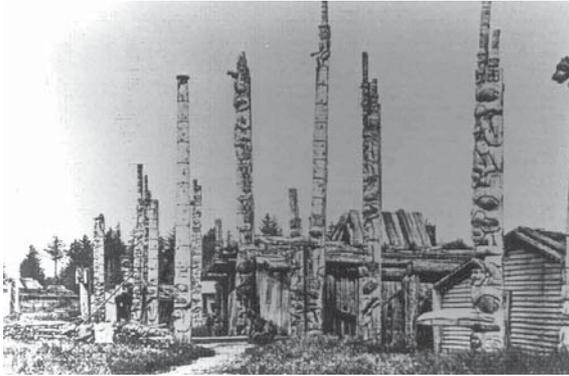


---

## Conflicto en la percepción: Las modalidades de percepción del arte indígena de la costa noroccidental de norteamérica y sus implicaciones estéticas

---

José Luis Chacón



### Preliminar

El siguiente artículo es básicamente una parte de una investigación más amplia realizada en el año de 1999 como parte del Faculty Research Program de la Embajada de Canadá, la cual llevaba como título "Under Indian Summer Skies. The experience of encountering Northwest Coast Indian Art Today".

La costa Noroccidental de Norteamérica ha estado habitada por distintas etnias indígenas, o naciones étnicas como se le ha venido a llamar en los últimos años, las cuales alcanzaron un desarrollo artístico sumamente interesante, antes y durante los años del intercambio de pieles (1774-1880).

Con la colonización inglesa (1880-1930) la cultura indígena sufrió las consecuencias del exterminio racial y la persecución legal hasta casi desaparecer por completo. Pero es a partir de la década de los '50 cuando comienza el resurgimiento de su cultura, precisamente generado por el interés de un grupo de antropólogos que promovieron el rescate de la producción artística, unido a una serie de cambios sociales y políticos que vivió la sociedad canadiense de aquellos años. En el presente, la cultura indígena, comprendida por más de diez naciones étnicas, tiene una gran vitalidad y goza de una notable presencia, sobre todo artística, en esta zona geográfica.

El arte indígena de la Costa Noroccidental, que en adelante llamaremos por sus iniciales AICNO, se puede hoy día percibir, y por tanto conocer, principalmente de dos modos: en espacios de exposición (museos y galerías) y a través de los artistas indígenas mismos (en sus talleres o celebraciones). Estas dos modalidades plantean un conflicto de orden estético, que tiene implicaciones diversas desde lo sociológico hasta lo ontológico. En este artículo vamos a explorar las características de cada modalidad, dando algunos ejemplos específicos, con el propósito de resaltar las implicaciones estéticas que de aquí se desprenden.

### Primer modo: el contacto

Una buena parte de la colección de AICNO permanece y se exhibe en el interior de museos, algunos antropológicos y otros de arte. Esta colección está compuesta de obras pertenecientes a los periodos históricos (s.XIX y primera mitad del s.XX) y de obras contemporáneas (segunda mitad del s.XX hasta hoy); es importante hacer notar que en la mayoría de estos museos se evidencia la tendencia de mostrar ambas categorías cronológicas entremezcladas, juntas una al lado de la otra. Como punto de partida consideramos los objetos de estas colecciones, históricos o contemporáneos, como objetos de arte, entre los cuales se incluyen postes, cajas, cucharas, máscaras, vestimenta ritual, sábanas y cestas, productos de la cultura de cada una de estas naciones étnicas.

Esta colección además de ser extensa posee la particularidad que cuando se entra en contacto con sus obras, se evidencia un atractivo estético y sobre





todo, un silencio impactante. En nuestra experiencia, no existe otro término que capture mejor el sentido percibido en esta experiencia. Cada vez que visitábamos un museo o galería, el contacto tomaba lugar de la misma forma: las obras de arte, guardadas “profilácticamente”, y los espectadores, se encontraban frente a frente sin ninguna otra mediación sensible más que la vista. Aún en las exposiciones multimedia, la experiencia era silente, como si faltase algo en la relación comunicativa entre ambos. Por consiguiente, este tipo de contacto, o relación estética, favorece el sentido visual y permite la especulación imaginativa.

Hoy podemos conseguir objetos de AINOC en distintos museos como el Museum für Völkerkunde en Berlín, el Museo del Hombre en París, el British Museum de Londres, el Museo de Historia Natural de New York y Washington, y el Museo de Civilización en Ottawa. En la Costa Noroccidental tenemos, en territorio americano, al Burke Museum de Seattle, el Portland Museum of Art en Portland y el Alaska Museum of Anthropology en Fairbanks; mientras que en territorio canadiense tenemos al Museum of Anthropology y el Vancouver Museum en Vancouver, el Royal British Columbia Museum en Victoria, el Museo de Northern British Columbia en Prince Rupert, el Skide-

gate Museum en Skidegate, Queen Charlotte Islands, el Kwagiulth Museum en Cape Mudge, el Campbell River Museum en Campbell River y el Alert Bay Museum en Alert Bay.

Para explicar la dinámica del contacto vamos a exponer el caso del Museo de Antropología (MOA) de la University of British Columbia en la ciudad de Vancouver.

### El Museo de Antropología de UBC

La experiencia de visitar este edificio es impresionante. Hay una sensación dramática que se desarrolla desde su acercamiento, creada primero por la vegetación sobre la cual destacan dos postes tótem de Susan Point, y luego por una puerta de madera tallada por artesanos K’san sobre la cual se describe la leyenda Skawah. Una vez adentro, luego de pasar el hall de entrada, distribuidor a las oficinas, a la tienda, a la Galería Koerner y a las oficinas, se desciende por una rampa de suave pendiente; a

Cada vez que visitábamos un museo o galería, el contacto tomaba lugar de la misma forma: las obras de arte, guardadas “profilácticamente”, y los espectadores, se encontraban frente a frente sin ninguna otra mediación sensible más que la vista.

sus lados mostrando austeramente postes de casas, postes tótem y cajones de madera-doblada de las naciones Coast Salish, Kwagiulth y Haida. “Es aquí donde se encuentran los restos de los asentamientos de Ninstints, Skedans, Quattiche y Cowichan; la realidad retratada en esas fotos blanco y negro de fines del s.XIX está o bien reposando sobre el piso o colgada sobre las paredes de esta obra arquitectónica de Erickson\*... Estos son los restos silenciosos que testimoniaron otra realidad completamente diferente” (Chacón:1998).

La expectativa se devela gloriosamente al final de la rampa, en el Gran Hall en donde se levantan, hasta 15 metros de altura, varios postes tótem Tsimshian, Haida y Kwagiulth, un grupo de postes de casa de la aldea Quattishe y una escultura de león marino de Bill Reid. La manera en que el espectador es conducido a este lugar es propiamente clásica; incluso se llega a tener la impresión de estar frente a algunos restos de la cultura griega, tal y como sucede en el British Museum o en el Louvre. Allí se percibe el peso del pasado de esta región, su importancia y su distancia.

Perpendicular al eje Entrada-Gran Hall se abre un amplio pasillo que conduce a la rotonda en donde yace la obra maestra de Bill Reid “El cuervo y los primeros hombres” (1980), el depósito abierto, el auditorio y la galería de exhibiciones temporales. Uno de los aspectos más interesantes de esta sección del museo son las grandes vitrinas de vidrio que guardan el resto de los objetos de la colección, a la vista de los espectadores; la colección no está escondida en los sótanos sino visible a todos.

En la exhibición permanente, el espectador se puede acercar a los objetos para mirarlos de cerca; se puede mirar debajo de los picos de los cuervos Kwagiulth o sentir las curvas de las ranas Haida. Esto permite observar la maestría de los talladores, las líneas son suaves y controladas. Las expresiones faciales de los animales son fuertes y dejan entrever aún algún signo de vida al interior de la madera deteriorada. Los postes Kwagiulth son particularmente impresionantes; su expresión es

más feroz que el de las otras naciones. En su tiempo estos postes vigilaban las casas, eran pilares vivientes, tal y como Levi-Strauss los definió, y al mirarlos surge la certeza de que éstos no podían ser meras representaciones de valores culturales, eran la presencia real de seres divinos vivientes. Para aquella gente, cada objeto de su mundo estaba animado, pero ahora, aquella vitalidad es tan sólo un producto de la imaginación de los espectadores. Aún cuando el espectador puede conocer aspectos de su cosmología, su vitalidad no se hace presente, tan sólo se imagina. Las vitrinas asoman objetos que reclaman un sentido más allá de las formas, los colores y las texturas; pero es sólo la imaginación la que permite estrechar esa realidad inalcanzable.

## Segundo modo: el encuentro

Hacer contacto con artistas es hacer contacto con personas, lo que implica una experiencia totalmente diferente a como se hace con objetos. Cuando se conoce a una persona, todos los sentidos humanos se involucran y toma lugar una experiencia sensible global, una percepción que no puede llamarse contacto sino más bien “encuentro”. Un encuentro enfrenta una presencia humana directamente, que se revela sin mediación de elementos externos. En el encuentro intervienen, por tanto, solamente dos componentes: las dos personas. En el acto de enfrentar un objeto, por el contrario, el espacio donde se encuentra el objeto, así como el curador, el coleccionista, el vendedor, son todos mediadores externos. Sin embargo cuando se enfrenta una persona, la única mediación es el lenguaje; y es precisamente el lenguaje la manera especial que abre la experiencia perceptiva del



AICNO pero problematiza la naturaleza de la percepción de la obra de arte.

El encuentro con los artistas develó en nuestra experiencia el fondo del AICNO. Muchas cosas que habían permanecido ocultas en los contactos hechos en los museos y galerías se hicieron evidentes. Uno de estos descubrimientos resaltantes es la importancia de la tradición oral, ampliamente practicada por estas naciones étnicas. Fue oralmente que el conocimiento se transmitió en el tiempo. Fue oralmente que se transmitieron las leyendas y mitos ancestrales. Fue oralmente, precisamente que la cultura indígena logró sobrevivir la destrucción sistemática implementada sobre ella. La tradición oral ha llegado a significar la supervivencia cultural, el vehículo eficaz para moverse en la historia. Se debe resaltar entonces que es precisamente la tradición oral la fuente de inspiración y vitalidad de la cultura indígena; de allí que los temas de su arte dependan de ella. Las historias son contadas en persona, bien sea en la intimidad de la familia o en los eventos ceremoniales como los potlach, tradición que ha continuado y que ganó vitalidad luego del levantamiento de la Ley anti-potlach de los años '50.

Entre los encuentros con algunos artistas mencionaremos el encuentro con Dempsey Bob para mostrar lo que ya Millburn afirmaba en los ochenta: la realidad de la cultura indígena es multifacética.

## Dempsey Bob

El encuentro con Dempsey Bob tomó lugar en la población de Prince Rupert, lugar ubicado en una región donde el AICNO tuvo y aún tiene una importante presencia. En el Museo de Northern British Columbia, en una exposición colectiva de artistas locales, habíamos visto previamente cuatro de sus máscaras y nos habían llamado poderosamente la atención. Había algo realmente interesante en aquellas piezas. Las máscaras de Dempsey eran diferentes por cuanto mostraban una profundización del arte indígena que asomaba, no una transformación, sino un desarrollo, un movimien-



to hacia algo completamente novedoso. Esta primera impresión sería reconfirmada en la conversación que sostendríamos con él.

La conversación tomó lugar en el taller del sótano de su casa, en donde trabajaba en varias piezas a la vez: unas máscaras, un bastón de jefe y un par de tallas más pequeñas. Todas ellas eran piezas de madera y comprendían solicitudes de coleccionistas privados, lo que le permite su sustento. Era la hora de trabajo, así que hablaba mientras trabajaba.

Una de las piezas no estaba muy avanzada así que se podían apreciar los trazos a lápiz de las líneas principales, que luego darían paso a la talla. Dempsey le da mucho valor al dibujo; primero dibuja la pieza en su cuaderno, luego en el pedazo de cedro. El proceso de elaboración es lento y su única tecnología reside en sus manos y sus cuchillos.

El producto de su trabajo le ha dado una posición bien respetada entre los artistas de la Costa Noroccidental. Su nombre se lee al lado de los grandes artistas como Bill Reid, Robert Davidson, Freda Diesing, Norman Tait, Doug Crammer, entre otros. Dempsey tiene su propio estilo, estilo que está anclado en la tradición de sus ancestros, los Tlingit. Aprendió su técnica de sus padres y abuelos, pero su formación artística la obtuvo de la artista Haida Freda Diesing y los maestros K'san Earl Muldoe, Walter Harris, Ken Mowatt y Vernon

Stephens. Algunas de las características del arte Tlingit son los diseños simétricos, cortes profundos en la madera, rostros humanos con pomos pronunciados y ojos puntiagudos, y figuras mitológicas antropomórficas. Su estilo se reconoce por las suaves curvas de su talla y la composición compacta de la temática de sus piezas. Pero había algo más sorprendente detrás de su estilo. Dempsey develó la intimidad de sus piezas cuando mostró su cuaderno de bocetos y anotaciones. Habló de cómo sus antepasados tenían un conocimiento profundo de la escultura; “algunos eran verdaderos artistas”, repitió varias veces. Verdaderos artistas, para Dempsey Bob eran aquellos que cumplían con cuatro características: verdad, expresión, comunicación y creación.

Para él, el arte comunica; éste expresa sentimientos y pensamientos. Para poder comunicar, un artista tiene que vivir plenamente: viajar, vivir la cultura, probar cosas y demás. “Si tu haces esto tendrás entonces algo que decir”, decía, quien es además cantante y bailarín en las ceremonias importantes de su etnia. Por otra parte también es un representante público de su gente y a menudo es invitado a dar conferencias en eventos culturales y políticos.

La cultura de la televisión y la occidental son contrarias a la suya, subrayaba Dempsey. “La televisión es tan llana que no tiene nada que ofrecer” así como la cultura occidental ha siempre tratado de hacer desaparecer a su cultura. Cuando no hay nada que ofrecer o construir, la cultura y el arte mueren. En la medida que hablaba, se hacía evidente que había un gran resentimiento contra los europeos colonizadores -un sentimiento común en las etnias americanas. Pero en Dempsey la amargura está bien controlada; parecía tranquilo al contar los cuentos de violencia y abuso que sufrieron sus antecesores. Como ejemplo decía, “ellos nos quitaron nuestro arte, y aún así sobrevivió” y sobrevivió porque se hacía a escondidas, y quienes eran atrapados pagaron un precio demasiado alto, eran enviados a escuelas reformativas, hasta que hubo muy pocos artistas indígenas. Cuando el comenzó eran po-

“Los he venido combatiendo desde hace tiempo” confesaba Dempsey. Y en efecto, su arte es una batalla contra la destrucción de su cultura. Esta es precisamente su soporte, su bastión, su identidad y lo que le permite moverse hacia adelante. Una verdad que lo hace fuerte, que lo hace sobrevivir: un orgullo que lo mantiene en la batalla, en un constante andar que llena de gracia y esplendor a su gente y su cultura.

cos pero después de cuatro décadas de renacimiento, el arte indígena está recuperado y en pleno desarrollo.

Para Dempsey, el arte indígena todavía no tiene el reconocimiento que merece. Muchos promotores culturales tienden a catalogarlo como producción etnológica. Hecho que se evidencia en muchas galerías y museos que muestran arte indígena tradicional, lo que llama Dempsey “arte muerto”.

“Los he venido combatiendo desde hace tiempo” confesaba Dempsey. Y en efecto, su arte es una batalla contra la destrucción de su cultura. Esta es precisamente su soporte, su bastión, su identidad y lo que le permite moverse hacia adelante. Una verdad que lo hace fuerte, que lo hace sobrevivir: un orgullo que lo mantiene en la batalla, en un constante andar que llena de gracia y esplendor a su gente y su cultura.

#### Contacto vs. encuentro

Ante la experiencia expuesta, surgen algunas preguntas que van más allá de la temática del arte indígena: ¿Podemos percibir la obra de arte, y aprehender su sentido, independientemente del contexto físico y cultural en la cual se encuentra expuesta? ¿Qué consideraciones debemos tener presente en el momento de intentar conocer una obra de arte?

En primer lugar, existe, en efecto, una relación específica entre el espacio de exhibición y los objetos de arte. Esto significa



que la experiencia de contacto con la obra de arte está determinada por las condiciones ambientales alrededor, facilitando o impidiendo el proceso de percepción. Por ejemplo en el MOA el rico y dramático espacio arquitectónico ayuda a percibir los objetos expuestos como ruinas de una gran civilización ya extinta.

El problema de mostrar objetos de arte, del pasado o contemporáneos, está relacionado con la comunicación de significado. Para objetos históricos, el significado original se pierde, pero obtiene uno nuevo en las vitrinas del museo. Por tanto, el significado original queda oculto bajo la forma: el espectador recibe sólo la materia, el perfil, la textura, el color, las propiedades del material, el estilo incluso; lo demás corresponde a la imaginación del espectador, a sus capacidades de especulación y su cultura. El significado queda para los intelectuales, es decir, atrapado en la abstracción. Y para las piezas contemporáneas, la brecha con las históricas, se hace prácticamente insalvable.

Existe, pues, un abismo que se forma entre el espectador y la obra de arte en la experiencia de contacto, un abismo perplejo y vacío, y sobre todo silente, en donde los sentidos no están todos involucrados. Este abismo impide la relación con la esencia, con la originalidad de la obra misma. Sin embargo, este abismo puede salvarse a veces. Puede salvarse por el asombro que una obra genera en el espectador. Este asombro puede ser sólo generado por una obra maestra o por la relación espacio-obra. Pero el asombro evidencia una carencia en dicha experiencia. De allí que algunos curadores la reconozcan y lleguen incluso a afirmar que “sólo podremos comprender y apreciar las máscaras cuando se contextualizan por la autoridad de la voz nativa”.

Durante un encuentro, en cambio, todo el ser se involucra; se activan los sentidos y el intelecto y habitan la experiencia. En otras palabras, el momento del encuentro es un momento en que se habita el horizonte propuesto por la conversación. Los relatos adquieren un sentido de vida. Y más importante, el habitar se

realiza en compañía, como experiencia compartida. Los encuentros generan un gran rango de efectos y resultados, los cuales pueden efectivamente contribuir a una memoria más global del evento, algo que en vez de eliminar, incluye la interferencia subjetiva. El encuentro con Dempsey Bob, por ejemplo, ayudó a percibir una noción más profunda del arte indígena. Fue a través de sus comentarios, afirmaciones, anécdotas que se logró una comprensión más precisa, más cercana al ser propio de aquella realidad. A partir de este encuentro el AICNO comenzó a ser observado como si estuviese arropado por una realidad más amplia: la suya propia.

Un encuentro con un artista abre, entonces, el horizonte estético, revelando un espacio amplio y complejo, pleno de objetos e historias con los cuales se puede llegar a co-habitar, a co-existir.

De esto llegamos a dos conclusiones. La primera es que los objetos de arte sufren una transformación luego de un encuentro: la obra de arte se convierte en signo de la presencia del artista. Esta es la razón por la cual podemos decir que el horizonte de la obra es el artista, y tras él la cultura. Por consiguiente, el contacto con la obra, tal y como se da en el museo, es una experiencia estética incompleta. Ante la necesidad de conocimiento que nos caracteriza, no basta sólo el contacto, es necesario el encuentro.

La segunda es el reconocimiento del valor de la tradición en la transmisión de conocimientos y especialmente en la supervivencia de un oficio en la historia. En el caso del arte indígena de la Costa Noroccidental de Norteamérica, sus exponentes participan de una realidad común que los une a todos, de una tradición que vitaliza y mueve su cultura en el tiempo (Milburn: 1989).

De igual manera sucede en la experiencia artística en general. La tradición es el sustento educativo que mueve al arte y que se hace evidente en las relaciones profesor-alumno, maestro-aprendiz. Es esta relación,

Un encuentro con un artista abre, entonces, el horizonte estético, revelando un espacio amplio y complejo, pleno de objetos e historias con los cuales se puede llegar a co-habitar, a co-existir.

de contacto y encuentro sostenidos en un período de tiempo específico, que permite descubrir el conocimiento profundo del arte como oficio, como actividad humana. Ahora, para concluir nuestra reflexión, sería interesante ver cómo se ampliaría el horizonte estético si aplicáramos esta dinámica en los espacios de exposición, aún cuando la relación obra-espectador no necesariamente persigue la continuidad de la actividad. ■

## Referencias

Chacón, José Luis. *Under Indian Summer Skies. The experience of encountering Northwest Coast Indian Art.* 1999, Faculty Research Program, Ottawa

Lévi-Strauss, Claude. *The way of the masks.* 1982, Douglas & McIntyre, Vancouver

Milburn, Maureen. *Beyond the Revival. Contemporary Northwest Coast Native Art,* 1989, Emily Carr College of Art, Vancouver