

EL ARTE VASCO DESDE UNA PERSPECTIVA
ANTROPOLOGICA

TERESA DEL VALLE

En este trabajo voy a enfocar el arte vasco desde la antropología. Hablaré de arte recalcando el proceso creativo, lo conceptual y generativo porque pienso que en el arte, hay que pasar de lo estático a lo dinámico ya que el arte no es algo que se puede atrapar, enmarcar, sino que dado que el arte forma parte de un contexto sociocultural en el que se desarrolla, el arte, como este contexto, evoluciona y cambia. Como se verá a lo largo de este trabajo, dentro del proceso creativo, le doy una gran importancia a la motivación. Entiendo por motivación el impulso que la persona siente a intentar crear algo. El término sensibilidad lo aplico aquí a ese ser consciente de la realidad sociocultural y creo que es aquí donde radica el enfoque antropológico del estudio. Asimismo quiero recalcar que cuando hablo de arte, lo hago desde las artes plásticas, aunque pienso que estos conceptos pueden tener una aplicación mucho más amplia.

La tesis que propongo es la siguiente: se puede hablar de arte autóctono allí donde el arte esté entroncado en la realidad sociocultural, reflejándola de formas diversas a través de la interpretación del artista y de los que contemplan su obra. En cuanto a la pedagogía del arte cabe afirmar que, sólo aquella que esté enraizada en la realidad sociocultural podrá contribuir al desarrollo de la capacidad creativa del individuo, y a través de éste del de la colectividad.

El significado de este enfoque se basa, en primer lugar, en la necesidad que percibo entre los artistas, críticos y estudiantes de arte de ampliar el campo relacionándolo con aspectos socioculturales de la realidad. Esta necesidad se ha verbalizado en muchos casos, como es el hecho de que en la Facultad de Bellas Artes de Bilbo se haya introducido la antropología a petición del propio alumnado. En segundo lugar, la urgencia de dar pautas para que el arte vasco o el concepto que tenemos de este, se amplíe y pase de lo descriptivo a lo conceptual y generativo, de forma que la esencia del arte vasco, no se una a una época, a un artista, a unas técnicas y formas, sino que su desarrollo asuma la dinámica de la integración y reestructuración de la propia cultura. Y en tercer lugar por la importancia pedagógica que tiene el desarrollo de la creatividad, de la libertad de expresión a todos

los niveles de socialización, dentro de la familia, en la sociedad, en la escuela y en otros muchos aspectos de la vida. Para esto, los puntos de partida, las motivaciones, la orientación hacia posibles fuentes de inspiración, tienen que tener para la persona que se inicia en el arte una relación con lo que vive, con el marco social y cultural en el que se desarrolla su experiencia diaria. Lo demás será algo disasociado, que aunque lo pueda aceptar inicialmente por presión social o educativa, no le aportará gran cosa porque no lo puede integrar en su propia experiencia.

En la exposición de este trabajo se dan primeramente unas ideas sobre el universalismo y el relativismo del arte, pasando a desarrollar lo que se propone por arte autóctono y por una pedagogía autóctona del arte. Dentro de esto se incluye lo que se entiende por marco sociocultural; los conceptos y expresiones dinámicas que pueden derivarse de su estudio y la importancia de situar al arte en su contexto de cambio. Finalmente se trata al artista como intérprete de dicha realidad.

EL UNIVERSALISMO Y EL RELATIVISMO DEL ARTE

En la sociedad tecnócrata los valores artísticos aparecen en fuerte contraste con los valores económicos. A la actividad económica se la ve como una necesidad mientras que el arte se considera un lujo. Sin embargo podemos demostrar espíricamente la presencia del arte en la historia del desarrollo de la cultura, más que como un hecho aislado, como una expresión constante de la actividad del ser humano. Ya en el Paleolítico hace más de 10.000 años se expresaba a través de representaciones pictóricas en las paredes de las cuevas (Santimamiñe, Altamira) o de esculturas (venus de Willendorf, Austria; venus de Lausée, Francia) que nos sorprenden por los conocimientos técnicos y artísticos que representan. El arte se ha producido en los entornos más inhóspitos de la tierra que abarcan desde el desierto Kalahari en Africa, donde aparecen dibujos de animales y hombres en un estilo de gran viveza dentro de su austeridad, hasta en el Artico realizadas en marfil con escenas de caza y de baile. Entre los aborígenes australianos se aprecian relieves en las rocas con pinturas de animales, diseños geométricos realizados en corteza, concha y una variedad de diseños en las decoraciones ceremoniales hechos con plumas y piel. Y en las sociedades insulares del Pacífico abundan las máscaras (Nueva Guinea), y figuras antropomórficas asociadas con los rituales de los antepasados y con héroes de leyendas, por citar algunos ejemplos etnográficos.

Con estos datos es fácil refutar la opinión de que en los estadios de la existencia primitiva del ser humano, la preocupación por la subsistencia era el factor dominante y que el arte quedaba excluido. El arte aparece desde los tiempos primitivos y se hace presente allí donde las actividades de subsistencia ocupan un lugar importante. Lo que no sabemos es el grado de importancia que el ser humano daba a su actividad artística y su posible

relación con la subsistencia. ¿Hasta donde unía las representaciones de animales y otros aspectos de su entorno con valores mágicos, con representaciones totémicas encaminadas a preservar y mantener su vida mediante el control que pudiera ejercer sobre la naturaleza para asegurarse el sustento?

Junto al reconocimiento de la universalidad del arte en cuanto al tiempo y lugares donde surge, podemos constatar la gran variedad de formas que han nacido de la imaginación creadora del ser humano. A esto se debe el que en el estudio comparativo del arte haya que adoptar un punto de vista relativista. Sin esto, las diversas concepciones de las manifestaciones artísticas serían inexplicables, si tratáramos de unir las bajo criterios estrictamente universales de lo que es arte y de sus características dominantes. Es pues preciso aceptar, junto a la universalidad del arte, la diversidad de las manifestaciones como resultado de su inmersión en las realidades socioculturales. Es en este marco en el que puede hablarse de un arte autóctono y por lo tanto de un arte vasco.

HACIA UN CONCEPTO AMPLIO DEL ARTE AUTOCTONO Y DE UNA PEDAGOGIA AUTOCTONA DEL ARTE

Los conceptos que propongo pueden resultar difíciles de comprender y de aplicar en las actuales sociedades complejas, donde existe una compartimentalización de la cultura y donde al hacer un análisis del arte establecemos la diferencia entre arte puro y arte aplicado. Donde a lo que se llama tradicional se la separa de la realidad industrial, de forma, que es difícil en muchos casos establecer la conexión entre ambos. Y donde la distinción entre el artista que produce el arte puro y el artesano —que aún en los casos en los que se acepta que produce arte— está en un nivel inferior al del artista. Se puede afirmar que todas estas distinciones tienen su origen en la disociación del arte de la corriente principal de la realidad sociocultural. En las sociedades complejas la creación artística es función del especialista y la apreciación de lo que producen estos especialistas, es privilegio de los que disponen de tiempo para dedicarse a ello. Los cuadros pintados se cuelgan en los muros, que con frecuencia son los de un museo, la escultura descansa en un pedestal aislado. Se llega a afirmar que la expresión más elevada de la experiencia artística está en los objetos que no son profanados por uso y que están ahí, aislados de todo lo que los ha dado vida para ser contemplados. Las consideraciones de utilidad, o de asociaciones con la vida diaria devalúan el objeto como obra de arte. Al mismo tiempo esas sociedades aparecen con mucha frecuencia dominadas por una cultura importada o masificada que no permiten penetrar en las entrañas de la cultura autóctona y en sus elementos generativos. Los productos artísticos que se contemplan aislados físicamente también lo están del contexto sociocultural. Todo esto queda fuera de lo que puede considerarse arte autóctono.

En las sociedades ágrafas, por el contrario, el arte es una parte de la vida relacionado con los aspectos de la experiencia sociocultural de la comunidad, de forma que esta conexión es identificable, bien directamente o a través de la interpretación que da el artista de su obra. Según esto cabe afirmar que el arte en el sentido más amplio es “todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir”. (Herskovits 1952:416). La destreza del artista, la forma, la función y el diseño son elementos necesarios en la ejecución de cualquier forma de arte. Dentro de estos límites toda manifestación de impulso de producir goce inspirado por cualquier aspecto de la vida y que es reconocido como tal por los miembros de la comunidad, debe de ser aceptado en el sentido antropológico como estéticamente válido y se le da la designación de arte.

Siguiendo este criterio amplio del arte, dejo de lado la diferenciación entre arte puro y aplicado para hablar de una categoría más general que es la de arte autóctono, entendiéndolo por éste aquel que está inserto en la realidad sociocultural del grupo donde el artista buscó y encontró la inspiración. Según esto se puede dar que un vasco se inspire en el sentido de la celebración de los ritos cósmicos de la noche de San Juan y produzca una obra de arte autóctona, pero también puede ocurrir que ese mismo artista, con un conocimiento profundo de la cultura de un grupo africano se inspire en el simbolismo de un determinado ritual y produzca algo que puede tener las características de arte africano autóctono. Los dos casos pueden darse, de modo que desde mi planteamiento el arte autóctono no se define porque lo produzca uno del grupo étnico, sino porque refleje más fielmente esa realidad de modo que pueda ser transmitida y entendida por los miembros de su mismo grupo. Por definición, arte vasco no es el que se produce en Euskal Herria, ni el que crean los vascos, sino aquél que estando enraizado en la realidad sociocultural, refleja, interpreta algunos aspectos de ésta. Propongo que las categorías que se han utilizado para hablar de arte en las sociedades ágrafas, pueden aplicarse a su vez a un análisis del arte autóctono en las sociedades complejas y a generar vías de investigación para un mayor desarrollo de éste. Dentro de estas sociedades habrá que recalcar aquéllas donde exista una conciencia fuerte del hecho diferencial o por decirlo de otra forma, aquéllas con una fuerte identidad étnica. También se presupone en este estudio que en la enseñanza del arte no se puede dar aisladamente reduciéndolo a la clase. Que hay que establecer las interrelaciones que éste tiene con otras ciencias. Que hay que utilizar recursos que van más allá de lo que ofrece la escuela tradicional entre sus cuatro paredes. Con esto hago hincapié en la importancia de los museos didácticos y a una pedagogía que desde la escuela toma en cuenta, los museos, la familiarización con las bibliotecas, los trabajos de investigación, la utilización de audiovisuales.

De parte del profesorado exige una preparación e iniciación en temas de antropología, un conocimiento de los recursos del lugar donde se imparte la enseñanza, una familiarización a niveles sencillos.

Es frecuente que se presenten como modelos las creaciones artísticas foráneas en una edad en la que todavía el potencial creativo de la persona está por desarrollar, sin intentar motivar a ésta a partir de su experiencia. O que se pretenda meter al individuo en unos moldes concretos al recalcar técnicas de imitación o copia de obras que otros han producido. Esto en sí puede llevar a algunos a ser grandes copistas pero en sí, aporta poco al desarrollo de la creatividad y de la libertad de expresión. Aunque pueda haber personas que independientemente de la pedagogía que se siga con ellas puedan llegar a desarrollar su talento artístico, también creo que para otras —las más— necesitan de la ayuda para que vayan reconociendo la capacidad de expresión que tienen. Para otras muchas el arte será esa vía de expresión personal, de su propia creatividad aunque nunca llegue a despuntar como tal. Pero para la mayoría de las personas es necesaria la motivación.

Volviendo a la tesis propuesta al principio de que si el arte está enraizado en la realidad sociocultural, éste podrá contribuir efectivamente al desarrollo de la capacidad creativa del individuo y a través de éste de la colectividad, se deduce que debemos empezar por definir los aspectos que consideramos importantes sobre la realidad sociocultural. Nos fijaremos en ciertos aspectos socioculturales que por su importancia pueden generar formas artísticas.

EL MARCO SOCIOCULTURAL

Cuando hablo de la importancia de su conocimiento me refiero tanto a la dimensión más visible del comportamiento, de la interacción didáctica y de grupo, como de las abstracciones del comportamiento y de los conceptos y categorías que lo generan o influyen. Todo ello como ámbito general de donde surge el arte y como lugar de producción artística. Pero cuando hablo de conocimiento no me refiero a ese saber escolástico, por ejemplo de la importancia que puede tener algo, sino de la posición vivencial. Por ejemplo, por estudios llevados a cargo por pedagogos y psicólogos sabemos que la pandilla ejerce una gran influencia en la adolescencia, como punto de referencia y de apoyo. Ahora bien, lo que yo recalcaría es la importancia de la pandilla para el adolescente situándolo en un lugar concreto que puede ser un barrio, un pueblo, con las características concretas de los lugares de reunión, las manifestaciones de liderazgo, los juegos, lo que para esos adolescentes es significativo. Y esto como marco concreto de donde esos adolescentes pueden producir su arte. O como fuente de inspiración para el artista que quiere plasmar esas situaciones y valoraciones.

En un sentido más amplio, todo lo relacionado con la organización familiar y con el proceso de socialización dentro y fuera de esta, son relevantes por la influencia que ejercen en la vida temprana de una persona y en su desarrollo posterior. El conocimiento sobre como puede estar organi-

zada la vida familiar, los lugares de residencia, contactos que los individuos tienen y criterios que siguen de edad, posición socioeconómica, sexo, y la importancia relativa de cada uno de ellos, puede jugar un papel importante en la motivación para el arte. Preguntas como estas ¿cuáles son sus experiencias visuales inmediatas de cada día?: ¿cemento, calles estrechas, casas altas que apenas dejan pasar la luz del sol, cielo lleno de humo o campo, montañas, verde?; ¿qué colores, texturas predominan en su experiencia diaria?, ¿se suele romper esta monotonía?; ¿cuáles son sus experiencias de sonidos?: ¿ruido del camión de la basura, de la moto que arranca con el tubo de escape a tope, bocinas de conductores impacientes?; ¿qué experiencia tienen de cambios de lugar, de sitios nuevos, de lugares de descanso?

Pasando de estos aspectos de comportamiento a niveles de una mayor abstracción, recalcaré la importancia del conocimiento de los valores. A pesar de que son abstractos, tienen una relación estrecha con el comportamiento, y esto, lo podemos observar. El valor de la amistad es una abstracción, pero el comportamiento de la persona que tiene eso como valor lo puede ir demostrando: ayuda mutua, compartir su tiempo. El estudio de los valores lo han abordado los psicólogos y los antropólogos en su relación con el desarrollo de la personalidad, con el proceso de socialización y con el comportamiento en general. La importancia que yo le doy al conocimiento de los valores en relación a una pedagogía del arte, se basa en que los valores proporcionan una especie de programa para el individuo o un código de conducta, que de alguna forma va penetrando en la experiencia individual y colectiva. Por lo tanto, el conocimiento de los valores va orientado al conocimiento de la realidad sociocultural.

Por valor se entiende aquello que es bueno, lo que representa la expresión del deseo. Es aquello que se desea, lo que se quiere obtener, lo que se prefiere o lo que se quiere hacer. Barth (1966) los ve como principios y escalas de evaluación y como escalas abstractas de preferencias que tienen cierta estabilidad relativa a través del tiempo. Sirven como incentivos o como límites para elegir entre distintas alternativas.

¿Cómo se pueden conocer los valores? Citaremos a continuación algunas fuentes como son: expresiones de actitudes y opiniones; mitos, leyendas, y sanciones; documentos de conflictos; refranes; situaciones de socialización. A través de ellas podremos conocer lo que se considera propio o impropio, las normas que van marcando el comportamiento que se considera aceptable en la sociedad, las cualidades y hazañas que se valoran. Si observamos a una madre en su interacción con los hijos, podemos ver el tipo de comportamiento que refuerza o el que rechaza, las normas de educación, de comportamiento hacia los mayores, hacia parientes, hacia personas del mismo o distinto sexo que considera propias.

A continuación y dentro de esta dimensión cultural, nos fijaremos en los mitos y en el potencial generativo que su conocimiento puede aportar al artista vasco.

EL ARTE A TRAVES DE LA EXPRESION CULTURAL DE LOS MITOS

El mundo de la experiencia se concibe como algo que abarca los campos de lo sagrado y de lo profano. La religión incluye creencias con un carácter trascendente y de alguna forma separadas de los objetos y acontecimientos ordinarios y utilitarios. Se refiere a un sistema de símbolos, objetos, actos, personas a las que se atribuye un carácter sagrado y hacia las que el ser humano se expresa emocionalmente. Se expresa en actividades rituales más o menos obligatorias que se llevan a cabo según las circunstancias. Implica la vivencia comunitaria de todas aquellas personas que reconocen compartir las mismas creencias y rige las acciones mediante un sistema de valores. La religión también puede verse como la expresión de dependencia de un poder que está fuera del control de los seres humanos, poder que puede identificarse con una fuerza espiritual o moral.

Aunque siempre es posible establecer la diferencia entre religión y magia, en la actualidad se las ve más como una continuación que como una dicotomía. En un extremo se sitúan las prácticas claramente mágicas como son la hechicería, el mal de ojo, el encantamiento y al otro extremo las manifestaciones claramente religiosas como los actos de culto. Las creencias pueden estar relacionadas con uno y otro extremo. Lo que parece más importante no es tanto si algo es religioso o mágico en sí, sino como lo percibe y que significado tiene para la gente dentro de su propio sistema socio-cultural, lo que les aporta y las necesidades que satisface.

Dentro de estos sistemas mágico-religiosos nos fijaremos en los mitos por la capacidad que tienen de reflejar el sistema cultural del que provienen, así como la importancia que tienen en la cultura vasca. El mito es una narración que con frecuencia postula un tiempo antes del tiempo, una especie de prehistoria sagrada, un mundo surrealista en el que las coordenadas de tiempo y espacio se suspenden o cambian y en el que nada es imposible. Se identifican fácilmente porque relatan acontecimientos extraordinarios entre dioses, espíritus y mortales que desafían las normas convencionales del lugar que ocupa el ser humano en el universo y de las que establecen sus relaciones con otros seres. Es paradójico que sea la suspensión palpable de la realidad mundana la que permite al mito expresar verdades eternas. Los mitos proclaman grandes verdades diciendo grandes mentiras. Exponen los conflictos culturales y su posible resolución. Cuanto más gamas de significados tengan los mitos, tanto mayor será su atracción y su valor de sobrevivencia. Y su valor aumentará en cuanto su significado sea más universal.

Pasemos ahora a ver la relación que propongo entre estos conceptos aplicados a los mitos vascos y su importancia para el arte autóctono vasco. Afirmo que un conocimiento de los mitos vascos puede dar al artista una profundidad en su visión cultural que sea a su vez fuente de inspiración para su obra creadora. Este conocimiento lo considero generativo, y que al tiempo que proporciona al artista conceptos básicos, esto abierto a un

campo de múltiples interpretaciones, que pongan en juego toda una gama de formas, colores y movimientos.

A través de los mitos vascos podemos ver si se concibe el cosmos como algo abierto o geográficamente limitado; si se establecen espacios diferentes entre los astros, los seres vivientes y la naturaleza inanimada, el sentido que ofrecen las diferenciaciones entre los seres vivientes. Si existen divisiones del espacio de arriba-abajo, de izquierda-derecha, a quien corresponden y la clase de valores asociados con cada una. Si aparecen limitaciones a los espacios como cavernas, fuertes, paredes y como se pueden transformar o eliminar. Aquí consideraríamos las características de los sagrado y lo profano asociadas con espacios y su relación con personas. Respecto al color en los mitos habría que tener en cuenta las tonalidades que predominan, las que se mencionan menos, los atributos de virtudes, vicios, poderes y contrapoderes asociados con cada color, así como la asociación que se les atribuye bien sea sexual, cronológica o social. En cuanto al movimiento examinar si el concepto del tiempo es lineal o cíclico, que acontecimientos se repiten, quien genera los cambios de movimiento y quien los domina o aniquila. Y esto que puede aplicarse a los mitos, puede servir también para un análisis de la literatura oral y escrita.

CONCEPTOS Y EXPRESIONES SOCIOCULTURALES DEL ESPACIO, EL COLOR Y EL MOVIMIENTO

No es solamente el conocimiento de la realidad sociocultural en sí, como se ha visto hasta aquí, la que nos interesa para el arte, sino que a través de ella podemos ir captando conceptos relacionados con el proceso creativo como son, entre otros, los que se refieren al espacio, el color y el movimiento.

En el estudio del espacio una primera dimensión del enfoque económico y ecológico de éste estará relacionado con el estudio de las distancias que se emplean en las transacciones económicas. Para ello habrá que tener en cuenta la ubicación de los mercados, tanto en las zonas urbanas como en las rurales, las distancias desde las que acude la gente, así como otras formas de intercambio que se llevan a cabo dentro de un pueblo o barrio. En las zonas rurales se pueden hacer abstracciones espaciales de la ubicación de las tierras en propiedad o en explotación, teniendo en cuenta los patrones de asentamiento de los caseríos, su agrupación en las *auzoa* y la relación de éstas con los núcleos de la iglesia y del ayuntamiento; la utilización de ríos, colinas, declives, arroyos para establecer las demarcaciones de la propiedad. En la ciudad la proporción que exista entre espacios abiertos y cerrados, su utilización, sus puntos de orientación.

En relación al color examinar las tonalidades que predominan en el paisaje. En las zonas rurales distinguir entre las que proporciona la vegetación autóctona, las distintas formaciones geológicas y las que resultan de la

transformación ecológica. Siguiendo esto comparar lo autóctono: el haya, el roble, el fresno, el peral, el nogal, el avellano y el ciruelo con lo introducido: el castaño, la acacia, el cerezo, el melocotonero. En la ciudad examinar los colores que predominan y las sensaciones armónicas o disonantes que producen. En el campo existe el movimiento del ciclo agrícola y tanto en éste, como en la ciudad, se puede observar la periodicidad de acontecimientos como festivales, juegos, apuestas y los cambios a que suelen estar sometidos.

Un último enfoque del estudio del espacio, del color y del movimiento es el del ritual que puede abarcar desde lo festivo (carnavales, fiestas patronales, fiestas del lugar) hasta los ritos de muerte (duelos, funerales) y otros ritos de paso (nacimiento, casamiento) sin olvidar los ritos agrícolas. Analizar y comparar la relación que existe entre el significado de un determinado ritual y la utilización del espacio, de las tonalidades en los trajes y adornos, y las variaciones de movimiento.

Lo que hemos expuesto anteriormente puede quedar abierto a otras consideraciones y diferenciaciones importantes como son, desde el punto de vista del proceso de modernización, la diferencia entre zonas rurales y zonas urbanas. Esta distinción entre lo rural y lo urbano es importante porque las distintas características que presenta pueden influir en los aspectos antes citados: familia, socialización, experiencias visuales, auditivas, entre otras. No es lo mismo una pedagogía del arte para una persona que proviene de una pequeña población, en muchos casos con un fuerte sentido comunitario, donde la lengua principal es el euskara y donde sus experiencias están relacionadas con una economía predominantemente agrícola, con una experiencia limitada del cambio, y con pocas variaciones externas a través de su socialización, que para aquélla que proviene de un centro urbano, sometido a un ritmo fuerte de industrialización y de cambio, donde la lengua dominante es el castellano y la mayor parte de su socialización la lleva a cabo en la familia nuclear y dentro de un barrio. Tanto en la escuela rural, como en la urbana, el punto de partida debe ser esa experiencia cercana de la persona, no para quedarse en ella, sino para conducirla a otras experiencias que supongan una ampliación de su mundo inmediato. En la ciudad, los valores, los ritos, las canciones, los bailes, la cuadrilla tienen unas características propias, influidas muchas veces por la limitación del espacio y el sector económico al que se pertenezca. Esto hace, que aún dentro de la cultura urbana, existen subculturas, muchas veces debidas a la diferencia de clases, de grupo étnico.

Otra diferenciación a tener en cuenta en este conocimiento de la realidad sociocultural para su aplicación en el sistema pedagógico sería la étnica, no como elemento de jerarquización entre autóctono-foráneo, sino como forma de reconocimiento de características, valores distintos. Algunas de las pautas que hemos dado a los valores pueden aplicarse a grupos étnicamente diferenciados, teniendo en cuenta la variedad de expresiones que estas pautas pueden tener. En grupos de emigrantes sería importante

el considerar el grado de integración en la comunidad autóctona y el grado de conformidad o no que tengan con su situación. De igual forma se puede ver en la relación a la comunidad autóctona, el grado de aceptación que tengan de la otra, así como de los valores forma de vida de lo que podía considerarse el lugar de origen del grupo emigrante, y apreciación, respeto, o rechazo de ésta.

La tesis que presento es que todo esto ayuda a un desarrollo del poder creativo del individuo y a través de él de la colectividad. Pasaremos a examinar lo expuesto anteriormente bajo este prisma.

La motivación es clave para el desarrollo de la creatividad, entendiendo por creatividad la elaboración de algo nuevo para el que lo hace. Es necesario sentir ese impulso a realizar algo y para la mayoría de las personas, el impulso hay que provocarlo. No hay sensación más frustrante de la que uno experimenta cuando le ponen un papel o un lienzo en blanco, le dan el material y le dicen que dibuje o pinte algo. La sensación es distinta si a uno le motivan primero poniéndole una música, pintura y le dicen que simplemente introduzca la mano en la pintura y con la mano, vaya siguiendo libremente los movimientos que le inspire la música. Es fácil que el primer intento sea tímido hasta ir sintiendo el papel, la pintura y el sonido. Si a eso se añade un comentario de que lo importante es la expresión experiencial, más que el resultado final, entonces, es fácil que la motivación a la libertad de expresión sea más intensa.

Esta importancia dada a la motivación, está relacionada con todo lo expuesto sobre el conocimiento de la realidad sociocultural. Lo que en general nos puede motivar más es lo que nos es más familiar, lo que se experimenta con más frecuencia, y también lo que ofrece el mayor contraste con esa realidad o experiencia cercana. Para lo primero, el utilizar elementos con los que se puede relacionar fácilmente el individuo, es importante. Imagino que no es lo mismo hablar a un niño de Iruñea de los Sanfermines o de los personajes populares de estas fiestas que de la Marijaia. Sin embargo, al niño de Bilbo, este muñeco que cada año preside las fiestas es algo muy familiar y ante cuyo nombre puede evocar algunas imágenes. Lo familiar puede servir de punto de partida. Citaré un ejemplo. Se va evocando un día de excursión o de subida al monte, actividad bastante común en domingos y vacaciones y se van buscando setas. Unas fotografías de un calendario micológico o unas setas de verdad, para que las observen ayudaría a la evocación. De ahí, según las edades puede desarrollarse toda una fantasía de las setas gigantes, un poblado de casas en forma de setas, formas arquitectónicas inspiradas en esas formas tales como las que se encuentran en el aeropuerto de la isla de Guam en el Pacífico. Este ha sido un paso de lo conocido a lo desconocido. Luego en este ejemplo concreto se puede añadir que esas formas de Guam no estaban inspiradas en setas, porque allí no las hay, sino en estructuras hechas de coral que servían de pilares para las casas de la antigua cultura chamorra.

La motivación puede venir del contraste o de lo desconocido pero para eso hay que saber lo que es familiar. Al niño de la ciudad, el campo puede ofrecer un atractivo fantástico, por ejemplo, unas diapositivas con paisajes montañosos de los montes de Euskal Herria puede ser un motivo de inspiración de formas y colores. Los colores de los anuncios luminosos pueden ejercer un atractivo especial en el niño acostumbrado a noches del campo. O el ruido o el silencio de uno y otro entorno puede ser atrayente para el que resulte una experiencia nueva.

En el desarrollo de la creatividad juega un papel importante el material que se utiliza y el uso específico que se hace de éste. Hay un tipo de material que sirve para motivar, y otro para llevar a cabo la idea concebida, aunque también un mismo material puede servir para los dos estadios. Para ambos se requiere que la persona que enseñe tenga un conocimiento de la realidad sociocultural, de las posibilidades del entorno y de los recursos institucionales. En la motivación se pueden utilizar ideas abstractas a partir de una narrativa real o ficticia, de forma, que los personajes y el ambiente dominante pueden servir de motivo central para una representación artística. Estas narrativas pueden ser más válidas en cuanto se acerquen más a la realidad de los estudiantes. Aquí se pueden incorporar desde lo tradicional hasta personajes de ciencia ficción. Los medios audio-visuales como láminas, diapositivas, películas; distintas clases de música, sonido de instrumentos, pueden servir de puntos de partida para el paso a la representación gráfica.

Otro campo de motivación consiste en la propia exploración del entorno, bien sea el urbano, el campo, la playa, una fábrica, destacando en esto colores, líneas, formas, sonidos que puedan dar lugar a las interpretaciones más variadas. Es sorprendente el observar la variedad de formas en un trozo de corteza, o las líneas que se forman en un charco al lanzar una piedra, o las formas de las nubes en una tarde otoñal. Se puede hacer que los alumnos vayan tomando sus notas rápidas en estos paseos de estudio y observación o también iniciarles en una observación en la que vayan reteniendo lo que más les llame la atención y una vez en clase, o en la calle misma, reproducir la impresión. También puede recurrirse al recuerdo de una actividad realizada en el fin de semana.

Otros paseos exploratorios tienen por objeto recoger material de interés que puede ir desde un periódico arrugado a unas hojas, piedras, latas, arena. En clase se discute sobre las razones por las que se seleccionaron para pasar luego a la representación. Algunos pueden incorporarse al material de clase para utilizarlos en otras ocasiones.

Ciertos acontecimientos, como pueden ser las fiestas populares, los carnavales, encierran toda una riqueza de elementos para la motivación: colorido, personajes, movimientos, sonidos, elementos de exaltación y de ridículo. A partir de la fiesta, de su experiencia, de su evocación, puede desarrollarse toda una pedagogía creativa que se traduzca en múltiples interpretaciones a partir de esa vivencia individual o colectiva.

Para el proceso creativo de plasmar algo, los materiales a utilizar son una fuente de investigación en sí mismos. Estamos familiarizados con las ceras, lápices de colores, acuarelas, óleo, acrílico. En cerámica con varias clases de barro. En escultura, con la madera, el yeso, la piedra, el mármol, el hierro. Y dentro de cada modalidad estos materiales permiten un gran número de combinaciones. Si el énfasis está, como se dijo al principio, más en el proceso que en el resultado final, entonces, la investigación de las posibilidades de distintos materiales, es importante. Sólo a partir de esto es como se han ido descubriendo las posibilidades del periódico (paper maché) o del acrílico para la pintura, plástico, cemento, estos últimos propios de la industrialización. Es así como la persona que inicia a otros en el arte puede iniciarles en la utilización de los materiales más diversos: latas, papel, botellas, corchos, clavos, cuerdas, ladrillos, piedras, conchas, por nombrar algunos de los muchos que se pueden utilizar. Estos se pueden relacionar con formas, distintas utilizaciones del espacio, experimentos con texturas, con combinaciones de materiales blandos y duros.

En cerámica se puede experimentar con distintos barros examinando las calidades que aporta cada uno. En el arte del tapiz con tintes, mezcla de lanas, fibras, hilos. Recalco que no hay que ser experto en cada técnica, sino tener la capacidad de ver el valor que tiene esta investigación de las posibilidades de los materiales como son: 1) la experiencia de nuevos descubrimientos; 2) la seguridad que da el poner en activo la propia iniciativa; 3) la libertad de aventurarse con formas nuevas de expresión.

Un ejemplo de esto que digo lo he podido observar en la escuela pública del pueblo guipuzkoano de Aia. Allí el arte está integrado en la tarea pedagógica de conjunto: con la geografía, las matemáticas, las ciencias naturales. Durante una visita a la escuela pude observar una maqueta hecha a partir de un estudio de la zona de Aia en el que se fueron identificando los montes, ríos, recursos naturales, sistemas de explotación del suelo y de los productos derivados, como la sidra. Un segundo ejemplo lo constituía un tapiz trabajado en equipo que tenía como motivo central una pareja de baserritarras. En relación a esto se había investigado sobre las distintas formas de obtener una gran variedad de tintes utilizando hierbas, vegetales, tarea en la que habían obtenido información de la gente del lugar, anotando los datos cuidadosamente. Viendo esta escuela comprendí la íntima relación que tenía la pedagogía que allí se seguía con el entorno ecológico y sociocultural de los niños. Y que todo ello se llevaba a cabo con las limitaciones de material de una escuela rural.

Otro proceso de investigación lo han llevado a cabo en el taller de cerámica de la Universidad del País Vasco en Leioa. A partir del interés de la directora y de varios de los participantes, han experimentado con barros recogidos por ellos mismos en distintos lugares. Asimismo han construido distintos tipos de hornos al aire libre en un intento de búsqueda de formas nuevas que hagan la enseñanza de cerámica más accesible, sin los elevados costos de los hornos industriales. La construcción de los hornos a partir de

materiales que ellos mismos recogen, es en sí un buen aprendizaje, en el que se van analizando las propiedades del material y los requisitos de temperatura que necesita la cerámica.

LA IMPORTANCIA DE ENTENDER EL CAMBIO COMO PROCESO Y SU RELACION CON UNA VISION DINAMICA DEL ARTE

Toda esta inmersión en la realidad sociocultural supone un entendimiento del proceso de cambio a que está expuesta ya que el arte debe de ir reflejando las complejidades de ésta. En todas las sociedades aparecen como características el movimiento, la heterogeneidad, los conflictos, las soluciones múltiples temporales y siempre incompletas, pero varía el grado y la intensidad de estas manifestaciones. El estudio de la realidad sociocultural pone de relieve su coherencia y también las contradicciones que contiene y que la convierten en una realidad viviente. Considero que es muy importante el aceptar el cambio tanto para el artista como para los que han de apreciar la tarea creativa. A esta hay que situarla tanto en relación al proceso diacrónico acumulativo como al movimiento sincrónico. La ignorancia de los cambios diacrónicos y sincrónicos nos llevará a utilizar formas fuera del contexto original en el que fueron creadas, o a llamar arte autóctono a aquél que refleja un momento histórico o económico de una sociedad, por ejemplo el arte relacionado con la sociedad rural vasca con unas características predominantemente agrícolas. Si por el contrario nos fijamos en lo generativo: mitos, valores, símbolos u otros aspectos pero con una visión dinámica de como estos cambian y evolucionan, tanto el artista como los que podamos apreciar su arte, iremos incorporando a los mitos, valores, símbolos las nuevas interpretaciones que vayan surgiendo y esto a su vez quedará reflejado en el arte. Para esta profundización es necesario fijarse en el contexto histórico en el que ocurren los distintos cambios.

A continuación me fijaré en una pieza asociada con la ganadería en el medio rural vasco. Si tomamos el *kaiku* del pastor y examinamos los cambios que se han venido produciendo respecto al material, esto es a su vez un reflejo de los que han tenido lugar en otros sectores de la sociedad vasca. El paso del *kaiku* de madera de *kaiku* de metal no es sólo un capricho del que lo produce de experimentar con un material distinto sino que está unido a una valoración cuantitativa del trabajo: el *kaiku* de metal cuesta menos hacerlo y tiene el mismo uso. Este cambio es parte a su vez de un cambio económico que devalúa la tradición artesanal a favor de una producción más rápida y masiva. Desde este momento la producción del *kaiku* de madera no es tanto para el pastor sino que adquiere un valor nuevo que no tiene relación con el uso para el que fue originalmente diseñado. Siguiendo este ejemplo del *kaiku* distingo dos aproximaciones al arte vasco.

La primera trataría de reproducir el objeto utilizando el mismo material, las mismas técnicas y formas que aparecen en el *kaiku*. El valor de este

enfoque estaría en el grado de fidelidad a la obra original, y en el mérito de contribuir a preservar unas técnicas artísticas encajadas en una tradición cultural. La utilidad del *kaiku* como tal ya no existe en la mayor parte de los casos, pero puede ponerse como objeto de adorno en un estante de casa moderna de la ciudad lo que en un tiempo sirvió como recipiente para ordeñar la leche. Es así como el objeto se exhibe fuera de su contexto cultural, y lo único creativo sería el nuevo uso al que se le dedique. Una segunda aproximación sería la de profundizar en lo que dio origen a esa forma truncada del *kaiku*, posiblemente basada en la utilidad del declive para el ordeño y en un conocimiento de las posibilidades de forma del material. El que lo produjo podía haber conceptualizado el *kaiku* de otra forma distinta y ser también funcional. ¿Por qué lo hizo así? ¿Por qué de la madera creó ese hueco y lo recortó como lo hizo? ¿O el origen de la forma tiene algo que ver con el entorno, con la geografía, con los espacios? Aquí el proceso creativo estaría unido a las nuevas interpretaciones que inspire la forma, el material y el concepto de la ocupación o desocupación del espacio que sugiera la forma del *kaiku*.

EL ARTISTA COMO INTERPRETE

Al recalcar la importancia que tiene el que el arte esté inmerso en la realidad sociocultural reconocemos que existe una relación simbiótica entre esta realidad y el arte, siendo el artista el que una vez conocida ésta la interpreta. Según esto, toda esa realidad la puede interpretar el artista de forma que sea captada directamente por otros, como tal realidad o aspecto de ella, o solamente como un producto artístico en sí. De esto se desprende el que el enraizamiento o no en esta realidad sociocultural pueda ser meramente subjetivo y aquí solamente podríamos descansar en la opinión del artista para juzgar si un arte es arte autóctono o no.

El objetivo de la tesis que defiendo sobre el arte autóctono y en este caso concreto del arte vasco va dirigido a dar unas pautas de conocimiento de ciertos aspectos socioculturales que por su carácter puedan: primero, hacer profundizar en esa realidad y segundo, generar formas artísticas que tengan en sí las configuraciones y manifestaciones propias de la cultura vasca. Con esto no estoy diciendo que estas formas así generadas sean únicas y distintas de las de otras culturas, porque al reconocer el universalismo del arte también reconozco que el ser humano en distintas culturas es capaz, en principio, de generar expresiones artísticas similares. Sin embargo lo más corriente es que estas formas por partir de unos conceptos culturales concretos, den lugar a unas manifestaciones artísticas altamente diferenciadas. De esto se desprende que aunque el arte se manifiesta a través del artista y éste a su vez cristaliza la realidad sociocultural a través de su personalidad, pueden irse reconociendo ciertas tendencias y ciertos patrones de interpretación de esa realidad. Pero el énfasis para mí no está tanto en que se lleguen a reconocer esos patrones, sino en que la antropología puede

meterle al artista en lo generativo, y por lo tanto llevarle a una creatividad que parte de su contexto sociocultural. Y a su vez, a que los que contemplemos o juzguemos el arte vasco admitamos que para que éste sea autóctono, no hay que relacionarlo con una época, o con un artista ni tan siquiera con unas técnicas o formas. Esto implicaría una disociación entre arte y contexto sociocultural y una negación de la dinámica del cambio.

Finalmente recalcaré que la pedagogía del arte, en la que se relaciona el proceso creativo con la realidad sociocultural, puede abrir nuevas vías de investigación para el desarrollo del arte, y como consecuencia, de un arte autóctono, ya que es el desarrollo de la creatividad y de la libertad de expresión el mejor marco donde se pueden revelar los artistas. De aquí que ese esfuerzo por el desarrollo personal sea a su vez una aportación a la colectividad ya que todo proceso creativo enriquece al pueblo. Requiere un mayor interés por parte de las instituciones educativas, de los responsables de los museos, de los responsables de organizar, no sólo exposiciones, sino actividades creativas. Esto es importante y urgente que se haga a todos los niveles, en un empeño de que la enseñanza y el desarrollo de la tarea creativa no sea privativo de una enseñanza elitista y privada, sino que esté al alcance de todos al considerársele como parte esencial de la educación a la que tiene derecho toda persona.

NOTAS

1. Las ideas de este trabajo se dieron a conocer previamente a través de dos conferencias. La primera, "El arte vasco desde una perspectiva antropológica", en el Aula de Cultura de Getxo el 16 de Diciembre de 1982, dentro del Ciclo sobre Arte Vasco. La segunda, "Sensibilidad y antropología", en el Museo Etnográfico de Iruñea el 2 de Septiembre de 1981, dentro de Primeras Jornadas Didácticas de Arte Contemporáneo.
2. Aspectos de la dimensión espacial del comportamiento de la mujer en cuentos y mitos lo he desarrollado en un artículo que con el título de "La dimensión espacial del comportamiento de la mujer: una aproximación al caso vasco". *Lurralde*.

No. 6, págs. 251-270.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, E.
1956 "The Classification of Values: a Method and Illustration". *American Anthropologist*, 58: 221-248.
- BARANDIARAN, J.M. de
1972. Obras completas: tomo I, *Diccionario ilustrado de mitología vasca y algunas de sus fuentes*. Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.
- BARTH, F.
1966 "Models of social organization". *Royal Anthropological Institute Occasional Paper, N° 33*.
- FIRTH, R.
1961 *Elements of Social Organization*. Beacon Press. Boston, 3ª edición.
- HERSKOVITS, M.J.
1952 *El hombre y sus obras: la ciencia de la antropología cultural*. Fondo de Cultura Económica, México.
- KLUCKHOHN, F., F. STRODTBECK
1961 *Variations in Value Orientation*. Row, Peterson y Co.
- PARSONS, T.
1952 "Religious Perspectives in Sociology and Social Psychology". En *Religious Perspectives in College Teaching*. H.N. Fairchild ed. New York, Ronald Press.
- SILVER, H.R.
1979 "Ethnoart". *Annual Review of Anthropology*, B: 267-307.
- STUMPF, M.K.
1972 *Palauan Value Orientations and Education*. Tesis presentada en Teachers College, Universidad de Columbia, New York.