

## Reflexiones sobre el arte contemporáneo e indígena

John Burstein W.  
Febrero 2021

*La estética es un modo de relación de los [seres humanos]  
con los objetos, cuyas características varían según las culturas,  
los modos de producción y las clases sociales.*

Néstor García Canclini

Sigue sin nombre. El término “arte indígena” es problemático, ya que ni una ni otra palabra tienen una traducción satisfactoria en los idiomas nativos de Chiapas (el estado mexicano en el que trabajamos)<sup>1</sup>. Como veremos a continuación, la apropiación problemática –en parte asumida, en parte rechazada – nos ayuda a reflexionar sobre el campo rico en complejidad, impugnado e híbrido, en el cual nos movemos lxs promotores del arte de pueblos originarios, tanto en la Galería MUY<sup>2</sup> como en la reciente exposición en el Museo de El Chopo *Los huecos del agua*.

Antún Kojtom, pintor e intelectual público especializado en el campo del arte, pone a prueba aquella categorización identitaria de “artista indígena” al decir “prefería dejarlo en ‘artista’”; al mismo tiempo, él define su proyecto como “una reconstrucción de la memoria maya-tseltal”. Se rebela contra la marcada otredad implícitamente ostentado en ese sustantivo compuesto (i.e. artista-indígena), mientras reconoce plenamente que el arte producido lleva marcas condicionales de estilo y escuela, de contenidos predilectos e inclusive de proyecto sociopolítico.

La autorrepresentación de Kojtom y su trabajo sugiere bases analíticas para apreciar el arte de pueblos indígenas en su singularidad y diversidad tal y como presenciamos en la expansiva exposición *Los huecos del agua*. Van del “grito” a través de colores chillantes (como en los cuadros murales de los Tlacolulocos) al “canturreo” en medio tonos (ver las fotos de Maruch Sántiz o los videos de Humberto Gómez), proclaman “aquí estamos” de manera comparativamente más desafiante o más serena. Las modalidades de presentación oscilan entre lo espectacular y la intimidad, el reclamo y la reivindicación, de auto nominación individual y la autoría colectiva<sup>3</sup>. Estas oposiciones producen un vibrante ruido en el que lxs observadores son invitadxs a apreciar el arte (de

---

<sup>1</sup> Consideramos “pueblo originario” como sinónimo de “indígena”; intercambiamos ambos términos en el texto, aún cuando “indígena” sigue siendo un poco más usado en el discurso común en Chiapas.

<sup>2</sup> Galería MUY ([www.galeriamuy.org](http://www.galeriamuy.org)) es un espacio de producción y promoción del arte contemporáneo maya y zoque de Chiapas. Dieciocho creadores afiliadxs a la MUY trabajan en los medios de pintura, escultura, cerámica, fotografía, video y multimedia. De manera colaborativa, abordan con énfasis en las tradiciones y narrativas mayas y zoques, la defensa del territorio, la decolonialidad y la ecoespiritualidad. Hasta la fecha se han realizado más de veinte exposiciones en la sede en San Cristóbal de Las Casas, en pueblos originarios mayas y zoques, así como en espacios a nivel nacional e internacional. Hubo obras de seis artistas asociadxs a la MUY y de otras tres artistas de Chiapas en la exposición *Los huecos del agua*.

<sup>3</sup> La colectividad asumida sobre la individualidad es perfectamente ejemplificada en *Zapantera Negra* (2018), a cargo de “varios autores de Chiapas coordinados por Mia Rollow”, una obra maestra de creadores ligadxs al neozapatismo.

pueblos) indígena(s) e inevitablemente imbuirse en la problemática: ¿qué significa un “arte indígena” hoy?<sup>4</sup>

Por pura coincidencia, Kojtom es el autor de un cuadro intitulado *Las huellas del agua* – media rima con el título de la exposición, e invitación de concebir dialécticamente el arte indígena hoy --. En el cuadro, una figura tira gotas que dejan su huella en una piedra, como acto cosmogónico en el cual el agua produce arte(factos).

Por el contrario, en la imagen de *Los huecos del agua* el líquido es amorfo, el trasfondo en el cual “figuran” vacíos, y en estos se generan criaturas/creaturas.<sup>5</sup>

“Huellas” y “huecos” se relacionan a través del agua en su forma activa y su forma pasiva o negativa. El arte de los mayas se hace con gotas del arte global en espacios definidos por la ausencia de arte global. Evoca la dialéctica entre el mundo del arte y el arte hecho por artistas indígenas.

*Figurando la ausencia* resulta ser una aporía afortunada para señalar un fenómeno sin nombre o con máscara de nombre (“arte indígena”).<sup>6</sup> Es útil, luego, para la presente exploración de lecturas de significados de la exposición de arte indígena, releer el agua referenciado como el archivo de arte producido por creadores de ascendencia indígena, del cual fueron seleccionadas las 21 obras de la exposición. Me refiero al universo de obras de artistas autóctonos que *no* están en la exposición.<sup>7</sup> El propio título de la exposición también alude a ello al dar reconocimiento de que el arte indígena forma su propio mar de creación estética; es parte de la resiliencia de los pueblos indígenas mexicanos. La exposición admite en efecto la ausencia de muchas obras no-seleccionadas: la relación de obras mostradas y el universo o archivo de que vienen es importante reconocer para apreciar cualquier exposición.<sup>8</sup>

No fue la intención de *Los huecos del agua* operar un juicio de excelencia dentro del universo del arte hecho por miembros de pueblos originarios. El concepto curatorial fue incisivo y estratégico, al aplicar un primero filtro de selección: empleo de los nuevos medios por parte de creadores de ascendencia amerindia. Artistas como Humberto Gómez, que hace videoarte acerca de la música tradicional de la cultura tsotsil, o Abraham Gómez, con fotografías de compradores de vehículos Nissan de procedencia maya chiapaneca, así como muchos otros artistas contemporáneos.

---

<sup>4</sup> Para aclarar la terminología: el arte cuya explicación por su creador(a) incluye su identificación con pueblos originarios o indígenas se abrevia “arte indígena”, con todas las sutilezas mencionadas y por mencionar.

<sup>5</sup> Como explica Itzel Vargas, la curadora de *Los Huecos del Agua*, la figura retórica es de Édouard Glissant: “Es posible adivinar las piedras más pequeñas del río y los huecos del agua que se forman debajo de ellas, donde todavía viven cangrejos de agua dulce”.

<sup>6</sup> Se podría argumentar que es una frase hueca, ya que el significado lingüístico se construye desde la diferencia, y una designación de “arte no-indígena” resulta forzada en la política lingüística en la que discurremos hoy.

<sup>7</sup> Entre los no-presentes está *Las huellas del agua*, por motivos que exploraremos. Es parte de la discusión de que si el arte indígena de hoy se plantea como “actual” – aún cuando usa lenguajes artísticos post-conceptuales, como en esta exposición – o si mejor se presenta como “contemporáneo”, como sería la preferencia de este autor.

<sup>8</sup> En este texto subrayamos la importancia del diálogo entre selección y archivo: la pintura de Kojtom no está en la exposición.

Con esta estrategia curatorial se rompe contundentemente con la ideología que todavía suprime y borra a los artistas indígenas. Me refiero a la pervivencia de la idea de que los pueblos originarios fabrican “artesanía”, y al esfuerzo inconcluso de solventar este problema con el término “arte popular”.<sup>9</sup> Claro, esta persistencia habla del arraigo en estructuras subyacentes<sup>10</sup> que son contrastadas y contestadas por el mismo hecho de una muestra de arte de nuevos medios de personas de pueblos originarios en una institución importante del arte contemporáneo de México.

Por contundente que sea este avance, siguen consideraciones hasta contradictorias y sin embargo importantes para conformar el campo teórico-práctico del arte contemporáneo indígena. Iniciando desde otro punto de partido, ya no de deconstrucción del término “indígena”, se genera una siguiente reflexión sobre el de “artista”. Ciertamente, hay una veta de pensamiento expresada por no pocas de las personas creadoras en cuestión que resiste esta designación de “artista”. La dignificación de técnicas tradicionales (tejido, cerámica, etc.) como *medios artísticos* ha llevado a creadores a asumir el manto de productores culturales, fabricante de manufactura (con feliz rima con las manos), mismos artesanos/as o creadores sin más. Esta postura se fundamenta en dos razonamientos: el primero es ofrecido por autodidactas, que dan importancia a su falta de formación académica; el segundo es una expresión política crítica del mundo del arte (institucionalizado, capitalizado, fetichizado, colonizado).

Es preciso reconocer que en el arte contemporáneo globalizado<sup>11</sup> pasa lo mismo: algunxs creadores que hacen la (auto)crítica de las bellas artes y hasta a su propia designación de “artista”. Estamos en el terreno de la crítica institucional como rama del arte conceptual, ¡donde el arte indígena y el arte contemporáneo se encuentran de golpe!

Estos encuentros se multiplican. Así, el arte contemporáneo se muestra abarcador al deshacer criterios estéticos clásicos y atribuir sublimidad al *pastiche*, desengañándose de nociones como la belleza, la manufactura o la objetualidad. Se acuerda, por el otro lado, que muchos artefactos precolombinos fueron valorados como no-bellos, desde piedras y otros “objetos encontrados” en altares paganos, hasta el rito mágico como *performance* tan inmaterial como conceptual. Es decir, el arte indígena, en esta genealogía, es arte contemporáneo *avant la lettre*, no “solamente” una influencia desde la subalternidad<sup>12</sup> ni siquiera una confluencia de arte subalterno desembocado en el arte contemporáneo comprometido con la decolonialidad.

---

<sup>9</sup> En el arte”, escribió Néstor García Canclini en 1977, “el nacionalismo burgués exalta el folclore, entendido como archivo osificado y apolítico, y aquellas formas de populismo que, con el propósito de ‘dar al pueblo lo que le gusta’, evitan problematizarse si la cultura nacional se forma dándole al pueblo productos envasados o permitiéndole elegir y crear” (citado por José Luis de la Nuez Santana en “La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular”, *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, no. 52, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, diciembre de 2012).

<sup>10</sup> Que son del orden de la economía política; esta nominología está incorporada y entretejida en discursos ponderados por lxs mismxs creadores.

<sup>11</sup> Se data el “arte contemporáneo”, por conveniencia, a partir de 1989 y el fin de la tercera (prolongada o “fría”) guerra mundial y la neoglobalización económica y tecnológica con respecto a la comunicación. Claro, sus raíces se remontan a Dadá y los movimientos culturales surgidos de las revoluciones de México, Rusia, China, etc.

<sup>12</sup> Esto está ejemplificado por la influencia de las máscaras africanas en el cubismo.

Extraer el aspecto autónomo del arte indígena dentro del mundo del arte global, conscientes del riesgo de un neoexotismo prematuramente cansado, obliga a replantear su publicación y esquemas de recepción. Al tomar a pie de la letra lo “autónomo”, permite apreciar que su máxima expresión-recepción es un arte de-y-para los pueblos originarios, hecho por-y-para lxs indígenas. Anticipa un profundo aporte al arte contemporáneo práctico-teórico por parte del arte hecho por-y-para indígenas, al enfocarse en la cocreatividad, a través de una valoración de lo relacional en el arte contemporáneo.<sup>13</sup> El arte de creadores imbuidxs en sus culturas indígenas dialoga de manera importante con otras categorías del arte contemporáneo y de manera autónoma se tiene que plant(e)arse en los mismos pueblos originarios, en forma de arte pública, talleres, performance, y arte íntimo de contemplación en medios clásicos y nuevos. En este sentido asemeja a arte que ocurre en los huecos, como huellas del arte contemporáneo e indígena.

---

<sup>13</sup> El arte relacional y la estética relacional está muy ligado al trabajo de Nicolás Bourriaud; la cocreatividad está teorizada en el nexo del arte y antropología. (Ver por ejemplo, el estudio de Maya Haviand, *Side by Side?: Community Art and the Challenge of Co-Creativity*; 2016.)