en tu corazón (ver imágenes 31 y 32) es iconografía incaica que se llama *tucapus* y si un *Cumbicamayoc*⁷⁰ ve este cuadro puede leerlo, porque es una lectura, una escritura, entonces en esa época flipaba, los tejidos, son una escritura y claro vinieron los españoles y, dijeron no hay escritura y nosotros recién estamos decodificando porque viene un gringo y nos dice que es escritura; porque he sacado esa teoría de un gringo que me pareció buenísima y si tu vez ejemplos y cosas así y eres *Cumbicamayoc* puedes leer, tienes que dominar el quechua y tenía alguna base y me aventuraba a hacer cosas como estas, cada cuadrado es una consonante y la combinación produce silabas, es ideográfico como los japoneses ...” (Conversación con Sandra De Berduccy en 2010)

⁷⁰ *Cumbicamayoc*: “Se formaron grupos de tejedores especializados en la confección del cumbi; lisados, jorobados y enanos de ambos sexos – personas (que) tenían pocas posibilidades de fundar una unidad doméstica o se dedicaran a la agricultura – solían convertirse en tejedores muy diestros. Estos tejedores se dedicaban a este oficio de por vida y en algunos casos, el oficio era heredado.” (De Berduccy, 2006, pág. 101. Citando a Murúa, John V. La organización Económica del Estado Inca. Ed. Siglo XX. México. 1999) De Berduccy explica que existían tres tipos de tejidos incas, el “Cosi”: considera la tela burda, frazadas y costales; la “Ahuasca”: textil de uso ordinario muchas veces sin decoración; y el “Cumbi”: era el más fino de los tejidos y era para uso, generalmente, de la nobleza o personas de la alta jerarquía. (De Berduccy, 2006, pág. 98)

A continuación presento los *tocapus* de Aruma:



35

Imagen 35. Coca. 2002. La Paz. Cortesía de la artista. Tocapu.



36



37



38



39



40

Imágenes 36 y 37. Sandra De Berduccy. *Tú sangre quisiera ser para estar en tu corazón*. Díptico. 2002. La Paz. Cortesía de la Artista. Tocapus.

Imagen 38. Sandra De Berduccy. *Munachi*. 2005. La Paz. Cortesía de la Artista. Tocapu.

Imagen 39. Sandra De Berduccy. *Coca*. La Paz. 2006. Cortesía de la Artista.

Imagen 40. Sandra De Berduccy. *El tupu de la noche*. La Paz. 2006. Cortesía de la Artista.

Refiriéndose a sus *tocapus* dice: “Si pero este (refiriéndose a su *tocapu*), por ejemplo, (“leyendo” el cuadro dice) los primeros hombres miran la luna, entonces tenía: conchitas, cuerdas, misterios, telarcito, sapito, aquí: wayrurus, alas de mariposas, un detalle claro, esto era un éxito...” (Conversación con Sandra De Berduccy, 2010)

(Viendo varias imágenes de sus *tocapus* dice) “esto se llama siete ríos he cruzado sin contar el manantial y ese es tejido Uru (Ver imagen 40) este es como pensando en los urus en mi tejido: hay que bello, y ahora que los veo me da nostalgia, un rato los he odiado, digamos de esa ruptura que te hablo. Mira tejiendo con la técnica (Ver imagen 26).” (Conversación con De Berduccy, 2010)

Aruma al hacer sus propios *tocapus* utiliza el lenguaje desarrollado en la época incaica principalmente en el territorio del actual Perú. Pero es innegable la influencia en los tejidos de los grupos étnicos indígenas andinos de lo que hoy es Bolivia. Por lo tanto si bien el origen de los diseños de los *tocapus* se realizó en la zona del actual del Perú no podríamos separar estas expresiones con las producciones de textiles en Bolivia. Porque las fronteras de Perú y Bolivia son fronteras republicanas que se presentan como ejemplo de lo arbitrario y ciegos que fueron los criollos hacia los territorios indígenas, creando límites fronterizos que dividía los territorios indígenas en dos o más países.

Otro punto, es que la artista ha tenido que estudiar, leer en libros hechos por occidentales para poder entender los tejidos indígenas, lo que interpreto, que ella desarrolla estrategias para conocer una cultura que no es la suya de igual manera que haría una investigadora. Esto me permite mencionar la unión que existe entre el arte

contemporáneo y la investigación, es así que el conocimiento de otras ciencias, artes y/o filosofías se vuelven materiales con los que el arte contemporáneo mantiene un diálogo y utiliza, sirviéndose de estos conocimientos para hacer sus propuestas conceptuales. Si bien la interacción entre el arte y las demás ramas del conocimiento siempre estuvo en la historia del arte, en la actualidad hay una notoriedad por el interés que ha cobrado las propuestas interdisciplinarias.

Un punto paradójico es que la producción de la artista tampoco lo expone en espacios donde hay una amplia participación de sujetos indígenas. Ya que las galerías y los centros culturales en Bolivia, responden a la herencia europea producto del pasado colonial, aunque en los últimos años esto está cambiando y los museos, centros culturales y galerías buscan tener público de todas las culturas, por tradición son espacios donde asisten más las clases medias o altas de la sociedad urbana. Quienes son los herederos de quienes poseían tierras en el periodo Colonial y Republicano. Entonces étnicamente serían los no indígenas.

Del mismo modo me resulta interesante recalcar lo que dice Aruma: "...si un *Cumbicamayoc* ve este cuadro puede leerlo..." (Conversación con De Berduccy, 2010). A mí parecer ésta frase es una de las fantasías que tiene Aruma y que a la vez es propio del mundo del arte, si bien para la ciencia lo más importante tal vez sea la verdad, en el arte lo más importante es la fantasía y Aruma vive la fantasía de que sus *tocapus* puedan ser leídos por los indígenas quechuas que hacen *tocapus*, más allá de la verdad o la mentira de este posible hecho, se encuentra el carácter poético de la frase, la poesía de imaginar y la expresión de su imaginación simbólica, que brinda la posibilidad de un momento intercultural, y este es el contenido que evoca cada una de sus obras y que me posibilita considerar la construcción de un imaginario intercultural en el arte contemporáneo.

Según la artista Sandra De Berduccy, parafraseando el libro de *Arte Textil y Mundo Andino* (2006) indica que el tejido de *tocapus* es una parte fundamental de la cultura incaica: "desde sus inicios, pues en la mitología incaica, los personajes principales aparecen vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisas sin collar ni mangas, llamadas uncus o Callhuas, tejidas con lana riquísima y muchas pinturas de diferentes maneras que ellos llamaban *tocapu*, que en nuestra lengua quiere decir vestido de reyes" (Berduccy, 2006, pág. 99) Y la artista considera que "(...) Los *tocapus* son figuras simbólicas y geométricas, enmarcadas en pequeños cuadrados, rectángulos y

rombos, que se suceden en hileras horizontales. Realizados en la técnica del tapiz, es decir, trama discontinua que permite la gran variedad de diseños y colorido” (De Berduccy, 2006, pág. 104)

Lo interesante tal vez se centra en conocer que la artista sabe lo que significan, su historia, y posibles sentidos de los *tocapus*, sin embargo ella hace su libre interpretación, su apropiación, su búsqueda por ampliar las fronteras de lo que el arte puede hacer, y por tanto una redefinición de lo que es hacer *tocapus* hoy, desde una posición urbana, personal, subjetiva y la evocación de su imaginación simbólica.

V.4. *Tocapus* interactivos

Aruma como desarrollo de su proceso artístico empieza a construir *tocapus* interactivos utilizando tecnología audiovisual con: proyectoras, sensores, computadoras y programación; en este momento es donde me pregunto dónde se sitúa culturalmente su práctica artística, ¿a quién le pertenecen los elementos culturales?, si me pongo en la posición esencialista de considerar que los *tocapus* son incaicos y que no pueden ser desvirtuados por gente que no pertenece a aquella tradición cultural, también puedo pensar lo mismo sobre la tecnología, con el mismo argumento puedo pensar que la tecnología tampoco es un bien cultural de la tradición cultural de Aruma, sin embargo, ella hace uso de ésta, por tanto también se lo apropia. Tanto los *tocapus* como la tecnología digital ambas son deconstruidas en la obra de Aruma, creando una alianza entre elementos culturales de distintas procedencias, generando relaciones interculturales.

¿Cuáles son los valores culturales que se encuentran detrás las computadoras, proyectoras y sensores de programación? ¿Semióticamente que valores culturales podemos identificar detrás estas tecnologías? ¿La tecnología audiovisual le pertenece a De Berduccy? ¿La tecnología audiovisual pertenece a alguna cultura? ¿La modernidad podemos deconstruirla desde lo local? ¿La modernidad nos deconstruye? ¿El hecho de que seamos conscientes de la pertenencia cultural de los *tocapus* limita su uso? Las preguntas se ponen en la palestra y evidencian las relaciones interculturales que encarnamos en la vida cotidiana. Las preguntas hacen referencia a un mundo donde las culturas están en constante relacionamiento. No siempre es una interacción respetuosa, pero si en un relacionamiento constante entre culturas, bienes que se superponen que niegan al otro y otros que hacen resistencia cultural. No todos los relacionamientos entre

bienes culturales se pueden entender como interculturalismo. Pero en este caso considero que se representa un imaginario sociocultural donde no está una cultura sobre otra, no existe una concepción de superioridad cultural, sino un relacionamiento entre distintas culturas en condiciones simétricas.

Aruma utiliza toda la tradición de resistencia de los grupos étnicos quechuas y aymaras, toda la resistencia de un pueblo por preservar su riqueza cultural y por otro lado hace uso de la tecnología que tampoco es propia de su cultura y de repente ambas son usadas para hacer tejidos interactivos convirtiéndose en una propuesta artística que se centra en interaccionar elementos culturales de distintas tradiciones.

Si consideramos que cada objeto que los seres humanos hemos creado fue realizado en base a la cosmovisión de los pueblos (o grupos étnicos) y desarrollado en un determinado contexto, para el arte textil fue primordial la existencia del ganado camélido y ovino, además de los tintes naturales, extraídos de recursos naturales de la zona, que constituyen la base de los colores. A partir de estas determinaciones y en base a un proceso cultural se desarrollaron los bienes a los que se les otorgo sentidos y significados; pero ahora estamos viviendo una época donde las determinantes contextuales sean modificados donde se pueden hacer textiles con lanas sintéticas traídas de la China, o con pigmentos industriales, o con colores digitales al producirse *tocapus* con tecnología, es así que la sociedad va creando, y cada vez de manera más vertiginosa, bienes culturales que tienen otro tipo de anclaje en la realidad y que genera nuevos sentidos y significados.

En este punto necesario reflexionar sobre lo que nos propone la artista al decir que su identidad y sus prácticas artísticas son devenires, son situaciones históricas que corresponden a la dinámica de la vida actual y a las necesidades contemporáneas.

Actualmente las determinaciones del contexto donde habitan las culturas como limitante de las producciones de bienes culturales es más compleja que cuando se hacía referencia a que los pueblos producían con los materiales únicamente de su contexto, en cambio ahora (donde con excepción de algunos casos específicos: sociedades en situación de aislamiento voluntario) hay flujos de materiales, ideas y concepciones, donde los pueblos están en constante relación con el otro, y se construyen en relación al otro.

Es así que en el presente los intercambios de bienes culturales (elementos culturales) son constantes donde el internet y las tecnologías de información y comunicación han creado una gran red de intercambio de información imprevista, lo global y a la vez las prácticas locales, el surgimiento por buscar elementos culturales propios, elementos culturales que nos distinguan en relación a lo global, los artistas locales ir en busca de elementos culturales indígena, me lleva a confirmar que las búsquedas por las diferencias culturales es parte del proceso de la globalización y que las diferencias culturales van a seguir existiendo.

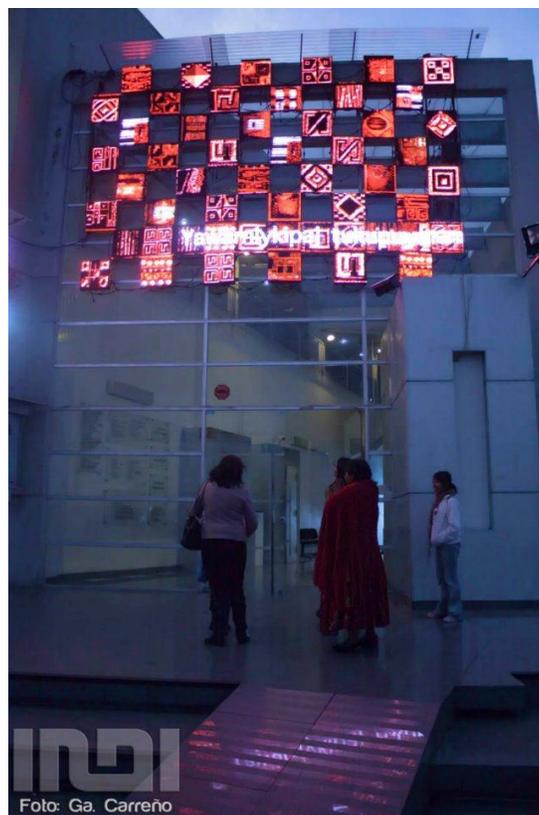
La obra de Aruma tiene las características de responder al imaginario de la globalización, su obra tiene características globales pero simultáneamente construye un carácter local anclada en las prácticas y tradiciones indígenas. En este sentido me parece que la obra de Aruma no es una producción alienada, y esto a pesar que el arte contemporáneo tiene su origen en EEUU y Europa, particularmente el arte Aruma (y en general otros/as artistas locales) se apropian del producto culturales de Occidente llamado arte contemporáneo para expresar problemáticas locales, cuestionamientos desde aquí y sobre aquí. Esto me permite comprender que la relación entre la artista local y el arte contemporáneo no es una relación alienada sino más bien una relación de apropiación y deconstrucción de los propios modelos del arte contemporáneo.

A continuación muestro algunas imágenes de la obra *YAWARNIYKI...*⁷¹ realizada por Aruma que fue presentada en la ciudad de La Paz el año 2011, donde utilizaba sensores de color que captaban el color de la vestimenta del espectador(a) y teñían los *tocapus* con el mismo color haciendo de la obra un proyecto de tecnología en diálogo con la tradición de los *tocapus*. Evidenciando que la tecnología no es sinónimo de homogenización cultural, en cambio puede ser sinónimo de crecimiento de diferencias culturales, es decir, sinónimo de generador de nuevas diferencias culturales.

⁷¹ Las mayúsculas y cursivas corresponden a que es una cita del nombre de una de sus obras de De Berduccy.

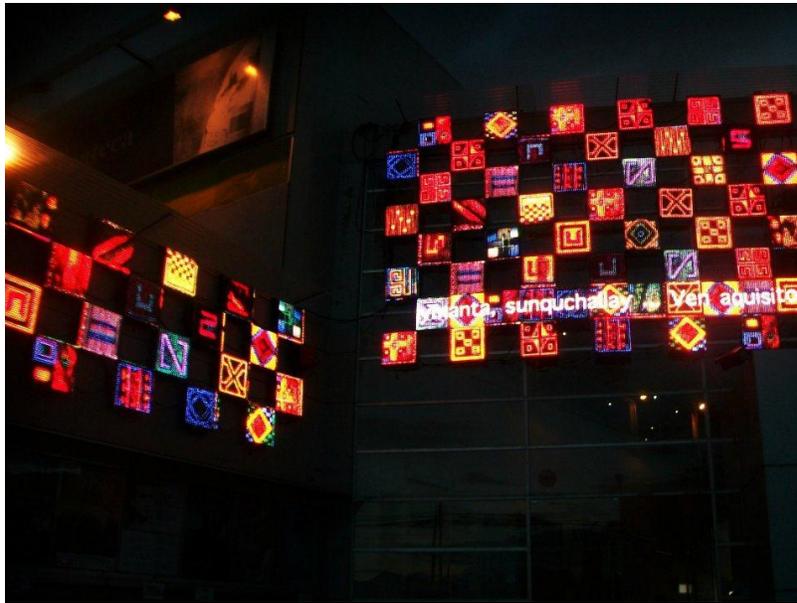


41

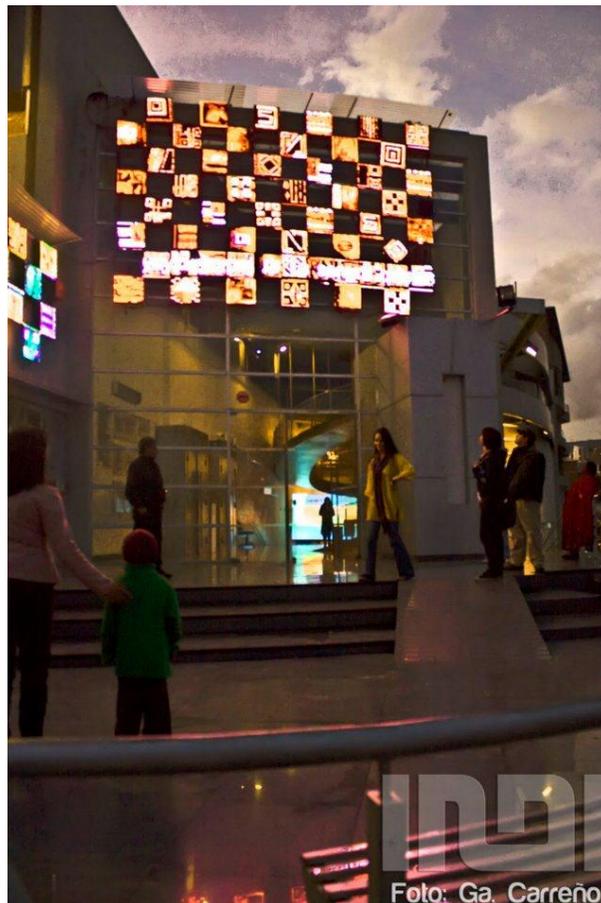


42

Imágenes 41 y 42. Sandra De Berduccy. YAWARNIYKI... Instalación interactiva en la fachada de la cinemateca boliviana. 2011. Festival INDI. La Paz. Imagen extraída de <http://textotextilcodigo.blogspot.com/p/tocapuskinect.html>



43



44

Imágenes 43 y 44. Sandra De Berduccy. YAWARNIYKI... Instalación interactiva en la fachada de la cinemateca boliviana. 2011. Festival INDI. La Paz. Imagen extraida de <http://textotextilcodigo.blogspot.com/p/tocapuskinect.html>

Este diálogo entre culturas, esta utilización de bienes culturales de distintas tradiciones hacen que la obra sea un comentario a los tiempos actuales, porque ella de una manera simbólica está juntando culturas muy distintas y haciendo de este acto poético una metáfora del contexto intercultural, un producto artístico que reúne varias culturas, esta característica que observamos en la obra de De Berduccy⁷² me permite pensar sobre las interacciones de estas culturas fuera del mundo del arte.

Castells tiene una frase con la que podemos interpretar la obra de Aruma:

“... acabar con el planteamiento etnocéntrico que aún domina gran parte de las ciencias sociales en el momento preciso en que nuestras sociedades han quedado interconectadas globalmente y entrelazadas culturalmente.” (Castells, 1999, pág. 25)

Aruma con esta obra hace dudar sobre las identidades esencialistas y los bienes culturales en el país, a través del arte ella propone fantasías con las relaciones interculturales, entonces utiliza las tradiciones (tejidos quechuas) y a la vez las articula con un contexto tecnológico: computadoras, proyectores, programación, software, etc., que de alguna manera podemos relacionarlos con la globalización en la era de la revolución informática y con las influencias culturales de Occidente. Al decir “mis *tocapus*”, como propios y luego relacionarlos con tecnología brindan como resultado interpretativo las influencias culturales, los lugares fronterizos donde las culturas se tocan, se influencia y se cambian. Intercambio, influencia y apropiaciones de elementos culturales son los símbolos manejados por la artista.

V.5. Hilar, memoria y frontera étnica

Empiezo este acápite comparando dos imágenes, la primera (ver abajo, imagen 45), una tejedora descrita visualmente por Guamán Poma de Ayala, al inicio de la colonia, describiendo como vivían los incas en el “nuevo mundo”, y la contrapongo a la imagen 46 que es una fotografía de registro de una obra de De Berduccy.

⁷² Es importante aclarar que De Berduccy o Aruma no es la única artista contemporánea que ha trabajado en unir el textil con la tecnología en la generación de artistas emergentes de la década del 2000, una obra emblemática en este sentido es la obra *Tejidos* de Joaquín Sánchez (2002), artista que recomiendo ser profundizado en próximas investigaciones; y que considero es un artista importante en la formación de un arte contemporáneo intercultural en Bolivia.



Imagen 45. Guamán Poma de Ayala. Nueva Crónica y buen gobierno. Imagen recuperada de <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/225/es/text/> en marzo de 2012



Imagen 46. Sandra De Berduccy y Bernardo Roza. *PUSCHKA HIGH INPUT*. 2010.

Festival Cimientos. Cochabamba. Cortesía de la artista.

Entre una y otra imagen existen 315 años de diferencia aproximadamente, Aruma utilizando todo el conocimiento milenario de los grupos étnicos indígenas, tejedores prehispánicos, toda la tradición viva, pero a la vez proponiendo nuevas formas de hilar.

“De la misma manera, procedimientos provenientes de un hacer tradicional de las culturas andinas, como es la confección de la lana para el tejido, generan objetos como la rueca o la *pushka* (nombre en quechua) *Q’apu* (nombre en aymara). La *pushka*, es un objeto simple que se vuelve dinámico con la presencia de la tejedora, por eso no es un objeto aislado, su práctica genera una segunda atención, y por qué no, una conducta operacional que se desprende de una disciplina interior. Su simplicidad gana complejidad con el movimiento: Su movimiento natural sería envolver y desenvolver.

Siendo la manipulación de la *pushka*, una práctica cultural ancestral, esta revela una experiencia de mundo. La utilización de este tipo de objetos para la creación contemporánea lleva a un cúmulo de preguntas que intenté responder durante mi investigación en la Maestría en Artes Visuales, que tomó forma bajo el título *DESENVOLVER, líneas que provocan Prácticas de arte.*” (Texto de Aruma, en el catálogo de la exposición *Desenvolver*)

Aruma a través de las *puska* recoge la sabiduría de las tejedoras milenarias, sin embargo ella de alguna manera envuelve y desenvuelve también sus objetos cotidianos, es así que la foto de arriba que es una pieza presentada en Cochabamba co-autoralmente con el etnomusicólogo y antropólogo Dr. Bernardo Rozo, hacen una obra donde Aruma envuelve cintas de casetts generado una metáfora como si estuviera hilando la memoria de su juventud, de su contemporaneidad urbana con técnicas aprendidas de la cultura quechua.

En esta obra ella hace una unión entre su memoria personal que son los casetts y la memoria ancestral guardada en los tejidos, en el hilado. Creando de alguna manera una nueva forma de representar el tejido y quebrando las fronteras étnicas de ambas, posibilitándonos otra forma de interpretar la práctica artística y su contenido simbólico en el presente.

Ella se auto define como tejedora, pero una tejedora que renueva, el tejido lo lleva a la vida cotidiana a su memoria juvenil, urbana, a la memoria de su época

“... he pasado por eso, pero al mismo tiempo que me puedo concentrar no puedo hacer siempre lo mismo necesito buscar otra cosa, en que meter mi concentración; después viene la edición de videos, después viene experiencias con cosas de tecnología, ver cómo funciona, porque la electricidad es un tejido también o sea por dónde van los circuitos por donde van las cosas son conexiones increíble entonces yo creo que van, es una constante de devenir de preguntas, una tras de otra, es un proceso...” (Entrevista a De Berduccy, 2011)

Aruma tiene mucho interés por mantener un proceso de búsqueda de investigación y va encontrado material para exponer mientras va buscando, sin embargo resulta interesante pensar como ella utiliza los bienes culturales de ambas culturas para hacer su propuesta, haciendo referencia a sus clases en el Brasil, comenta lo que le decía su profesora:

“me decía: no te pelees tanto con eso, asumí nomás, clarito va a ser si es el tejido, si es la línea, si el hilo, si es lo que sea, solito va a salir y como que, yo dije bueno, son los procesos, no son las texturas, y no sé qué tejido y empecé así haciendo estas cosas” (Entrevista a De Berduccy, 2011)

No es el tejido, son los procesos del tejido, su interés. El tejido en este punto se vuelve como una metáfora donde puede unir varias culturas, tejer varias culturas, hilar su memoria y la de la ciudad y a la vez interpreto que como obra de arte, en general, es un aporte a la cultura en cuanto esta unión entre culturas, expresada simbólicamente, se presenta como un espacio inter. Donde De Berduccy representa el imaginario de la sociedad actual donde las culturas se encuentran, dialogan y negocian.

La obra de De Berduccy la interpreto como un espacio de relacionamiento de elementos culturales de distintas tradiciones que tiende más a una búsqueda por generar espacios interculturales, lo que me lleva a interpretar como la formación de un imaginario intercultural a través del arte, un espacio intermedio donde puedo identificar los elementos culturales y su pertenencia cultural, sin embargo cuando uno observa la obra completa las interpreto como el espacio intermedio, de frontera, de negociación, encuentro y conflicto, un espacio donde las identidades son vulnerables, cambiantes y dinámicas.

Capítulo VI. Conclusiones y reflexiones finales

En este último capítulo, resumo los hallazgos principales de la investigación, respondiendo a los objetivos planteados.

VI.1. Principales actores que utilizan elementos culturales de grupos étnicos indígenas en obras de arte contemporáneo en la ciudad de La Paz

Después de aproximarme a los actores y realizar el trabajo de campo identifiqué a tres artistas contemporáneos de la generación de inicios de los años 2000 que trabajan abordando la problemática étnica como parte de su discurso artístico, habiendo realizado una cantidad relevante de obras de arte contemporáneo donde utilizan elementos culturales de grupos étnicos indígenas como parte de sus obras, además del contacto sujeto a sujeto con poblaciones indígenas y el cruce de fronteras étnicas, estos/as son: Elvira Espejo, Joaquín Sánchez, y Sandra De Berduccy (Aruma), los tres artistas considero que realizan “arte contemporáneo intercultural” aunque cada uno tiene sus particularidades.

Además identifiqué a otros artistas de esta generación que recomiendo a futuros investigadores profundizar sobre sus obras, ya que sus trabajos evidencian el interés por la diversidad étnica y la utilización de elementos culturales indígenas urbanos, estas son: Gabriela Benítez, Galo Coca e Iván Cáceres.

De la misma manera identifiqué a varios artistas locales que dentro su amplia producción tienen algunas obras específicas, particulares, donde se hace uso de elementos culturales indígenas en la producción de arte contemporáneo, estos son: Alejandra Andrade, José Ballivián, Narda Alvarado, Alejandro Archondo, Eduardo Ribera, entre muchos otros/as artistas.

Advertir al lector, que la presente investigación no buscó realizar una evaluación sobre los trabajos de los artistas, ni tampoco buscó hacer una lista que excluya o incluya artistas, ya que esto me parece que no es el trabajo de la antropología. La investigación produjo una primera identificación de artistas contemporáneos que hacen uso de elementos indígenas, considerando que la presente investigación ha sido una puerta de ingreso, un primer acercamiento, y la identificación de artistas resultó paso inevitable para continuar con la investigación. Pero los artistas mencionados sólo deben ser considerados como una referencia para próximas investigaciones. Investigaciones futuras que den continuidad al tema pueden precisar y fácilmente aumentar el nombre de artistas contemporáneos

locales que abordan esta problemática, por lo que prefiero aclarar a próximos investigadores que los nombres citados no son una lista terminada, ni conclusiva, ya que la investigación se concentró en la profundización de un estudio de caso y no así en realizar un mapeo al detalle de artistas contemporáneos que hacen uso de elementos indígenas en la escena local.

VI.2. Representaciones socioculturales de grupos étnicos indígenas andinas en las obras de arte contemporáneo, del estudio de caso: Sandra De Berduccy

Identifico que las obras de arte contemporáneo local son el reflejo y representación de una realidad boliviana diversa y compleja étnicamente, donde las culturas no están separadas sino que se encuentran en constante interacción, contacto y son influyentes unas con las otras. Las obras de arte estudiadas evidencian un profundo abigarramiento cultural, donde las identidades se solapan, y donde utilizando la imaginación simbólica, característica del arte, la artista hace referencia a una identidad en tránsito, cambiante y dispuesto a interacciones culturales. Encuentro claras evidencias de un arte contemporáneo que representa diálogos o poli-logos culturales, lo que me lleva a proponer la presencia de un “arte contemporáneo intercultural”.

Identifico que la metodología de estudio de caso y las técnicas cualitativas fueron adecuadas para estudiar un caso específico a profundidad, permitiéndome detenerme en la obra y vida de una artista particular. Permiéndome reconocer que sus obras de arte abordan las problemáticas socioculturales locales desde una posición creativa, poética, artística que evidencia la imaginación simbólica local. Conocerla a profundidad a la artista, compartir y dialogar con ella me permitió indicar que el arte contemporáneo que emergió a inicios del siglo XXI en la ciudad de La Paz construye de un nuevo imaginario social que busca conocer y dialogar con el “otro”, este nuevo imaginario se hace visible en las propias obras de arte y llega a la sociedad a través de los espectadores en los lugares de exhibición.

Considero que la ideología del arte europeo como el arte superior en relación a las artes indígenas para la sociedad alóctona del siglo XIX en Bolivia, ha cambiado, generando que el arte contemporáneo de inicios del siglo XXI evidencie una búsqueda de elementos culturales indígenas (en artistas indígenas y no indígenas; generando espacios interculturales, donde las culturas locales se encuentran, negocian y se relacionan. Aunque considero que estos cambios históricos son locales, por otro lado también pienso

que son el resultado de la globalización que generó la tendencia del multiculturalismo⁷³ en el arte contemporáneo a nivel internacional.

Comprendo que el espacio intercultural que genera los encuentros culturales en las obras de arte contemporáneo de Sandra De Berduccy con grupos étnicos indígenas, varía según las etapas de creación, en este sentido considero que es clara su relación con los grupos étnicos indígenas al plantear su producción artística, al recoger sus elementos culturales, al investigarlos, al crear los conceptos teóricos que fundamentan sus obras, al realizar su proceso de realización (concretización de la obra) y disminuye su interacción con los grupos étnicos indígenas en el momento de exhibición. Sin embargo si comparamos con las representaciones artísticas de la fundación de la República el arte academicista del siglo XIX, es notoria la diferencia, lo que me permite concluir que el uso de elementos culturales de grupos étnicos indígenas me permite referir a una postura intercultural que evidencia un imaginario intercultural totalmente diferente al imaginario excluyente que representó el arte oficial Academicista del siglo XIX.

Considero que los elementos culturales (conocimientos, prácticas, arte, filosofía, estéticas, etc.) de grupos étnicos indígenas al ser transpuestos para formar parte del arte contemporáneo pierden su contexto sociocultural, reduciendo simbólicamente el sentido en el que fueron creados y sus significados adquiridos por años, producto de la carga histórica como la resistencia cultural frente a la colonia. Esta pérdida de los significados de los elementos culturales para el mundo indígena puede ser interpretada paradójicamente como una riqueza, ya que en el fondo se está fomentando un escenario intercultural donde se reconocen los valores de la otra cultura, de un pasado de negación y exclusión se transforma el escenario a un presente de aceptación, diálogo, revalorización, negociación, contradicción, conflicto y traducción; en perspectiva la formación de un espacio inter.

VI.3. Relaciones interculturales que tiene la artista Sandra De Berduccy, estudio de caso, con los grupos étnicos indígenas andinos de Bolivia

El arte contemporáneo como concepto surgió en Occidente, sin embargo interpreto que la artista local se lo ha apropiado, y lo utiliza según sus propias necesidades, permitiendo que esta práctica no sea un imposición de dominación, sino más bien en el presente, es una apropiación que admite trabajar en los intereses locales y expresar un imaginario

⁷³ Para profundizar sobre el multiculturalismo en el arte ver: Guasch, 2009, pág. 557-579.

local. El arte contemporáneo al estar más enfocado en el concepto que en la forma permite a los artistas investigar y reflexionar sobre sus intereses.

Las obras de la artista me permiten observar un imaginario claramente intercultural al crear obras de arte contemporáneo con elementos culturales de grupos étnicos indígenas proponiendo un encuentro intercultural entre ambas formas estéticas. Además de la importancia del cruzar la frontera, estar adentro y estar afuera, esto me permite comprender a De Berduccy como una artista “otra impropia” (Rappaport, 2005, pág.)⁷⁴, una artista que produce desde los intersticios, desde el habitar la frontera, que incluso llega a relativizar en su discurso quien es el “otro” y quien es el “nosotros”, y a cuestionar el pensamiento binario.

La interculturalidad se presenta en la obra de la artista en diversos momentos, cuando ella imagina la obra mora en su imaginario donde rescata tanto elementos culturales de la tradición occidental como de las tradiciones de grupos étnicos indígenas, al momento de investigar la obra ella viaja a comunidades indígenas donde aprende prácticas como el hilado vertical o los idiomas quechua y aymara que luego son partes fundamentales en la concretización de la obra, también se relaciona sujeto-sujeto generándose momentos y situaciones “inter”, la obra evidencia el juego de elementos culturales de diferentes culturas, su práctica como artista y sus obras “per se” evidencian un espacio intercultural, de conflicto, negociación y diálogo, que lo relaciono con la construcción de un imaginario social intercultural que se está generando en Bolivia.

Identificó que las obras de arte contemporáneo locales son capaces de generar comentarios críticos, satíricos, imaginativos, creativos y testimoniales sobre la vida contemporánea, sobre las fronteras culturales que hay en Bolivia y sobre un creciente proceso intercultural. En el arte contemporáneo los bienes culturales de diferentes culturas están en constante interacción, y se enriquece de los desarrollos culturales de grupos étnicos indígenas como nunca antes había sucedido en la historia del arte realizado en Bolivia. En su práctica se ven textiles de culturas andinas, y paralelamente, medios tecnológicos ajenos a una tradición indígena. El arte contemporáneo local transita por los espacios culturales proponiendo interacciones culturales que generan disputas, contradicciones y armonías, siendo el arte contemporáneo el documento vivo de las

⁷⁴ Ver: Rappaport, 2005.

relaciones culturales y la construcción del imaginario social intercultural en Bolivia a inicios del siglo XXI.

El arte contemporáneo se relaciona con las etnicidades del país evidenciando una imaginación simbólica capaz de relacionar bienes socioculturales de distintas culturas y articularlos con fantasía, juego, imaginación, vivencia personal y distancias culturales que me permiten observar la problemática local. Interpreto este arte en referencia a las etnicidades en Bolivia como la evidencia de un imaginario social intercultural, la afirmación a las diferencias culturales, las relaciones complejas entre lo global y lo local, la pervivencia de las tradiciones en un mundo globalizado, y a la vez interpreto como la búsqueda de desordenar lo establecido (lo excluido) y promover espacios simbólicos de encuentro intercultural, donde las culturas se presenta como dinámicas y en situaciones de negociación.

También la investigación permitió observar que el uso de elementos culturales de los grupos étnicos indígenas por parte de artistas no indígenas en el país, como el caso de Sandra De Berduccy, son la evidencia de la globalización en el contexto local. Donde artistas no indígenas buscan elementos que los diferencien frente a estilos internacionales -homogéneos- siendo los elementos culturales indígenas los que se destacan por su bagaje cultural único y particular distinto a las propuestas globales. Llevándome a la comprensión que propuestas artísticas locales como las de Sandra De Berduccy son fruto de la globalización.

VI.4. Representaciones simbólicas producto de las relaciones interculturales en las obras de la artista, estudio de caso, Sandra De Berduccy

La obra propone desde la imaginación simbólica la convivencia armónica de bienes culturales de distintas tradiciones, la potencia de las obras de arte contemporáneo local surge de relacionar el arte textil de grupos étnicos indígenas con tecnología Occidental. Si me pongo a reflexionar a profundidad, ninguna tradición le pertenece a la artista contemporánea Sandra De Berduccy pero más bien lo que hacen es enriquecerse de ambas tradiciones, evidenciando una imaginación simbólica intercultural basada en comunicar elementos culturales de distintas tradiciones.

La artista contemporánea trabaja desde la imaginación simbólica como resistencia al *logos*, no piensa mucho sobre que le pertenece y que no, sino es capaz de unir las distintas culturas sin importar sus barreras, lo que genera crisis de los esencialismos

culturales evidenciando un imaginario donde las culturas no están aisladas sino en encuentros interculturales. Cómo se ha podido apreciar al arte no le podemos pedir una rigurosidad ética o una verdad objetiva, el arte contemporáneo está interesado en ampliar sus horizontes, en imaginar, fantasear, soñar, crear, “niñecer”⁷⁵, cuestionar la filosofía moderna del arte y en todo caso expresar un imaginario latente desde el pensamiento simbólico. A través de la imaginación el arte contemporáneo hace tambalear las estructuras sociales rigurosas del *logos* y cuestiona su misma historia.

La realidad objetiva y la imaginación son mundos dialecticos, en el arte contemporáneo identifique el interés por la creatividad, al lenguaje poético, lo sensible, al pensamiento simbólico que a la vez tiene relación con el jugar, imaginar, simbolizar, desobedecer y resquebrajar las estructuras sociales cimentadas en el *logos*, y por otro lado, el arte está interesado en ampliar sus propios límites, sus propios paradigmas, por lo tanto el arte contemporáneo se encuentra en una constante búsqueda de ampliar sus horizontes, es en este sentido que el concepto de arte en la actualidad no es un concepto estático sino es dinámico y a cada momento se está redefiniendo. La investigación delato la importancia del juego, la fantasía, la imaginación y la creatividad humana, como espejo de la vida contemporánea y espacio para que se manifieste un imaginario intercultural.

En este contexto concluyo que la investigación permitió comprender que el arte contemporáneo local está representando una reestructuración de las fronteras culturales de la realidad boliviana, expresado en *tocapus* tecnológicos, en hilar con *puska* la memoria urbana registrada en cintas de casetes, proponiendo juegos del lenguaje, yuxtaponiendo culturas, generando metáforas interculturales; la etnografía de la imaginación simbólica del arte contemporáneo local delato un nuevo escenario de relaciones interculturales, que está generando un contexto de poli-logos interculturales, siendo el arte contemporáneo emergente a inicios de la década del 2000 en la ciudad de La Paz un espacio de reflexión sobre las distancias culturales y las identidades locales, involucrando a los artistas como responsables de la construcción de un imaginario social intercultural que es transmitido simbólicamente de sus obras a los espectadores y por tanto a la sociedad.

⁷⁵ Ver: Aguilar-Nuevo, 2012.

Bibliografía

ADRIAZOLA, Carlos. La práctica religiosa y el contenido Ético. Tesis. UCB. La Paz. Septiembre 2009.

AGUDELO, Pedro. (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. Vol.11 No.3, 2011 –Versión Digital. Facultad de Educación- Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

AGUILAR-NUEVO, Rocío. “NIÑECER”: Una visión del arte contemporáneo hacia la involución antropológica. Revista de Antropología Experimental. Número 12. España. 2012.

AGUILUZ Ibargüen, Maya y Norma de los Ríos Méndez (Coord.). RENÉ ZAVALETA MERCADO Ensayos, testimonios y re-visiones. FLACSO y CIDES-UMSA. Ed. Miño y Dávila. Argentina. 2006.

ALBO, Xavier, Tomás Greaves y Godofredo Sandoval. Cabalgando entre dos mundos. CIPCA. La Paz. 1983.

ALCINA FRANCH, José. ARTE Y ANTROPOLOGÍA. Alianza Editorial. Madrid. 1982, 1998.

ALVARADO, Narda (comp.), Ramiro Garavito y otros. El Videoarte en Bolivia, aproximaciones teóricas y videografía. La Paz. 2010.

ARANDIA, Edgar, José Bedoya y otros. Guía Museo Nacional de Arte. MNA. La Paz, 2011.

ARANDIA, Edgar. Catálogo de Obras Maestras. Museo Nacional de Arte. Primera edición 2005. La Paz- Bolivia.

ARNOLD, Denise con Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo. Hilos Suelos: Los Andes desde el textil. ILCA y Plural. La Paz. 2007.

BACHELARD, Gastón. La Poética del Espacio. Trad. Ernestine de Champourcin. Ed. Original 1957. 4ta ed. Fondo De Cultura Económica. Buenos Aires. 2000.

BACHELARD, Gastón. El aire y los sueños. Fondo De Cultura Económica. 1ª ed. México. 1958.

BARFIELD, Thomas. Diccionario de antropología. Siglo XXI. México. 2000.

BARTH, Fredrik (Comp.). Los grupos étnicos y sus fronteras. Fondo de cultura. México. 1976.

BAYA, Cecilia (Curadora). Autores: Valcarcel Roberto, Ticio Escobar y Ramiro Garavito. MESTIZO: Joaquín Sanchez. Centro Simón I. Patiño. Cochabamba. 2009.

BHABHA, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial. 1994.

BLOK, Cor. Historia del Arte Abstracto 1900- 1960. Traducción Blanca Sánchez. 4 ed. Cátedra. España. 1999.

BOAS, Franz. Primitive Art. Instituttet for sammenlignende kulturforskning. Oslo. 1927

BONFIL BATALLA, Guillermo. Obras Escogidas de Guillermo Bonfil Batalla. Inst. Nacional Indigenista. Mexico D.F. 1995.

BONFIL BATALLA, Guillermo. LA TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL EN EL ESTUDIO DE PROCESOS ÉTNICOS. Editora Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro. Brasilia. 1988.

BOURDIEU, Pierre. Objetivación Participante. En: La Voz De La Cuneta, aunque apartados del camino. Numero 4. Ed. Los Luchos de la vida. La Paz. 2004. Anagrama. México. 2004.

BOURDIEU, Pierre y otros. Sociología del arte. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. 1971.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2006.

BUECHLER, Hans Christian. Entre la pachamama y la galería de arte: vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara o quechua. Plural. La Paz. 2006.

BUTLER, Judith. El género en disputa. EL feminismo y la subversión de la identidad. Paidós. México. 2001.

CALLA, Ricardo y Ramiro Molina. Los Pueblos Indígenas y la Construcción de una Sociedad Plural. En Movimientos Indígenas y Pactos de Género. Cuaderno De Futuro 5. Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo (PNUD). La Paz. 1999.

CAMPANELLA, Hortensia. (Directora). Bolivia Arte contemporáneo: Disolvente de Preconceptos. Centro Cultural de España. Montevideo. 2007.

CAMPOS, Norma (Coord.). Memoria de la V Bienal Internacional de Arte SIART 2007. Quinta Versión. Unión Latina. La Paz. 2008.

CAMPOS, Norma (Coord.). Memoria de la IV Bienal Internacional SIART 2005. Cuarta Versión. Unión Latina. La Paz. 2006.

CAMPOS, Norma (Coord.). Memoria de la III Bienal Internacional de Arte SIART 2003. Tercera Versión. Unión Latina. La Paz. 2004.

CAMPOS, Norma (Coord.). Memoria del Segundo Salón Internacional de Arte SIART 2001. Segunda Versión. Unión Latina. La Paz. 2002.

CASSIRER, Ernest. Antropología filosófica. Fondo de la cultura económica. 5ª ed. México. 1968.

CASTELLS, Manuel. LA ERA DE LA INFORMACIÓN: Economía, sociedad y cultura. Vol. II: EL PODER DE LA IDENTIDAD. Siglo XXI. México. 1999.

CLIFFORD, James. Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. 1ª ed. 1995. 1ª reimp. Gedisa. Barcelona. 2001.

COLOMBRES, Adolfo. Teoría Transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. 1ª ed. 1ª reimp. Del Sol. Buenos Aires. 2005.

DANTO, Arthur. C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia. Trad. Elene Neerman. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona. 1999.

DE BERDUCCY, Sandra. El Tapiz: Pintar con hilos. UMSA. La Paz. 2001.

DE ROJAS, David. Los tocapu: Un programa de interpretación. Revista Arte y Arqueología No. 7. Academia Nacional de Ciencias en Bolivia. Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. 1981.

DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu. 2000.

DURAND, Gilbert. Las Estructuras Antropológicas del Imaginario . México: FCE. Trad: Víctor Goldstein. 2004.

ESTERMANN, Josef. Filosofía Andina. Sabiduría para un mundo nuevo. La Paz: ISEAT. 2006.

ECO, Umberto. Historia de la Fealdad. Ed. Lumen. Barcelona. Trad: Maria Pons. 2007

FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTIER, José A. Antropología del arte y arte antropológico. En la revista Anales de la Fundación Joaquín Costa. Nº 7. España. 1990

FLORES, Nilo Jorge. Contra punto al modelo estético de cultura visual nacional, el turismo cultural en Culpina K. UMSA. La Paz. 2006.

FRAZER, J. G. LA RAMA DORADA - Magia y religión . México: Editorial: Fondo de Cultura Económica. 1965.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Editorial Gedisa. Barcelona. 2004.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Noticias recientes sobre la Hibridación. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. México. 2003.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. La globalización: ¿productora de culturas híbridas?. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Colombia. 2001.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos interculturales en la globalización. Ed. Grijalbo. México. 1995.

GARCÍA LINERA, Alvaro (Coordinador), Marxa Chávez y Patricia Costas. Sociología de los movimientos sociales en Bolivia. Estructuras de movilización, reportorios culturales y acción política. Diakonia y Oxfam. Plural. La Paz. 2004.

GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. 1ª ed. 1973. Trad. Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa. 13ª ed. Barcelona. 2005.

GIMÉNEZ MONTIEL, G. Teoría y Análisis de la Cultura. México: CONACULTA. 2005.

GIMÉNEZ ROMERO, Carlos. Pluralismo, Multiculturalismo e Interculturalidad. Propuesta de clarificación y apuntes educativos. Revista: Educación y Futuro. Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas. Centro Universitario Don Bosco. Madrid. 2003.

GISBERT, Teresa y José de Mesa. Pervivencia del estilo virreinal en la pintura boliviana del siglo XIX. En Laboratorio de Arte 5: Revista del Departamento de Historia del Arte. España. 1993.

GISBERT, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías. Arte Textil y Mundo Andino. Plural. La Paz. 2006.

GISBERT, Teresa. Historia de Bolivia. Ed. Gisbert. La Paz. 1997.

GOODMAN, Nelson. Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Ed. Original 1976. Edición en castellano. Paidós. España. 2010.

GREEN Stocel. Abadio. *El otro, ¿soy yo?* Su Defensor. Periódico de la Defensoría del Pueblo para la Divulgación de los Derechos Humanos. Año 5 No. 49. Diciembre. (1998).

GUASCH, Anna María. El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Forma. Madrid. 2009.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade, DP&A Editora. 1ª edição em 1992, 11ª edição em 2006. Trad: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro. 2006.

- HARRIS, Marvin. Antropología Cultural. Grupo Anaya Comercial. 2005.
- JIMÉNEZ, José. Teoría del arte. Editorial Tecnos. Madrid. 2002.
- KAHN, J. S. El concepto de cultura. Anagrama. Barcelona. 1975.
- KUPER, Adam. CULTURA. La versión de los antropólogos. Trad. Alberto Roca. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona. 2001.
- LAIME, Teofilo. Diccionario. Vocabulario Multinacional Para Todos. La Paz. 2005.
- LAKOFF, George y Mark Johnson. Metáforas de las vidas cotidianas. Ed. Catedra. España. 1995.
- LAYME, Félix. Breve Diccionario Bilingüe. UCB. La Paz. 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. La vía de las máscaras. Siglo XXI. México. (1ª ed. 1979). 8ª ed. 2007.
- LUCIE-SMITH, Edward. Arte Latinoamericano del Siglo XX: El mundo del arte. Thames and Hudson (London). Barcelona, Ediciones Destino SA, 1994.
- MARCUS, George y Fred Myers. The traffic in culture. Refiguring art and anthropology. Berkeley: University of California Press. EEUU. 1995.
- MARCUS, George y James Clifford. Writing Culture. The poetics and politics of ethnography. University of California press. California. 1986.
- MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Revista de antropología. Sao Paulo. Universidad de Sao Paulo. V. 47 N° 1. Sao Paulo. 2004.
- MENDOZA, D. La Chola: Símbolo de Identidad Paceña. La Paz: Gobierno Municipal. 2009.
- MONTELLANO, Violeta. Auto/representaciones de quienes se curan: sistemas terapéuticos en el municipio de Aucopata (dpto. La Paz, Bolivia 2006-2007. UMSA. La Paz. 2008.
- MURRAY, Chris (Ed). Pensadores clave sobre arte: el siglo XX. Trad. Maribel Villarino. 1ª ed. Ediciones Cátedra. Madrid. 2006.
- NEMO, Philippe. ¿Qué es Occidente? Madrid: Gota a Gota. 2006.
- NÚÑEZ DEL PRADO, J. Ovando Sanz, pionero de la condición multinacional, colonial y abigarrada en Economías Indígenas en Bolivia. La Paz: CIDES-UMSA. 2009.

NUÑEZ, Gabriela. Relaciones de género, desacatos en el pueblo La Concepción: Esta es la única puerta que se abre en sentido contrario. Departamento de La Paz, Bolivia 2008 - 2009. UMSA. La Paz. 2011.

OSTERMANN, Denise (Comp.). PROPUESTAS Y TENDENCIAS DEL ARTE BOLIVIANO A FINES DEL MILENIO. SIART '99. La Paz. 2000.

PAYNE, Michael (Comp.). Diccionario de teoría crítica y estudios culturales. Buenos Aires: Paídos. 2002.

PAZ, Valeria, Michela Pentimalli, y otros. Bolivia: Los caminos de la escultura. Fundación Simón I. Patiño. La Paz. 2009.

PAZ, Valeria. Sobre la exposición Texto, textil y código. Centro Simón I. Patiño. 2013

PAZ, Valeria. Intromisiones femeninas en el arte boliviano de fines de los noventa. La obra de Guiomar Mesa, Erika Ewel y Valia Carvalho. Ponencia. Jornadas para la reflexión sobre Arte Contemporáneo. Ciencia y Cultura. Revista de la Universidad Católica Boliviana No.4. La Paz, Bolivia. 1998. pp. 69-73.

QUEREJAZU, Pedro. El arte en La Paz. En: "La Paz, 450 años". Ed. Alcaldía de La Paz. La Paz, Bolivia, 1998.

QUEREJAZU, Pedro. El dibujo en Bolivia. 1900 a 1950. Ed. Fundación BHN. La Paz, Bolivia, 1996.

QUEREJAZU, Pedro. Pintura Boliviana del Siglo XX. Milán. Italia. 1989.

QUIROGA SANTA CRUZ, M. La victoria de Abril sobre la nación. La Paz. 1964.

RAPPAPORT, Joanne. Retornando la mirada. Una investigación colaborativa interétnica sobre el Cauca a la entrada del milenio. Ed. Universidad del Cauca, serie de estudios sociales. Bogotá. 2005.

RANCE, Susanna. Paradigmas o análisis de la realidad. Material de docencia, en la materia de tesis en la carrera de antropología UMSA, año 2008. Sin publicar. 2006.

REYNOSO, Carlos. Corrientes en Antropología Contemporánea. Buenos Aires: Biblos. 1998.

RÍOS GASTELÚ, Mario D. Creadores de Luz y Sombra: (Artistas plásticos de Bolivia). Taipinquiri. La Paz. 1998.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires. Tinta Limón. 2010.

- RODRIGUEZ, Gregorio, Gil Flores y Javier García. Metodología de investigación cualitativa. Málaga. Algibe. 1996.
- ROSENTAL, M. M. Diccionario Filosófico. Ediciones Pueblos Unidos. Argentina. 1990.
- ROSSO, Carlos y otros. Revista Ciencia y Cultura N° 9. Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Universidad Católica Boliviana. La Paz. 2001.
- ROZO, Bernardo. Guía introductoria para la investigación de saberes, prácticas y productos musicales. Fautapo. La Paz. 2011.
- ROZO, Bernardo. Q'ayturaastro (Rastro de linhas). Considerações etnomusicológicas sobre uma vídeo-arte. I Encontro de Música e Mídia. Universidade Federal de Bahia. Brasil. 2008.
- SALAZAR MOSTAJO, Carlos. La pintura contemporánea de Bolivia: Ensayo histórico Crítico. Ed. Juventud. La Paz. 1989.
- SALAZAR, Cecilia. ¿Ethos barroco o herencia clásica? En torno a la tesis americanista de Boaventura de Sousa Santos. La Paz: CIDES-UMSA. 2009.
- SALAZAR, Cecilia. ARTE Y POLITICA, HOY. La necesidad de una política dirigida al trabajo artístico. OtroArte. 2009.
- SALAZAR, Cecilia. La pintura boliviana y los senderos del nacionalismo. La Paz: Revista OtroArte. 2009.
- SALAZAR, Cecilia. El indio en el imaginario del nacionalismo revolucionario. La obra plástica de Guzmán de Rojas, Alandia Pantoja y Aruquipa Chambi. UMSA. 2005.
- SANJINES, Javier. El espejismo del mestizaje. PIEB. La Paz. 2005
- SANTAMARINA, C. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales. Madrid: Síntesis. 1995.
- SORIANO BADANI, Armando. Pintores Bolivianos Contemporáneos, Amigos del Libro. Cbba- La Paz. 2000.
- SPEDDING, Alison. Metodologías cualitativas: Ingreso al trabajo de campo y recolección de datos. En Mario Yapu. Pautas metodológicas en investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas. U-PIEB. La Paz. 2006.
- STAKE, R.E. Investigación con estudio de casos. 3da edición. Morata. Madrid. 2005.
- SZMUKLER, Alicia M. La ciudad imaginaria: Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia. PIEB. La Paz. 1998.

TAPIA, Luis. LA CONDICIÓN MULTISOCIETAL. Multiculturalidad, pluralismo, modernidad. Muela del diablo y CIDES-UMSA. La Paz. 2002.

TAPIA, Luis. La producción del conocimiento local. La Paz: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/bolivia/cides/libro1/libro1.pdf> Revisado en abril de 2010. 2003.

TAPIA, Luis. Multitud y Sociedad Abigarrada en Pensando el Mundo desde Bolivia. La Paz. 2009.

TEIJEIRO, José. Antropología del sueño. UMSA. La Paz. 1993.

TEIJEIRO, José. Regionalización y diversidad étnica cultural en las tierras bajas y sectores del subandino amazónico y platense de Bolivia. Plural. La Paz. 2007.

TYLOR, Edward. La ciencia de la cultura. Barcelona: Anagrama. 1871.

VALCARCEL, Roberto. ROBERTO VALCARCEL TRABAJOS 1968 - 2007. Tomo uno. La Paz: Plural. 2008.

VALCARCEL, Roberto. ROBERTO VALCARCEL TRABAJOS 1968- 2007. Tomo dos: escritos. Ed. Plural. La Paz. 2008.

VICEPRESIDENCIA DEL ESTADO PLURINACIONAL. Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz. 2010

VILLANUEVA SUAREZ, Jorge. Dibujantes, pintores y escultores bolivianos. La Paz. 2007.

WALSH, Catherine. La interculturalidad en la educación. Ministerio de Educación. Perú. 2005.

WERNER, Hans (Edit.), Art Now Vol. 3. Taschen. Italia. 2008.

WIEVIORKA, Michel. La Diferencia. Editores Plural. La Paz. 2003.

WUNENBURGER, J. J. La vida en imágenes. Buenos Aires: UNSAM Y Jorge Baudino. Trad: Hugo Francisco Bauzá. 2005.

YAPURA, Grover. (Director). La Razón. Arte BOLIVIA La Razón, 2009. Ed. La Paz. 2009.

ZAVALETA, René. La formación de la conciencia nacional. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz. 1a ed. 1967. 1990

ZAVALETA, René. Lo nacional popular en Bolivia. Plural. La Paz. Reeditado. 2008.

Sitios webs:

BAUZÁ, Hugo Francisco. Entrevista a Jean-Jacques Wunenburger. 29 de abril de 2009.

Recogido de: <http://www.taciturno.be/spip.php?article98>

BLANCO, Elías. Diccionario Cultural Boliviano. www.elias-blanco.blogspot.com

BREUKEL, Claire. Gastón Ugalde: Repositioning Rituals. En

www.artpulsemagazine.com/gaston-ugalde-repositioning-rituals

CAMPOS, Norma (Directora). Bienal internacional de arte Siart. www.bienal-siart.com

DE BERDUCCY, Sandra. www.berdebertigo.blogspot.com

DE BERDUCCY, Sandra. www.expodesenvolver.blogspot.com

DE BERDUCCY, Sandra. www.sandradeberduccy.com

DE BERDUCCY, Sandra. www.textotextilcodigo.blogspot.com

DE BERDUCCY, Sandra. <http://joyas-deberduccy.blogspot.com> en junio de 2013.

FRAZER, J.G. La rama dorada. www.antropokrisis.es/magiafrazer.htm

FUNDACIÓN WALTER SOLÓN ROMERO. www.funsolon.org

MÉNDEZ, Laura. Filosofía del acontecimiento en Deleuze. 2009. En:

www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/?q=node/176

ORIHUELA, Samanta (Directora). Festival Cibercepción. www.cibercepcion.com

ORIHUELA, Samanta (Directora). Festival Cibercepción.

www.cibercepcion.wordpress.com

ORIHUELA, Samanta. Entrevista directora del festival Cibercepción.

http://www.youtube.com/watch?v=7-6aoPgD_wE

POMA DE AYALA, Guamán. Nueva Crónica y Buena Gobierno en

www.kb.dk/permalink/2006/poma/1/es/text/?open=id3083606

MARCUS, George. Diálogos entre arte y antropología. Tate Modern. 2003.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/fieldworks-dialogues-between-art-and-anthropology-part-1>

S/A. *ANDROPOLOGIA DEL ARTE: Teorías y métodos*. Facultad de Bellas Artes UPV-EHU. Extraído de <http://www.bellasartes.ehu.es/p239-home/es/>

Anexos

Anexo 1. Currículum Vitae de artista de Sandra De Berduccy o Aruma

El currículum vitae de la artista fue recogida en su totalidad de su página web <http://sandradeberduccy.com/bio/> en febrero 2013:

Aruma. Sandra De Berduccy

Oruro – Bolivia, 1976.

Artista visual, Licenciada en Artes Plásticas por la Univesidad Mayor de San Andrés - UMSA en La Paz -Bolivia, realizó la Maestría en Artes Visuales en la Universidad Federal De Bahía -UFBA. Sus obras exploran la relación entre técnicas y procesos textiles tradicionales andinos y lenguajes diversos como fotografía, video arte, video en tiempo real, mapping, performances e instalaciones interactivas. Expone individual y colectivamente desde el 1991, sus obras fueron presentadas en varias muestras itinerantes, nacionales e internacionales.

Estudios

2006 – 2008 Maestría en Artes Visuales. Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais Escola de Belas Artes. Universida de Federal da Bahia. Salvador – Bahia – Brasil

2001 Diplomado en Filosofía e Historia del Arte Facultad de Humanidades. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz – Bolivia.

1996 – 2001 Licenciatura en Artes Plásticas Facultad de Arquitectura y Arte. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz – Bolivia

Residencias

2011 AECID – Residencias en Red. Residencia Casa Tres Patios, Medellín – Colombia.

2010 Hivos. Triangle Art Trust. Residencia Batiscafo, La Habana – Cuba.

2009 Atlantic Center For the Arts. Master Artist Residence con Carole Kim. Florida – Estados Unidos.

2008-2009 Hivos. Triangle Art Trust. Residencia de la Galeria Kiosko, Santa Cruz Bolivia.

2004 ArtCorps – New England Biolabs Foundation & WCS. Uaxactún, Flores – Petén – Guatemala.

Exposiciones individuales - Selección

2010 DESENVOLVER Museo Nacional de Arte. La Paz – Bolivia. Manzana 1, Espacio de Arte. Santa Cruz – Bolivia.

2008 Wakaychas e DESENVOLVER. Exposiciones simultáneas. Forte São Marcelo, Salvador – Bahia – Brasil. Curadoria: VigaGordilho.

2004 En la Hora del Saj'ra. El Sitio Cultural. Antigua Guatemala – Guatemala. Galería de Arte Federico Sandoval. San Salvador – El Salvador.

2003 Museo de Bellas Artes Bonaerense. La Plata – República Argentina

Exposiciones Bi- personales selección

2011 Kutikutimuy pisando con Bernardo Rozo. Festival INDI Interacciones Digitales. Cinemateca Boliviana La Paz – Bolivia

2009 360 Grados, con Bernardo Rozo. VI Bienal Internacional de Arte SIART. Cinemateca Boliviana y Espacio Patiño. La Paz – Bolivia.

12 veces por segundo. con Bernardo Rozo. Galería KIOSKO Santa Cruz – Bolivia.

Exposiciones colectivas y Exhibiciones audiovisuales – Selección

2012 Pinta London. Escala Gallery and England Gallery. London – United Kingdom

Unravelling Threads. Escala Gallery. Colchester – United Kingdom

CONTEXTOS II . Espacio Patiño. Cochabamba y Santa Cruz – Bolivia. Curaduría Ramiro Garavito y Rodrigo Rada.

2011 VI Bienal WTA-Aire. Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo. México.

AGregadoS LaB. Berdebértigo Laboratorio de Producción Creativa. Espacio Patiño. La Paz, Bolivia.

Cine A Contra Corriente. CCCB Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Exhibición Itinerante América Latina y Europa. (2010 -2012)

2010 Latidos urbanos. Museo de Arte Contemporáneo. MAC. Santiago de Chile.

2009 Visionários. Panorama del Audiovisual en América Latina. Itaú Cultural. (2009 - 2011) Muestra Itinerante América Latina y Europa. Curaduría: Arlindo Machado y Marta Lucia Vélez.

IV Bienal Interamericana de Video arte. Centro Cultural BID. Washintong D.C. – Estados Unidos

5ta Bienal VentoSul. Curaduría Tom Lisboa, Leonor Amarante y Ticio Escobar

Festival Optica. Francia, España Argentina y Bolivia

Festival Nacional Imagem em 5 minutos. Diretoria de Médios Audiovisuais. Bahia – Brasil.

2007 V Bienal Internacional SIART. Museo Tambo Quirquicha. La Paz – Bolivia.

Presentaciones Audiovisuales y de imagen en tiempo real - Selección

2012 Trozadero. Concierto audiovisual en colaboración con Manrico Montero. mARTadero. Cochabamba–Bolivia.

Esto también Cambiará. Concierto audiovisual en colaboración con Manrico Montero y Zelma Vargas. El Desnivel. La Paz – Bolivia.

Carta de Viaje. Horse Latitudes. Proyecto Audiovisual. Espacio Simon I. Patiño. La Paz-Bolivia.

2011 High Tech, low tech y algo astuto de por medio. Conectivario. Concierto multimedia. Museo de Etnografía y Folklore. La Paz – Bolivia.

Horse Latitudes. Proyecto Audiovisual. Con David Arze, Oscar KelleMBERger y Bernardo Rozo. AGregadoS Lab. El Desnivel. La Paz – Bolivia. ETNO, Café Cultural. La Paz – Bolivia.

AGregadoS Lab. Encuentro audiovisual. El Desnivel. La Paz – Bolivia.

2010 Una chica tan decente como Yo, 3XAMORemix. Con Noelle Lieber y Maria Isabel Rueda. Festival de artes electrónicas ASim´tria 6. Arequipa y Cusco-Perú.

REMIX de lo MISMo. Con Noelle Lieber y Amaury Pacheco. Facultad de Artes y Letras. La Habana – Cuba

Intervenciones urbanas

2012 errantes Intervención Urbana con estenciles animados en tiempo real. Con Adriana Bravo. México DF – México.

Los hombres entre la hierba buscaban las fronteras. Intervención interactiva en la fachada del Centro Cultural de España en La Paz.

2011 TRAKKING. Intervención interactiva en la fachada del Museo Nacional De Arte. Oficialía Mayor de Culturas. La Paz –Bolivia

Yawarniyki... Instalación interactiva en la Fachada Cinemateca Boliviana, Festival INDI . Interacciones Digitales. La Paz –Bolivia

2006 Las industrias y Chordatha griphus. Instalaciones. Ruínas. Processos criativos. Antigua Fábrica Fratelli Vita, Salvador – Bahia – Brasil. Curadora: VigaGordilho

Performances

2012 Si Me Permiten Hablar Pinta London. Escala Gallery and England Gallery. London – Inglaterra

2010 Pushka High Info. Cimientos, Festival de Performances. Centro S. Patiño, Cochabamba-Bolivia.

2008 envolver-desenvolver. Acción performática – Fuerte San Marcelo. Bahía-Brasil.

Premios – Selección

2012 Bice bugatti. Tercer Premio. Premio Bicca bugatti. Nova Milanese – Italia

2011 Premio Goethe. Laboratorios SiArt. Bienal Internacional de arte. La Paz – Bolivia.

Distinción de Honor Area Audiovisual. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, Oficialía Mayor de Culturas, La Paz – Bolivia.

Panoramas del Sur. Tercer Premio. Premio Bicca bugatti. Nova Milanese – Italia

2010 Mención categoría Textiles, Salón Pedro Domingo Murillo. La Paz – Bolivia.

2008 Primer Premio Concurso Nacional De Vídeo Arte. Fundación Solón Consejo Nacional del Cine – CONACINE. La Paz – Bolivia.

Premio Diálogos Estéticos – Curadoria em Artes Visuais Fundação Cultural do Estado da Bahia. FUNCEB, Salvador – Bahia, Brasil

2007 Mención de honor Concurso Arte Joven Bienal Internacional Siart. La Paz – Bolivia

Anexo 2. Texto de Valeria Paz sobre Sandra De Berduccy

Texto publicado en la invitación virtual de la exposición TEXTO TEXTIL CODIGO que se llevó a cabo en el Espacio Simón I. Patiño en Cochabamba, 2013.

“La propuesta de Sandra De Berduccy se sustenta en la investigación como eje fundamental y transversal de la práctica artística. Lecturas sobre filosofía, etnología y técnicas textiles acompañan los viajes, vivencias y continua experimentación de la artista y conforman sus indagaciones. El resultado son creaciones en las que convergen, con refrescante fluidez, elementos aparentemente inconexos como los códigos de las tejedoras y el lenguaje cibernético o la precariedad material y la inserción de la tecnología en la vida cotidiana que caracteriza a nuestros tiempos.

Concepto, técnica y sensibilidad están entrelazados orgánicamente en la propuesta de la artista. El aprendizaje con las tejedoras de Bolivia, México y Guatemala, y las reflexiones de la artista sobre el arte están íntimamente inscritos en el diseño de cada una de sus obras. Texto-textil-código demuestra no solo las posibilidades creativas de un arte contemporáneo que se apropia y recrea elementos de su contexto, sino que extiende una invitación a la práctica artística como una experiencia inteligente y rica en sentidos, sensaciones y creatividad.

Valeria Paz Moscoso” 2013.

Anexo 3. Relato de Jaime Sáenz sobre Arturo Borda

ARTURO BORDA (por Jaime Sáenz, 1986)

“El Illimani era su tema.

Este hombre extraordinario vivió y murió pintando el Illimani.

Arturo Borda nos enseña a mirar con hondura nuestra imagen, la imagen de nuestro mundo --su arte es ante todo un arte boliviano.

Creador nato, luchaba contra su propio genio, y a fin de no ser destruido por éste, acataba las normas y al mismo tiempo abominaba de ellas.

Lo cierto es que no tardó en fundar sus propias normas, y lo hizo con la substancia de su arte, habiendo creado ya su libertad interior con esta misma substancia.

Pues aquella particular libertad del artista es como una obra de arte; no viene del cielo -- es algo que habrá que crear.

Arturo Borda lo sabía.

La asombrosa simetría entre el hombre y el medio, que efectivamente se ha dado en el caso de Arturo Borda, constituye un rotundo mentís a la famosa fábula del artista incomprendido.

Como es bien sabido, existen cientos de seres que, no pudiendo hacer y mucho menos deshacer, asumen el papel de incomprendidos, y ven por conveniente resentirse con el medio.

Pues según se supone, han tenido la desgracia de nacer en Bolivia, y como son genios, no les queda otro remedio que arrostrar las consecuencias -- y ni qué decir tiene que, si hubieran nacido en otra parte, a estas horas serían universalmente célebres.

Aquí en La Paz, en la ciudad que le viera nacer, Arturo Borda vivía en el mejor de los mundos, aunque por cierto nadie le hacía caso, y muchos huían de él como de la peste

--pues decían que era un viejo borracho y un pobre loco, porque acostumbraba ponerse una cebolla a manera de flor en el ojal.

Y cuando a todo esto ya el artista había fallecido hacía rato, bastó que un día de esos apareciese en un periódico de Nueva York un artículo, firmado por algún crítico extranjero, elogiando el arte de Arturo Borda y considerando a éste un pintor extraordinario, para que aquí se produjera un gran revuelo, y para que chicos y grandes se pusieran en movimiento y reconocieran que Arturo Borda era realmente un pinto extraordinario, dándose por enterados tan sólo entonces de la gran novedad, como si hasta la fecha nadie en absoluto hubiese sabido nada de nada, y como si hubiese sido necesario que precisamente un periódico extranjero nos hiciese saber que realmente Arturo Borda había sido un pintor extraordinario.

La verdad es que repentinamente se dictó una ordenanza, nominando una calle de La Paz con el nombre de Arturo Borda; de pronto se presentaron en distintos locales de la ciudad por lo menos tres exposiciones retrospectivas de sus cuadros; y a partir de día en que se supo la sensacional noticia (por un periódico de Nueva York) de que Arturo Borda era realmente un gran pintor, notables intelectuales y literatos empezaron a pontificar, desde sus altas tribunas; y en conferencias y discursos, se dignaron confirmar el genio del pintor boliviano Arturo Borda, dando por sentado que ellos estaban siempre enterados de todo.

Y para cerrar con broche de oro el homenaje, muy pronto se recobraron del polvo del olvido unos manuscritos de Arturo Borda, los cuales alcanzaban a diez o doce cartapacios de gran volumen; y habiéndose realizado un examen del material, se publicó una obra intitulada "El Loco", en tres gruesos tomos, lo que por lo demás resultó un acierto, ya que dicha obra revelaba importantes aspectos de la compleja personalidad de Arturo Borda.

Y ahora todo era hablar de Arturo Borda; el célebre, el genial, el incomparable; el maestro y el hombre que enaltecía la patria; el artista auténtico, del cual los bolivianos deberían sentirse orgullosos --y de esta manera, en forma inopinada y por demás tardía, se hizo una gran bulla para honrar la memoria de Arturo Borda, como si no hubiésemos podido hacerlo a su debido tiempo, con dignidad y altura, y sin esperar a que precisamente un periódico extranjero nos diese la señal--

Paradójicamente si se quiere, Arturo Borda jamás se sintió incomprendido; y de hecho, se puede afirmar que no lo era.

Arturo Borda no destilaba veneno --nada tan alejado de él como el resentimiento y la envidia--.

El gran señor era tolerante y magnánimo, y según resulta natural, fue siempre objeto de envidia y resentimiento, y aun de odio --se sabe de un fulano, embadurnador y farsante, pedigüeño y con aires de artista, que cierta vez, en plena Escuela de Bellas Artes de La Paz, rasgó con una espátula un cuadro de Arturo Borda.

Y aquí no pasó nada.

Arturo Borda, como artista que era, estaba en posesión de la realidad verdadera; y por tanto, no esperaba que lo comprendieran ni como hombre ni como artista, pues ya sabía que, como hombre y como artista, el único llamado a comprender era él.

De ahí que Arturo Borda, viviendo como vivía bajo el cielo que le vio nacer, no podía menos que sentirse en el mejor de los mundos.

Moraba en la casa de una hermana suya, bondadosa y noble dama, que le prodigaba sus mejores cuidados; la casa se situaba en el barrio de San Pedro, en un callejón sin salida, y Arturo Borda vivía en un cuarto, atestado de pinturas y papeles.

Entre sus libros de cabecera, se contaba El Mundo como Voluntad y Representación, de Schopenhauer, y la Creación de la Pedagogía Nacional, de Tamayo

Guardaba en sus bolsillos un poderoso lente, de noventa milímetros de diámetro, amén del eterno cuaderno de dibujo, y el respectivo lápiz; y los ternos que usaba, no eran a la medida, sino que sencillamente los compraba en las tiendas de la calle Sagárnaga, por lo que a veces le quedaban muy ajustados, cuando no demasiado holgados, pero eso no le importaba.

En un bolsillo del saco, guardaba el cuaderno de dibujo, de su propia hechura, con tapas de madera y con ganchos de bronce; él en persona y con sus propias manos, lo fabricaba para su uso, manejando diestramente el serrucho, la navaja, el alicate y la tenaza.

El Toqui Borda --que así lo llamaban familiarmente-- era apacible, cordial y afectuoso en su trato.

Con cierta frecuencia, visitaba a sus amigos y departía amablemente con ellos, pero bastaba una copa entre pecho y espalda, para que experimentara una transformación impresionante.

Por ahí comenzaba a no reconocer a quienes lo rodeaban, y de pronto le daba por hablar en aymar , o con acento aymar .

Y en tales trances, era de ver el modo de beber asaz singular que se gastaba.

Pues habiendo llevado la copa a una de las comisuras de sus labios, y habiendo vaciado íntegramente su contenido, la colocaba en el filo mismo de la mesa, y allí la dejaba, en inquietante equilibrio.

Y había que ver cómo se escandalizaban ciertos personajes con las borracheras siempre espectaculares de Arturo Borda, que, paseando su humanidad por las calles y plazas, y exhibiendo una cebolla en el ojal, imprecando y monologando a grito herido, y tambaleándose de pared a pared, jams rodaba por los suelos.

Borracho hasta más no poder, de repente se le ocurría subir al tranvía (pues en la época de Arturo Borda aún existían los tranvías), y --cosa sorprendente-- jams se ca a, con la maña que se daba para mantenerse tranquilamente en equilibrio, y sin necesidad del pasamanos, por el simple expediente de pararse con las piernas cruzadas.

 Por qué bebía Arturo Borda? Unos dicen que bebía por alcohólico, y otros, por incomprendido, y otros, por amargado.

Pero ya sabemos que no hay tal.

Arturo Borda bebía sencillamente porque le daba la gana.

 acaso es tan difícil comprender una cosa tan simple?

Arturo Borda era dueño y señor absoluto de su propia libertad, en la medida en que esta libertad no era una gracia que descendía de lo alto, sino que tenía el carácter de una obra; y por idéntica razón, tuvo que crearla.

Cosa ésta que, como es natural, le costó caro, habiendo comprometido en semejante propósito la totalidad de su hacer y de su vivir, como hombre y como artista.

Esto aparte, hay un aspecto, revelador, que se refiere a la actuación política de Arturo Borda.

Concretamente, Arturo Borda es un precursor del socialismo en Bolivia, habiendo fundado, allá por los años de la década del veinte, alguno sindicatos mineros.

De tal manera, que su nombre se halla indisolublemente ligado a la lucha por la reivindicación social.

En la Historia del Movimiento Obrero, de Guillermo Lora, se encuentran datos precisos a este respecto.

Arturo Borda murió bajo el signo del frío, en la altura --y tuvo una muerte atroz--.

Una noche, en lo más crudo del invierno, vagando por los barrios altos, a los setenta años de edad y nada menos, y caminando por las calles en busca de una copa, perdidamente borracho, se acercó a una tienda y pidió pisco; sólo que en la tienda no había pisco.

La tienda en cuestión era mitad alcoholería y mitad hojalatería; y ante la insistencia del cliente, que por nada del mundo quería irse sin antes haber bebido una copa, le dijeron que sólo tenían ácido muriático, y que sólo eso podían ofrecerle, sin tanto insistía.

Arturo Borda declaró que lo único que él quería era una copa, y que no le importaba que le diesen ácido o lo que fuese, con tal que se lo diesen --y por enésima vez, pidió una copa, y siguió insistiendo--.

La tendera lanzó una maldición; y confiada en que no bebería, le lanzó una copa de ácido muriático.

Arturo Borda agarró la copa, y bebió sin asco.”

Anexo 4: Sobre el concepto de performatividad

Una de las precursoras del concepto de performatividad para los estudios culturales es Judith Butler (2001), según la autora la identidad de género es una construcción social que se da a través de una repetición a esto llama performatividad, la autora indica que el género no es una cuestión de naturaleza sino más bien es una construcción social que se naturaliza:

“En el primer caso, entonces, la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia dotada de género provoca lo que plantea como exterior así misma. En el segundo la performatividad no es un acto único sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo entendiendo hasta cierto punto, como duración temporal sostenida culturalmente.” (Butler, 2001, pág. 15)

“La postura de que el género es performativo intentaba mostrar lo que consideramos como una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la esterilización del cuerpo basada en el género. De esta manera se muestra que lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es el acto que anticipamos y producimos mediante ciertos actos corporales en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler, 2001, pág. 16)

Si bien Judith Butler es una de las autoras fundamentales para referirnos a la performatividad, por otro lado ella misma explica que fueron varios los intentos por intentar transponer su teoría de performatividad de género a las cuestiones de raza, ella menciona a Saidiya Hartman, Lisa Lowe, Dorinne Kondo y Hommi Bhabha, resaltando este último:

“Desde luego, la obra de Hommi Bhabha sobre la escisión mimética del sujeto de las antiguas colonias es cercana a la mía en varios sentidos: no sólo la apropiación de la “voz” colonial de parte de los

colonizados, sino también la condición escendida de identificación de identificación, son decisivas para una idea de la performatividad que haga hincapié en cómo se crean y al mismo tiempo se dividen las identidades minoritarias en condiciones de dominación.” (Butler, 2001, pág. 16)

Sin embargo la autora aclara que no debemos tratar las cuestiones de raza y etnicidad simplemente transponiendo la teoría de la performatividad, es en este contexto que me resulta interesante intentar entender la performatividad cultural desde la obra de Bhabha, el cual indica:

“Los términos del compromiso cultural, ya sea antagónico o afiliativo, se producen performativamente. La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya *dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. (Bhabha, 1994, pág. 19)

Con performatividad étnica me refiero que igual que cualquier identidad, la identidad de etnia y raza se construye socialmente, y no es algo otorgado por la naturaleza, cuando la identidad étnica se revaloriza o se defiende entendemos que el ser humano hace uso de su tradición como la utilización de un poder, a esto llamamos “el poder de la tradición” sobre la que esta fundamentada la idea de pertenecer a un grupo étnico el cuál es exclusivo.

El "derecho" a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están" en la minoría". El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación. Al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables.

Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición "recibida". (...)" (Bhabha, 1994, pág. 19)

Relacionándolo con De Berduccy considero que ella implícitamente está haciendo referencia a su identidad étnica, y en su obra puedo advertir conflicto en el intersticio entre una cultura y la otra.

Anexo 5: Guías de recolección de datos

Anexo 5.1. Guía de historia de vida semi-estructuradas

Artista:

Edad:

Fecha:

A) El arte en general – El rol de artista

1. ¿Qué piensas del arte?
2. ¿Qué es el arte en tú vida íntima?
3. ¿Cómo interpretar lo que es de lo que no es arte?
4. ¿Cómo interpretas el arte?

B) Arte y lenguaje – La particularidad o no de la práctica artística

1. ¿Cuáles son los conceptos básicos para leer tu obra de arte?
 - a. ¿Para llegar a la profundidad de tu obra?
2. ¿Cuál es la diferencia entre lo que hablas con tú práctica artística?
3. ¿Qué caracteriza a tú obra?
 - a. ¿Cuál es tú intención como artista?
4. ¿Crees en la expresión? ¿Cómo te expresas?
5. ¿Cómo definirías el tipo de arte que haces?
6. ¿Cuál es el lenguaje especial del arte?
7. ¿Qué te conmueve de una obra de arte?
8. ¿Qué significa que el arte tiene un lenguaje poético?

C) Arte y contexto histórico social- identidad del trabajo con lo indígena – sobre todo

Aruma y Sánchez

1. ¿Cuál es la importancia del contexto social en tú trabajo?
2. ¿Qué son los indígenas para tí?
3. ¿Cuál es la relación que tienes con los pueblos indígenas?
4. ¿Cómo te acercaste hacia las prácticas de los pueblos indígenas?
5. ¿Qué importancia tienen para ti las prácticas indígenas?
 - a. ¿Cuál es la importancia de estas prácticas en tu trabajo?

6. ¿Cómo consideras el arte de las otras culturas?
7. ¿Cómo surgen tus ideas de obras?
8. ¿Cuál es la influencia del contexto en tu obra?
9. Alguna vez han sentido la sensación que tú obra también la hacían otros de distinta manera o cosas parecidas que tenían que ver con tu obra (la imaginación social existe)

D) Arte e imaginación – En Sánchez (imaginar la historia) en Narda (la imaginación pura)

1. ¿Cuál es la importancia de la imaginación en tu trabajo?
2. ¿Cuáles son los pilares por los cuales valoras una obra de arte?
3. ¿Cuál es tú tema en el arte?
4. ¿Cuáles son las características del mundo actual?
5. ¿Qué piensas de una imaginación social o colectiva o sea que la misma idea de obra alguien puede estar haciendo en este momento?
6. ¿Qué piensas de la obra única y la obra colectiva?
7. ¿tú crees que lo que hacen los políticos o piensan los filósofos o cualquier tipo de producción intelectual tiene que ver con tu obra?

Anexo 5.2. Profundizando historia de vida o proceso artístico que han significado

1. Que han significado los Chiris
2. Qué han significado los tocapus
3. Exponer en las chicherías
4. Usar tejido
5. De cómo aparece el nombre Aruma
6. Has tenido más apodos como el de Aruma
7. Cuales han sido los principales problemas

Cómo definen el arte = La definición de arte desde la antropología

1. ¿Cómo defines el arte?
2. ¿Qué es el arte en tu vida cotidiana?
3. ¿Por qué haces arte?
4. ¿Qué buscas con él arte?
5. ¿Qué te gusta del arte?

Cuál es la importancia de la imaginación en el arte = Lo simbólico en el arte (contemporáneo)

1. ¿Cuál es tu proceso para realizar una obra de arte?
2. ¿Cómo empiezas tus obras? - Método: Entrevista
3. ¿Cuál es la relevancia que le das a la imaginación en tu producción artística?
4. ¿De qué partiste para realizar esta obra específicamente?
5. ¿Te planteas preguntas en tus proyectos artísticos?
6. ¿De qué manera el artista resuelve problemas, preguntas, o cuestionamientos a través del arte?
7. ¿Tú crees que la sociedad resuelve preguntas a través del arte?
8. Observar el papel y la relevancia de la utilización de la imaginación en la vida de estos artistas

El contexto social como motivador para realizar sus obras de arte

1. ¿Piensas en el contexto sociocultural?
2. ¿Cuál crees que es la relevancia sociocultural de la época en tú trabajo?
3. ¿Crees que la época y tu espacio diferencia tú producción de artistas de otros lugares u otras épocas? ¿Cómo podemos observar esto en tú trabajo?
4. ¿Cuáles son los problemas socioculturales que más tienen que ver con tú obra?
5. ¿De qué crees que trata tú obra?
6. ¿Cuál es tú statement cómo artista?
7. ¿Alguna vez un hecho real, político, social, histórico te ha influenciado para que realices ciertas decisiones en alguna obra?
8. ¿Por qué aconsejarías a alguien que vea tú obra?
9. ¿Alguna vez has sentido resolver un problema tuyo haciendo arte? ¿Algún ejemplo?
10. ¿Qué te motiva a seguir haciendo arte?
11. ¿Cómo identificas algún problema, cuestionamiento o preguntas de tú producción en arte?
12. ¿Alguna vez la sociedad te ha “preguntado” algo que has respondido con tu producción artística?
13. ¿Qué debería tomar en cuenta de tu producción artística?
14. ¿Alguna vez como artista te has sentido parte de una producción cultural de tú tiempo?

15. Si no compartes la apreciación puedes no responder ¿Tú consideras que el arte contemporáneo responde a los problemas actuales que hacen los individuos dentro una sociedad? ¿Me puedes dar algún ejemplo?

La relación con los estudios de etnicidad en lo local

1. ¿De dónde surge por primera vez la idea de trabajar con (tejidos para Aruma, Elvira Espejo, Joaquín Sánchez) la fiesta (Galo Coca y Narda Alvarado)?
2. ¿Cuál es tu relación que tienes con (los tejidos de las comunidades, para Aruma, Espejo y Sánchez) (la danza Narda Alvarado) (la fiesta Galo Coca)?
3. ¿Cómo te influencia lo que se está discutiendo a nivel filosófico, social, político, antropológico en tú trabajo?
4. ¿Crees que la coyuntura política de Bolivia de los 90s y los 2000s han influenciado en algo tu producción artística?

La relación con lo global

1. ¿Por qué te llamas artista contemporáneo?
2. ¿Crees que te diferencia haber producido obras en Bolivia que si las hubieras hecho en otras partes del mundo?
3. ¿Qué de particular crees que tiene tu obra a comparación de artistas de otros países?
4. ¿Alguna vez has mostrado tu obra en el exterior?
5. ¿Cómo tú crees que son las fronteras en el arte?
6. ¿Cómo influencia tu trabajo la globalización?
7. ¿Dónde sería tu ideal exponer?
8. ¿Qué artistas te influenciaron en tu obra?
9. ¿Tomas en cuenta lo que pasa en el arte contemporáneo a nivel mundial para tu trabajo?
10. ¿Cómo te enteras de lo que sucede en el arte a nivel mundial?

Anexo 5.3. Guía de observación etnográfica

1. ¿Cómo define el arte?
2. ¿Qué es el arte en su vida cotidiana?
3. ¿Qué imagina él artista?

4. ¿Cuál es la relevancia que le da a la imaginación en su producción artística?
5. El artista se plantea preguntas en sus proyectos
6. ¿Cuál es la importancia que le da al contexto socio cultural?
7. ¿A qué contexto socio cultural responde la obra?
8. ¿Cuál es la relevancia de estas obras a nivel mundial, nacional y local?
9. ¿Cómo es la relación los movimientos políticos históricos con su obra?
10. ¿Cuál es su relación con los pueblos indígenas?

Anexo 5.4. Guía de observación de obras de arte

1. ¿Cómo define el arte?
2. ¿Qué características tiene la obra?
3. ¿Qué delata que estas obras son producto de la imaginación del artista?
4. ¿Cómo trabaja con la imaginación él artista?
5. ¿Qué imagina él artista?
6. ¿Cuál es la relevancia que le da a la imaginación su producción artística?
7. ¿Qué problemas socioculturales se delatan a través del arte?
8. ¿Cuál es la relación de la obra con la problemática étnica?
9. ¿Qué elementos podemos ver que haga referencia al problema de etnicidad?
10. ¿Qué problemas sociales se trabajan en las obras?
11. ¿Cuál es la importancia de estos productos culturales para la antropología paceña?
12. ¿Cuál es su relación formal con el arte contemporáneo?