

**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
DEL CONVENIO "ANDRES BELLO"**

IADAP



memoria

**del primer congreso
andino de artistas populares**

1981 AÑO DEL BICENTENARIO DE DON ANDRES BELLO

**PUBLICACION FINANCIADA POR EL BANCO CENTRAL
DEL ECUADOR**



Ediciones



IADAP 1981, AÑO DEL BICENTENARIO DE DON ANDRES BELLO

MEMORIA DEL PRIMER CONGRESO ANDINO DE ARTISTAS POPULARES

SUMARIO

	Páginas.
Presentación.	7
Antecedentes.	9
Acto Inaugural.- Intervenciones:	
Ledo. Eugenio Cabrera, SECAB;	11
- Dr. Galo Atiaga, Prefecto Provincial de Cotopaxi;	14
Sr. Subsecretario de Educación.	16
I Sesión Plenaria	18
Los temas de discusión.	19
Tema I: La identidad cultural Andina.- Expositores:	
Dr. Juan Cueva Jaramillo, FODERUMA;	23
Ledo. H. Hernán Hidalgo, IADAP;	39
TEMA 11: Los mecanismos para el desarrollo de la identidad cultural andina.- Expositores:	
- Dr. Gerardo Martínez, CIDAP;	47
- Ing. Aurelio Morales, CENAPIA;	58
- Leda. Guadalupe Tobar Bonilla, IADAP.	66
Tema III: La organización andina de los artistas populares. Expositores . . .	
Dr. Francisco Garcés, Convenio "Simón Rodríguez";	81
- Dr. Víctor H. Rodríguez, IADAP.	84
Las Resoluciones del Congreso.	91
Relación de participantes.	99

MECANISMOS PARA EL DESARROLLO DE UNA IDENTIDAD CULTURAL ANDINA

**Expositor: Guadalupe Tobar B.
Directora de Promoción y
Difusión del IADAP.**

Los países andinos somos formaciones pluriculturales y multiétnicas, subsistencias que son el fundamento histórico de la identidad cultural de los pueblos andinos, y así mismo, fundamento de nuestra ambigüedad cultural, ya que las imágenes que de ella emanan no han logrado cohesionarse -en todos los casos- como símbolos de nuestra nacionalidad, de nuestra historia, y de nuestra expresión.

Se trata entonces de impulsar, primeramente el reencuentro con los contenidos originarios de nuestra cultura, así como de reconocer y respetar a los grupos! etnoculturales diferenciados que existen paralela y marginalmente a la sociedad andina.

Esta es una tarea que debe ser impulsada por los artistas populares en acción conjunta con instituciones y organismos de cada país que, particular u oficialmente, han visualizado esta necesidad vital y trascendente.

En esta exposición no pretendemos señalar un diagnóstico de la realidad cultural andina, sino de determinar, sobre esa base, los fundamentales mecanis-

mos o procedimientos que nos dirijan a perfilar nuestra identidad cultural, así como a desarrollarla, en función de la dinámica de su proceso histórico.

1. EL DESARROLLO DE LA CAPACIDAD CREADORA.

El arte es la forma estética como un pueblo expresa la conciencia que tiene de su realidad. La capacidad de expresión estética es inmanente en todos los seres humanos. Y el arte popular en especial tiene un VALOR: el expresar una realidad de manera objetiva, con los instrumentos más simples, plasmada en imágenes que son de identificación colectiva o comunitaria, por lo que no existen autores, es fundamentalmente anónimo.

Si bien el arte popular existe, se ha visto limitado y enfrentado al influjo de la cultura en general, generada en los países de mayor desarrollo productivo y en los países que conquistaron y colonizaron América de manera impositiva.

Este influjo se concentra vigentemente en las urbes donde el hombre andino se despersonaliza y acultura, tratando de identificarse y sentirse "parecido" al hombre europeo o norteamericano.

No es un juicio moral el que está de por medio en esta observación, sino que es un juicio social. No está de por medio negarle a cualquier ser humano la libertad de expresarse culturalmente, sino que hay que atender las consecuencias sociales y humanas que desata el fenómeno de la aculturación. El momento en que el hombre andino "adopta" las formas de una cultura ajena se tiene que enfrentar al hecho de que esas formas por sí solas no son consecuentes con su vida cotidiana individual ni colectiva, se da cuenta que las formas por sí solas no le dan las condiciones de vida del hombre europeo, como consecuencia se distorsionan los valores culturales y se resquebraja la estabilidad y seguridad del hombre.

El proceso de aculturación, por otra parte ha detenido el desarrollo creativo de las expresiones del hombre andino, subvalorándolo y tornándolo pasivo, ante el abastecimiento de formas que la cultura exterior ofrece.

Quizá aquí está el centro de nuestra problemática cultural, consideramos, en consecuencia, que se trata de levantar todo un proceso de desarrollo de la capacidad creadora del hombre andino, con toda la riqueza de la que ha dado muestras y con toda la capacidad con la que desarrolló su propio mundo, del que fué arrebatado, del que ninguna sociedad ha sido capaz de desprenderse, porque sus valores se han perennizado en la conciencia americana como tradición y como fuerza innegable.

Cabe aclarar que la intención que nos mueve al proponer este principio es la de dinamizar el proceso histórico al que todo hombre andino tiene derecho y que fué truncado en un momento determinado de la historia; la intención es recobrar los cauces, el curso que nos corresponde y avanzar en nuestro propio desarrollo. No se trata de exponer los valores de la cultura y el arte popular a la contemplación o al lamento. Tratamos de rescatar nuestra vida.

Se trata de orientar a que cada artista popular deje de ser reproductor de su tradición, cada vez más extinguida, y se desarrolle como creador de su propia vida.

Todo este gran planteamiento supone, en le ejecución, varios procedimientos del orden del conocimiento:

La Investigación del arte popular.

Investigar el arte popular andino es ir descubriendo todas y cada una de las manifestaciones estéticas con las que el pueblo se expresa y se ha expresado históricamente. Es, además, ir conociendo las circunstancias sociales, económicas e ideológicas en las que ese arte se manifiesta.

La investigación social del arte popular andino es una necesidad operativa que nos permitirá conocer la realidad integral de la cultura popular, la realidad del artista y del arte popular en todas sus dimensiones. En base a este conocimiento rescataremos los siguientes elementos fundamentales:

1. Los tipos de manifestaciones del arte popular.

2. El entorno social y cultural en que se producen.
3. Los materiales y las herramientas con que se producen.
4. La forma en que producen o se organizan para producir los artistas populares.
5. Las imágenes que se crean en la producción artística.
6. Los orígenes de esa producción-expresión artística popular.

Estos elementos van a configurar la realidad del arte popular, en el marco de la cultura popular andina, que nos permitirá entender este fenómeno y tratarlo adecuadamente, tanto como investigadores y promotores de la cultura popular, así como artistas populares.

No es imprescindible señalar la particular importancia de cada uno de estos aspectos de la investigación, porque no estamos haciendo un discurso metodológico, pero en general queda anotado que la investigación del arte popular se orienta por una parte a conocer la historia y la realidad cultural en la que está inmerso; y, por otra a recobrar las imágenes que se crean, las mismas que constituyen los puntos referenciales de partida hacia la creación y recreación del arte popular andino.

La investigación de la cultura y el arte popular es una necesidad y una motivación latente en el continente americano, en especial, lo que ha motivado múltiples trabajos pioneros de investigación empírica y científica. El interés por la investigación y el estudio del denominado "folklore" demuestra que las manifestaciones de la cultura y el arte populares son una realidad viva que ningún hombre americano, ni andino puede ignorar.

La trascendencia de realizar una investigación social del arte popular andino se evidencia en la orientación conceptual que investigadores y estudiosos han dado a sus trabajos. Nos estamos refiriendo a la interferencia conceptual que se produce entre los términos: arte popular, artesanías, folklore, cultura, etc. Consideramos que este impasse es provocado por una tendencia intelectual por "diferenciar" las expresiones artísticas del "pueblo". Esta orientación conceptual posee contenidos segregacionistas y marginales de una expresión artística central que es propia de las "élites", presente fundamentalmente en las urbes.

En este sentido, retomamos conceptos universales como CULTURA, definida como "conjunto articulado y acumulado de partes de la Naturaleza que rodea al hombre y que éste, como ser social ha transformado a lo largo de su desarrollo histórico" (1) De esta manera, la Cultura es el "conjunto de productos de la actividad social del hombre, desde sus alimentos, instrumentos, hasta piezas de arte y obras filosóficas que demuestran las especificidades de un grupo humano; la estructura social y económica es la base y modo como se produce la cultura, y la Cultura es la transformación del ambiente realizado por el hombre" (2)

La ciencia por sí sola no hace discriminaciones de tipo étnico ni social. El término "folklore" es excluyente, ya que al significar el "saber del pueblo", se está refiriendo al conocimiento de cualquier pueblo; el término folklore generalmente es sinónimo de subdesarrollo, de marginalidad y de extrañeza.

Ya que la producción artística es una producción humana y por ende una producción cultural, cualquier producción artística -en general- está integrando la CULTURA de un pueblo.

Se trata de establecer el derecho del hombre andino a ser el sujeto de la cultura y el arte popular, se trata de establecer el derecho del indígena, del negro, del mestizo, del hombre suburbano, a ser los sujetos de la CULTURA ANDINA, ya que nuestra realidad cultural es una estructura multiétnica y pluricultural que tiene sus raíces hispana, aborigen y afro (3), que no son más que los gérmenes de nuestra ambigüedad cultural actual. (4)

Finalmente, observamos que el término "artesanías" diferenciado del folklore y arte popular, está segregándole como una expresión cultural con contenidos estéticos propia del hombre. Consideramos que el ser humano EXPRESA su conciencia de diversas maneras y haciendo uso de todo cuanto la Naturaleza le provee, es decir: se expresa directamente en la materia (expresiones plásticas), a través de los objetos materiales que él ha producido, (instrumentos musicales y música) y a través de sus propiedades humanas (danza, teatro, literatura); todas en interacción (cada instrumento de manifestación artística hace uso de los demás).

El diseño del arte popular.

El trabajo, la producción es una capacidad inherente al ser humano que ha desarrollado por la necesidad de enfrentarse a la naturaleza para transformarla en su provecho. Desde que el hombre empezó a realizar sus primeros instrumentos, empezó a desarrollar todas sus sensibilidades, su capacidad auditiva, oral, tangible, etc. El hombre históricamente ha tendido al perfeccionamiento y al desarrollo que sólo es posible en base al desarrollo consecuente de su sensibilidad. Es entonces, en éste mismo proceso histórico, en donde se encuentran los orígenes del sentimiento artístico. La tendencia al perfeccionamiento connota un sentido estético. (5)

Podemos afirmar entonces que la expresión artística tiene su origen en el trabajo y con él, la capacidad creadora del hombre.

La producción humana como una gran masa podría diferenciarse en dos aspectos básicos:

1. La producción material, y
2. La producción de imágenes. (6)

La producción material es el aspecto del objeto producido, que está dirigido a satisfacer directamente una necesidad vital e inmediata del ser humano. Mientras que la producción de imágenes es el aspecto que expresa la sensibilidad con la que fue producido el objeto.

El aspecto material se refiere al contenido del producto, mientras que su imagen es inherente a la forma. Quizá todo producto del hombre tiene estos dos aspectos. Todo producto del hombre se realiza sobre un contenido material específico que puede ser natural o intelectual.

La producción de imágenes es la que concierne al arte, por ser este un factor dominante. Toda expresión artística (música, literatura, escultura, textilera, metalística, arquitectura, danza, teatro, etc.). se caracteriza por tres aspectos:

1. Es producto del trabajo humano y por lo tanto tiene valor.
2. Es un modo social de comunicación, en la medida en que un objeto de arte es un medio de transmisión de la conciencia del hombre ante la realidad que lo rodea.
3. Es una expresión ideológica, de acuerdo al nivel de desarrollo histórico y social en el que se produce.

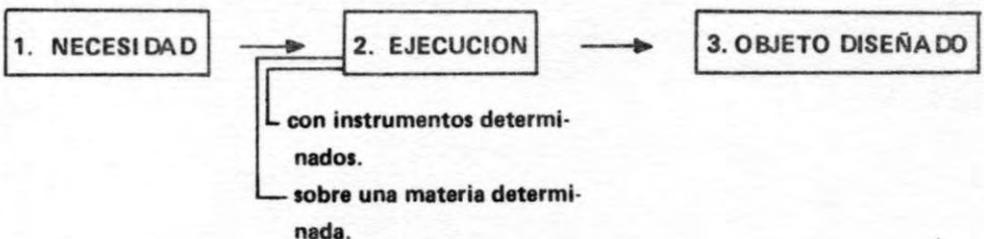
Estos aspectos contenidos en objeto artístico nos hace meditar que -así como para producir cualquier otro objeto- es el resultante de un proceso que parte de la necesidad de crear el objeto, del uso de determinados instrumentos y materiales para obtener el producto deseado. Esto nos está demostrando que en todo proceso de producción está implícito un *proceso de diseño*.

"Para que el hombre creara algo que no estuviera en la naturaleza, forzosamente tuvo que diseñar"
(7).

El término DISEÑO se mantiene como un mito propio del desarrollo industrial, no obstante, es un proceso lógico que ejerce todo hombre que produce objetos materiales o estéticos.

El proceso de diseño

El Diseño es el ejercicio lógico de la capacidad creadora del hombre que le permite transformar la materia en un producto. Este proceso ha venido realizando el hombre desde que tuvo que crear sus primeros instrumentos. Consiste en los siguientes pasos:

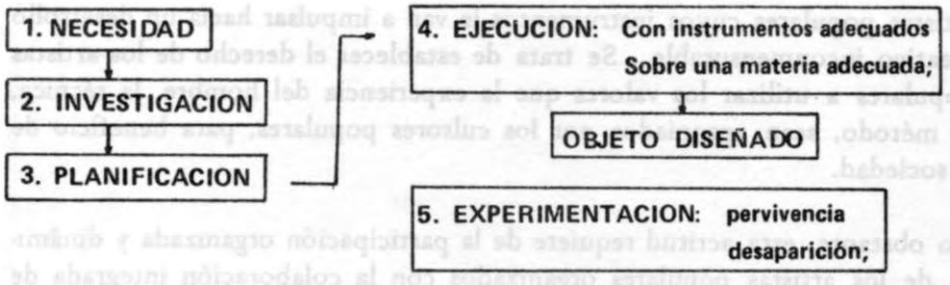


Este es un PROCESO EMPÍRICO DE DISEÑO, es decir un proceso rudimentario de creación.

Asimilando la experiencia histórica nos damos cuenta de que el diseño empírico es ejercido por un solo individuo desde su particular punto de vista. En este sentido el objeto diseñado o creado corre el riesgo de ser asimilado por la comunidad o rechazado por ella, quien en última instancia le otorga su verdadero valor y significación. Al ser un producto útil, la comunidad lo acepta siempre y cuando satisfaga una de sus necesidades; y, siendo un producto estético o artístico, la comunidad se identifica con la imagen creada lo que significa identificarse con el mensaje que está comunicando. Todo producto del hombre tiene valor solamente cuando cumple una función social.

Este procedimiento empírico le ha costado al hombre un gran derroche de la materia que provee la naturaleza, de sus energías, y, frustraciones individuales. Esta afirmación no desconoce -de ninguna manera- que muchos hombres aciertan con su producción creativa, quizá instintivamente, quizá por una sensibilidad aguda, sin embargo este proceso no deja de ser empírico.

La experiencia histórica y la tendencia natural del hombre al perfeccionamiento le ha hecho notar que el Diseño debe ser un proceso metodológico, estudiado y planificado para poder ejercer su capacidad creadora de la manera más útil a la sociedad y para satisfacción de sí mismo. Si al anterior proceso hemos calificado de Diseño Empírico, nos van a permitir denominar al siguiente como PROCESO CIENTÍFICO DE DISEÑO:



De acuerdo con una necesidad, el creador investiga las factibilidades de realizar la obra de acuerdo con los recursos con los que cuenta, con los materiales que posee y con las herramientas de que dispone. Estos elementos se conjugarán con el carácter de la expresión que va a producir, es decir que debe responder y cumplir con la necesidad para la cual ha sido creado.

Esta realidad le permite planificar sus posibilidades para producir o crear un objeto, con el mejor empleo del material, el mejor aprovechamiento de sus capacidades y de sus instrumentos, y con el mayor ahorro de su energía.

Una vez concebida la idea con todas sus implicaciones, el creador está en condiciones óptimas para ejecutar sus obras y producir el objeto diseñado. Este objeto, como cualquier otro objeto, es sometido a la experimentación, que es la que nos dará el resultado definitivo de la validez o invalidez del mismo, en la comunidad. La comunidad que acepta y se identifica con el objeto creado, establece la pervivencia, es así como los objetos se mantienen y perduran como tradición. En caso contrario, el objeto desaparece.

El Diseño Empírico es una práctica casi generalizada entre los artistas populares, y en caso manual, entre los artesanos. Mientras que el Diseño Científico es una práctica Industrial. Esta puede ser considerada como una de las tantas causas que diferencian abismalmente la producción industrial de la producción artesanal; la creación de una composición musical de una sinfónica, de la creación musical de un artista popular, etc.

Se trata entonces de poner el diseño científico al servicio de los artesanos y

artistas populares cuyos instrumentos le van a impulsar hacia un desarrollo creativo inconmensurable. Se trata de establecer el derecho de los artistas populares a utilizar los valores que la experiencia del hombre, la técnica, el método, sean apropiados por los cultores populares, para beneficio de la sociedad.

No obstante, esta actitud requiere de la participación organizada y dinámica de los artistas populares organizados con la colaboración integrada de organismos e instituciones

La promoción del arte popular.

Para completar el ciclo efectivo del desarrollo de la capacidad creativa de los artistas populares es consecuente e imperativa la implementación de políticas de promoción de los productos creados, de tal manera que se produzca una trrumpción de los nuevos valores en el entorno cultural andino, orientada a "crear y promover un movimiento cultural, a través del rescate de los contenidos esenciales de nuestra historia y en este contexto encontrar lenguajes y formas de expresión auténticas en clara oposición a los sistemas de aculturación que deforman y envilecen los valores de nuestra nacionalidad" (8)

Los objetivos fundamentales de una promoción del artista popular se pueden resumir de la siguiente manera.

1. El desarrollo del artista popular como ser social, tendiente a la superación de sus condiciones de vida que se encuentra interferida por la presencia de valores culturales ajenos que han tornado disfuncional su producción.
2. La integración popular en base al respeto mutuo, la valoración y autovaloración del artista popular y de sus obras, que son los elementos que irán configurando los símbolos de nuestra identidad cultural andina.
- 3 La difusión adecuada de sus obras, a través de todos los medios de comunicación que la sociedad moderna nos ofrece
- 4 La capacitación técnica de los artistas populares v su formación como

los gestores de la cultura popular (9).

2. LA ORGANIZACIÓN ANDINA DE LOS ARTISTAS POPULARES

Los antiguos y permanentes incentivos por la investigación del arte popular, del folklore, de las artesanías han ido desarrollando una auténtica preocupación por estos componentes del fenómeno de la cultura popular y de la ambigua identidad que en estos momentos nos define. Estos incentivos se han plasmado en Institutos de Investigación del Folklore, en organismos estatales para la promoción artesanal, en Centros de difusión y documentación cultural, en la promoción de Eventos, en la preocupación por la implementación de políticas culturales, de asistencia técnica y fomento; la preocupación por una legislación para el artesano, etc.

Todo este movimiento de interés científico e intelectual por la cultura popular consituye una fuente básica que ha coadyuvado -con sus limitaciones- al desarrollo de nuestra identidad.

La otra fuente básica -la fundamental- es aquella que se ha generalizado en las mismas comunidades de artesanos y artistas populares andinos, movimiento que ha recobrado la vida y la presencia de cada una de esas microculturas, hoy. Es innegable que la organización de los artesanos andinos se van constituyendo en una fuerza social que no solo exige derechos, sino que entrega su aporte a la sociedad. La sociedad no puede negar la trascendencia cultural de que en Santa Rosa de Orinoco, Venezuela, en marzo de 1978, se concentraran cuarenta caciques y capitanes de comunidades indígenas! más cincuenta y cinco delegados comunitarios (caciques, brujos, y otros), para dar lugar a la creación del MOVIMIENTO DE PARTICIPACIÓN INDÍGENA, movimiento sui géneris, de minorías étnicas autóctonas. (10).

En todos los países andinos existen FEDERACIONES INDÍGENAS. En Bolivia se ha realizado un movimiento de la cultura QHESWAYMARA, cuyos dirigentes expresan sobre el arte: "Es india la única música, pintura, escultura, literatura de los Andes. Las minorías criollas no tienen arte propio, consumen el extranjero, enriquecen vendiendo arte indio a Europa y Esta-

dos Unidos, y prohibiendo con música de máquinas los ritmos andinos. Los pintores criollos se distribuyen entre las escuelas europeas. Las copian con dos o tres décadas de retraso. Los pintores son catalogados como "primitivistas" por pintar los Andes. El Arte qheswaymara ha sido degenerado por el mercado.

Los objetivos de simbología mítica, hoy son reproducidos en serie para turistas. Simbolizan sólo la ingnorancia de los mercaderes. En los Andes, todo arte real con raíces, es indio, los demás son copias de copias para consumo de colonizados" (11).

En el Ecuador se ha conformado la ASOCIACIÓN DE ARTISTAS INDÍGENAS integrada por grupos musicales de varias comunidades, dedicados a rescatar la música autóctona y tradicional.

Por todo el continente, el desarrollo de nuestra identidad se ha convertido en un verdadero movimiento cultural que ha despertado el interés solidario de estudiantes, trabajadores, e intelectuales.

En esta obra, es imperativa la actitud integracionista de este movimiento, plasmada en una organización andina de artistas populares, motivación fundamental de este Congreso.

Quito noviembre de 1980.

GUADALUPE TOBAR B.

- (1) Herskovits, Melville, "El Hombre y sus obras".
- (2) Bartra, Roger, "Diccionario de Sociología Manríta".
- (3) Locatelli de Pégamo, Ana María, "América Latina en tu Música" Cap. III de Isabel Aretz.
- (4) Retomando el término de Agustín Cueva en "Nuestra Ambigüedad Cultural".
- (5) Marx-Engels, "Sobre el Arte".
- (6) Hadjinicolaou, Nicos "Historia del Arte y lucha de Clases".
- (7) Rubín de la Borbolla, Daniel, I Seminario Nacional de Diseño, Quito, 1978.
- (8) Ordoñez, Marcelo; "El Danzante", Compañía Nacional de Danza del Min. de Educación y Cultura del Ecuador.
- (9) Bases para una Promoción y Difusión de la Cultura Popular, Publicación del IADAP.
- (10) Hacia la Autogestión Indígena, Revista Venezolana, Año 1 No. 5, 1978.
- (11) Tawantinsuyu, 5 Siglos de guerra contra España.