

Revista de Antropología Experimental

nº 10, 2010. Texto 22: 395-405.

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282

ISSN (cd-rom): 1695-9884

Deposito legal: J-154-2003

<http://revista.ujaen.es/rae>

UNA APROXIMACIÓN AL ARTE GITANO.

Trayectoria y uso de los estereotipos en las artes plásticas

Carmen Olivares Marín

Universidad de Extremadura, España

carmen_olivares_marin@hotmail.com

AN APPROACH TO GYPSY ART. Trajectory and uses of the stereotypes in plastic arts

Resumen: Los aspectos creativos del pueblo gitano son tratados desde las ciencias sociales de una manera global y normalmente asociada a aspectos de la musicalidad y el folklore. Esto es debido a que las poblaciones nómadas, limitadas en espacio por el transporte, han limitado también el desarrollo de actividades creativas como la pintura. Desde finales del siglo XX aparecen ocasionalmente manuscritos que afrontan algunas cuestiones sobre la artesanía y la estética gitana. En este trabajo se presenta como una revisión del concepto de Arte Gitano y principalmente de la pintura, atendiendo a este pueblo como productor. Conjuntamente se ha tratado de recorrer la trayectoria histórica de la pintura gitana desligada de otras artes populares con la idea de rescatar aquellos valores que definen su corpus pictórico. Este se presenta etnográficamente muy marcado y relacionado con hábitos miméticos o procesos de deconstrucción simbólica.

Abstract: The creative aspects of gypsy people are dealt with by the social sciences in a global way, being normally associated to aspects like musicality and folklore. This is due to the fact that nomadic populations, being space-limited because of transportation, have also limited the development of creative activities like painting. Since the late twentieth century, some manuscripts facing certain issues related to gypsy craftwork and aesthetics have occasionally appeared. This paper is presented as a review of the concept of Gypsy Art, particularly painting, dealing with this population as the main producer. Additionally, this work has tried to go through the historic trajectory of gypsy painting separated from other popular arts, with the aim of recovering those values that define its pictorial corpus. This corpus is ethnographically well defined and related to mimetic habits or symbolic deconstruction processes.

Palabras clave: Arte Gitano. Romart. Pintura. Estética. Estereotipos.
Gypsy Art. Romart. Painting. Aesthetic. Stereotypes.

I. Una definición para el Arte Gitano.

El concepto de Arte Gitano ha recibido algunas definiciones a lo largo de las últimas cuatro décadas. Este concepto generalizado se ha considerado como un todo global para ser atribuido a los grupos gitanos, con independencia de su heterogeneidad. Bajo estas premisas, establecer una generalización supondría para Liégeois una distorsión de la realidad (Liégeois, 2005). En este trabajo al hablar de gitanos, se hará referencia principalmente a la población gitana romaní, ocasionalmente a calés, que es la mayor productora de obras de arte pictóricas y la que presenta una trayectoria artística más desarrollada.

“No puedo sino darle la razón en su opinión de que la cultura gitana, al contrario que otras, no ha desarrollado una “cultura pictórica” de rasgos propios, quizás porque la afirmación visual o visualizable de su identidad ha encontrado un terreno más propicio en otros campos, como el vestido o la ornamentación personal, algo por otra parte muy propio de los grupos nómadas que llevan consigo –a cuestras- las señas de identidad y que no las expresan en soportes que necesitan estabilidad –como ocurre con la pintura” (García Fitz comunicación personal, 2007).

Si el mismo concepto de Arte está sujeto a controversia, no menos lo está el de Arte Gitano. Con esa ambigüedad como motor de la definición, Baker (2007) ha propuesto una definición muy ilustrativa del Arte Romaní o *Romart*. Según el autor el *Romart* puede ser el arte que es hecho por las personas romanís y además puede designar el arte que trata sobre esta cultura. Ciertas personas están vinculados a una determinada estética y en ese sentido Baker establece otro concepto para el Arte Romaní, y es aquel que a las personas gitanas les gustan contemplar o rodearse de. Finalmente incluye en este concepto una última definición donde el Arte Romaní también puede ser el arte que se asume con una estética concreta pero que, como se desprende, no está necesariamente hecho por personas con esta identidad (Baker, 2007). La estética gitana puede ser entendida entonces como un lenguaje visual compartido o como un grupo de iconos comunes o preocupaciones simbólicas que son compartidas por una misma población, ya sea romaní, calé, sití etc.

Según los planteamientos fenomenológicos de Baker (2007) el *Romart* se basaría entonces en una estética tradicional donde los objetos tienen además de una función estética un proceso de fabricación y una intencionalidad en el uso. Se refiere al arte como habilidad humana, vinculado a la artesanía, que permite al gitano convertir las cosas ordinarias y habituales en extraordinarias. El autor enfatiza sobretudo en la ornamentación de los objetos como principal elemento creativo que, combinado con la función y la utilidad, genera la propia expresión artística del útil.

En cuanto a los objetos, otros autores vinculan esa dualidad (ornamentación-funcionalidad) con ciertas prácticas de recolección y reutilización de materiales desechados. Uno de los principales impulsores de esta faceta estética del gitano, vinculada a los hábitos de recolección, ha sido Streck (2003). Streck sostiene que esta cultura de contrastes ha conservado su inclinación hacia el barroco de plástico y las formas y gestos grotescos en relación a la estética ornamental de las viviendas no gitanas. Esto lo explica, por un lado, por el alto contraste que muestra frente a la sobriedad y pragmatismo de la sociedad moderna que desecha los adornos decorativos una vez que se hacen anticuados. Y por otro lado, por la tendencia de los gitanos a reciclar estos materiales procedentes de los basureros en su labor de chatarreros o restauradores (Streck, 2003). Acton (1983), en este sentido, también se refiere a esa inclinación por el reciclaje al contemplar los desechos abandonados en los emplazamientos donde antes acampaba una familia gitana.

En esta habilidad por la reutilización de materiales en la activa consciencia de subsistir, Ramírez Heredia (1983) va más allá. El político argumenta cómo el mimbre y el carrizo verde se sustituyen ahora por los desperdicios que la gente tira a los basureros lo que permite a las gitanas sedentarias obtener bellas y coloridas piezas florales que surgen del ingenio caló.

En un sentido mucho más amplio, el Arte Gitano según Liégeois (1987) es un arte de vivir pero no es simplemente un modo, si no que es *ese* modo de vivir que tienen los gitanos más que lo elaborado o pensado.

“Se trata de una arte cotidiano, un arte en todo y de todo, inseparable de su condición social, económica y cultural. Es el arte de comerciar, el arte de conducir, el arte de gozar de la música y el baile, el arte de la palabra, el arte de las relaciones sociales, el arte de la fiesta” (Liégeois, 1987: 91).

Dentro de esta definición el autor incluye el arte pictórico, el cual vincula a los hábitos itinerantes pero con un nuevo matiz. Lo califica de un arte de viaje y, como en la música y en otras manifestaciones, en él se pueden apreciar las influencias de las poblaciones circundantes (Liégeois, 1987). Este nuevo parámetro en la definición tendrá más peso en el corpus pictórico que muchos hábitos relacionados con la recolección o con otras características de las que se ha hablado anteriormente.

Finalmente se han localizado ciertas referencias donde el arte realizado por gitanos se ha catalogado, junto a otros, fuera de las corrientes artísticas universales. Aunque este no es un hecho aislado que pueda sorprender a los que conocen la historia de este pueblo, el Arte Gitano ha estado en ciertas ocasiones asociado al “Arte bruto”. Este concepto fue definido por Dubuffet (1975) en lo relativo al arte realizado fuera de las fronteras de las culturas oficiales, al *outsider art*; el arte de los niños, delincuentes, enfermos mentales etc.

En este trabajo proponemos una definición más del Arte Gitano y que abarcaría igualmente al *Romart*. Dado que nos referimos a expresiones a través de recursos plásticos, aquí se propone desvincular el Arte Gitano de lo que hasta hoy se había asociado con la música y el folklore. La historia del Arte Gitano, como veremos, presenta una trayectoria y particularidad que le permite ir más allá del arte cotidiano definido por Liégeois (1987) y del vínculo exclusivo de la estética y del arte objeto. En un concepto inspirado por García Canclini (1990), entendemos entonces el Arte Gitano como aquellas manifestaciones artísticas que expresan ideas, emociones o valores culturales mediante el uso de diferentes soportes visuales o recursos plásticos y que se originan con una intencionalidad creativa por una persona que se autorepresenta dentro de la cultura gitana y cuya producción significativa conlleva cierta individualidad temática, estilística y matices icónicas particulares.

II. El nacimiento público del *Romart* de Hungría

La imagen del gitano ha sido ampliamente representada desde el siglo XV. Al menos hasta principios del siglo XX, este monopolio ha sido exclusivo de artistas no gitanos que por diferentes motivos han definido y transmitido una imagen estandarizada de este pueblo (Olivares, 2009). Desde entonces solo algunos artistas gitanos que alcanzaron cierto renombre han llegado hasta nosotros. Entre ellos, Antonio Solario (Italia, 1465-1530) formado en la Escuela de Venecia y destacado por sus pinturas de corte religioso, Otto Mueller (Alemania, 1874-1930) conocido por sus desnudos expresionistas y su vinculación con el medio natural, el pintor abstracto introducido por Kandinsky, Serge Poliakoff (Moscú, 1900-1969), Helios Gómez (España 1905-1956) cuyos carteles militantes fueron protagonistas en la Guerra Civil española, o Ceija Stojka (Austria, 1933), artista multidisciplinar, víctima del *parajmos* (genocidio nazi).

El imaginario gitano impuesto desde la sociedad mayoritaria queda reflejado en la historia del arte mediante unos temas pictóricos que se repitan y que dan forma a los estereotipos más clásicos (nomadismo, exotismo y folklore, artes ocultas, mendicidad, etc). Es por este motivo que el pueblo gitano se enfrenta hoy a la dura y difícil tarea de revertir unos tópicos que, bien o mal, han definido su relación con el otro.

Las primeras referencias públicas sobre la pintura gitana, como punto de inicio para una corriente artística que presupone continuar con una cierta trayectoria, se dan a conocer en Hungría. Aquí se realizará la primera exhibición de pintores y escultores campesinos. *Naturals* tuvo lugar en el Salón Nacional de Budapest en 1934 y estaba representada por escultores y artistas del *folk-art* (Kerékgyártó, 2000). Después de la Segunda Guerra Mundial el arte ingenuo no encajaba con las nuevas tendencias esquemáticas de los cincuenta por lo que algunos pintores *rom*, en su búsqueda de la sofisticación, comenzaron su carrera artística alejándose del arte naíf.

En mayo de 1979, cuando el pueblo romaní aún no era una minoría reconocida ni disponía de sus propias organizaciones e instituciones, Agnes Daróczy, junto a Tamás Péli, Menyhért Lakatos y János Bársony, organizaron una exposición de arte en Budapest donde exhibieron las pinturas de doce artistas húngaros. El objetivo de la exposición fue atraer la atención internacional sobre este tipo de manifestaciones artísticas, liberar al pueblo de los viejos estigmas y, en definitiva, cambiar el modo de ver al gitano. Además no sólo sería notable en cuanto a la trascendencia política que obtuvo, también lo sería por su labor alentando la participación de los artistas romanís dentro del panorama artístico europeo (Junghaus, 2007).

“[...] nos propusimos encontrar a János Balázs, un pintor cuyo trabajo era bien conocido en algunos países de Europa. En la estación de tren de Salgótarján nos dirigimos al primer hombre romaní que vimos y le preguntamos por el viejo artista. ¿Cómo es posible que sólo pregunten por el tío János? ¿Por qué pensáis que es el único pintor de esta comunidad? Fue su respuesta indignada [...] Si una pequeña ciudad como Salgótarján tenía tres pintores, entonces el país entero debería tener numerosos artistas desconocidos o poco conocidos. Me pareció una maravillosa idea encontrarlos y mostrar sus obras al público en general”. Texto extraído y traducido de Daróczy (2000).

Esta exposición, precedida de otras dos en los años 1989 y 2000, se convertiría en un referente para otras exhibiciones que se multiplicaría sobretudo en la República Checa, Hungría, Inglaterra y Francia. Aunque algunas de las obras que entonces fueron seleccionadas encajaban con el llamado Arte Ingenuo, Agnes Daróczy y el resto de organizadores de la exposición decidieron llamarla “Exposición de artistas romanís autodidactas” ya que ni era un arte del todo ingenuo, y los que lo eran, diferían de las representaciones artísticas tradicionales de los campesinos y artesanos (Daróczy, 2000). En 2000 se organizaría la tercera como *Third national exhibition of romany artists* (*Tercera exhibición nacional de artistas romanís*).

Según Junghaus a partir de los años noventa, momento en el que la inclusión social se convierte en un importante programa paneuropeo y la democracia cambia el paradigma de la interpretación de las prácticas culturales, se multiplicaría la presencia de artistas gitanos en exposiciones individuales y colectivas (Junghaus, 2007). Durante este proceso de integración de los artistas gitanos al mundo del arte se modificó la expresión artística de los mismos, ajustándose a cánones estéticos actualizados hasta día de hoy.

“Después de 1989 y 1990 se desarrolla una exteriorización del orgullo gitano, junto a una voluntad de huida por la cultura. Esto es lo que ha conducido a

Europa a un incremento de las actividades realizadas por las organizaciones no exclusivamente políticas” (Garreta i Bochaca, 1998: 208).

Otras pequeñas exposiciones se realizarían en galerías privadas de Europa de este y desde finales de los años ochenta está bien documentada la participación de los artistas en festivales y exposiciones de arte. Destacan además la “Primera Exposición Universal de Artistas Gitanos” en París, organizada por Sandra Jayat en 1985 y el *Hidden Holocaust* realizado por diferentes autores en Hungría en 2004 y posteriormente en Londres en 2006.

Una reciente exposición de artistas gitanos fue la recogida en el Primer Pabellón Romá de la 52 Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia de 2007, *Paradise Lost*. El objetivo de la exposición fue crear una muestra capaz de superar prejuicios y estereotipos mediante una contra imagen por medio del arte. Como ya lo hicieron las exposiciones promovidas por Daróczy, esta exposición se propuso como una alegoría a la renuncia del estereotipo y al exotismo romántico. La organización seleccionó autores que fueran capaces de reinterpretar la identidad gitana, pero no de una manera homogénea y estable sino apostando por una identidad europea transnacional capaz de fusionarse culturalmente y adaptarse a las circunstancias cambiantes.

III. Algunas limitaciones localizadas en su avance.

A grandes rasgos, y cual sinónimo, las manifestaciones pictóricas de los artistas gitanos han sido definidas como arte naíf o ingenuo, arte común o propio de campesinos y artistas autodidactas, además de bárbaro, primitivo, de arquetipo y de autoestudio (Junghaus, 2007). Bien o mal, ha sido comúnmente asociado con el arte popular y algunos autores manifiestan su desacuerdo con los estereotipos que van yuxtapuestos a la clasificación de los productos visuales gitanos (Acton, 2007. Daróczy, 2000. Junghaus, 2007). Esto es así pues con este posicionamiento se estaría limitando la influencia y conexión de los sistemas de ideas-creencias con las formas y, tal como explicaría Maquet (1999), sistemas estéticos particulares.

El propósito de muchas de estas exposiciones ha sido desvincularse de lo que hasta entonces era entendido como arte exótico o popular gitano al tiempo que la etnicidad del autor tomaba protagonismo dentro de un espacio de arte contemporáneo. Según Baker (2007), cuando la etnicidad del autor contextualiza la obra en sí misma, se producen unos conflictos categoriales que limitan la potencialidad del trabajo y adversamente podrían afectar a su lectura, excluyéndolo del canon de arte contemporáneo en sentido amplio y siendo objeto de estudios sociales, como la antropología. Como ejemplo, en la exposición de *Paradise Lost* de 2007, se exhibieron las obras mostrando la etnicidad como un elemento esencial. En este contexto, la etnicidad aboga eficazmente por la promoción del Arte Gitano contemporáneo, pero en consecuencia se refuerzan unas barreras culturales que ambiguamente los vuelven a situar dentro del ámbito etnográfico o antropológico. La identidad misma del autor finalmente provoca el conflicto categorial dentro de las manifestaciones artísticas y el arte queda así relegado a exposiciones en museos etnográficos o espacios comunitarios donde el mensaje de la obra se pierde, y con ello la potencialidad del arte como herramienta para transmitir un discurso que revierta estereotipos.

El protagonismo del gitano en políticas de acción, ha sido otra de las causas que impida el avance del Arte Gitano en este tipo de manifestaciones. Mientras que el discurso social premie por encima de mejorar la visión que se tienen de este pueblo, el ámbito artístico permanecerá paralizado (Junghaus, 2007). En consecuencia, y tal como Daróczy argumenta, la existencia del gitano como problema social lo único que hace es contribuir a la destrucción simbólica del futuro de la comunidad (Daróczy, 2006).

Ambiguamente, las personalidades involucradas en el desarrollo del Arte Gitano siguen

demandando la cooperación activa de los no gitanos, lo que facilitaría el acceso a las audiencias principales. Según Junghaus la involucración del no gitano, no sólo como interventor sino también como ejecutor, tiene un importante papel evitando el establecimiento de guetos culturales y la segregación (Junghaus, 2005). El objetivo de los promotores es incluir entonces el arte dentro de megaproyectos en las instituciones oficiales como estrategia global de representación, priorizando la afirmación del grupo en los planes de acción dedicados a este tipo de actividades (Junghaus, 2006). Según Tebbutt (2004) esto explicaría,

“el objetivo de unir arte y política para registrar elementos de la identidad de un grupo étnico, de una comunidad particular, o etnia, a través de un medio de arte, y para evitar la diseminación de clichés estropeados, transparente en su tenue vínculo con la realidad” (Tebbutt, 2004: 170).

Este mismo planteamiento lo explica (1998) como una actividad deliberada de un grupo de personas en la realización de unos intereses políticos (Barany, 1998). Para Liégeois (1987), la aparición de este arte comprometido en la lucha, es el signo de una mutación o cambio fundamental. Antes, la reivindicación aparecía como un modo derivado o magnificado, en una política que consistía en hacerse invisibles. Ahora “la reivindicación se convierte en lucha, para dar a conocer y hacer que se comprenda el hecho de ser gitano y de querer seguir siéndolo”, lo que se explicaría con el aumento de artistas comprometidos (Liégeois, 1987: 94). La tendencia actual de artistas y organizadores (gitanos o no gitanos) es por tanto incluir el Arte Gitano como catalizador de la inclusión cultural.

III. La expresión del corpus pictórico: caracterización y estilos.

En el caso que tratamos y de acuerdo a Méndez (2003) y Schapiro (1999), consideramos el arte como una manifestación específica de la cultura y la existencia de una relación dialéctica entre el estilo artístico y otros aspectos de la vida social como la economía, política y religión. Reconocemos entonces, como punto de partida, que los valores estéticos de la pintura gitana están culturalmente condicionados y que por tanto los registros pictóricos y visuales son considerados una documentación valiosa y muy efectiva de la que extraer algunas regularidades sobre la cultura.

Para Čierna (2006), la pintura gitana muestra una amplia gama de propiedades estilísticas y morfológicas y cada uno de los artistas presenta una aproximación única a la creación artística. Las diferencias formales y temáticas derivan de las diferencias en el temperamento de los artistas y el estilo de vida, mientras que su origen étnico proporciona un carácter específico a las piezas (Čierna, 2006). Acton (2007) añade a esta heterogeneidad las causas históricas, en concreto las fuertes migraciones inducidas después de la segunda Guerra Mundial.

El artista gitano, como productor de obras significativas con cierta continuidad, conquistado o no por el tiempo se ajusta a unos cánones estéticos procedentes de las influencias artísticas que le llegan de fuera y aquellas interiorizadas por el bagaje cultural. Según esto, y tal como lo considera Urdaneta (Urdaneta, 360:2004), se considera Arte Gitano en lo relativo tanto a artistas con acceso a enseñanzas académicas como a los autodidactas. Ya que establecemos un concepto que abarca una amplia homogeneidad disgregada, más que detenernos en el proceso creativo en sí mismo o en la etnicidad del autor, optamos por definirla en función de la autoreflexividad que hace el artista sobre su propia cultura mediante el arte.

Algunos pintores son totalmente desconocidos en el ámbito internacional aunque muchos de ellos tengan una trayectoria artística más o menos larga. Otros tienen un amplio repertorio de obras y temáticas y los hay que apenas disponen de una o dos obras publi-

cadass. La mayoría de ellos, a diferencia de los más jóvenes, son autodidactas o pueden haber asistido a algún curso de pintura durante cierto tiempo. Muchos romá húngaros han sido criados en campamentos de acogida habiendo desarrollado estas expresiones artísticas como terapias ocupacionales. Otros han llegado a convertirlo en su modo de vida. De esta manera, heterogénea y dispar, se han recapitulado aquellas obras y bibliografías de autores que en cierta manera se aproximan a la representación de la identidad gitana a través del arte. Desde ahí se ha trabajado el contenido de las obras para extraer conclusiones.

Por motivos de espacio no se ha presentado un desarrollo completo del corpus, ni las temáticas ni las historias de vida de los artistas, todas ellas merecedoras de ser contextualizadas. Tampoco el conjunto de las obras ya que esto supondría desviarse de la intencionalidad global de este trabajo.

IV. Influencia de los Estereotipos en la Pintura Gitana.

“Después de agitar tanto el caleidoscopio, no es de sorprender que los patrones de la actual población gitana muestren una profusión de elementos diferentes. Al estudiar el mosaico, ¿cómo presentar la variedad en algún tipo de orden?” (Fraser, 2005: 292)

Mediante el análisis de las obras de arte realizadas por diferentes etnias de pintores gitanos, se han podido observar tres respuestas diferentes en su manera de asimilar o combatir los rasgos de dominación generados por los estereotipos.

Uso de una simbología estereotipada por interiorización.

Tanto artistas populares como artistas contemporáneos, recurren al uso de los estereotipos en sus obras de arte con la intención de llegar a un público amplio, tanto gitano como no gitano. Mediante el mimetismo y la apropiación simbólica representan una imagen colectiva fruto del imaginario. Finalmente esta imagen aparece interiorizada y de uso interno, y en su expresión, es utilizada como transmisor de la identidad cultural.

Según Liégeois (1987), el autor gitano diferencia el arte de vivir como un fenómeno social profundo mientras que el profesional lo considera como una parte aislada y superficial. El arte como oficio, aún siendo una extensión del arte cotidiano, le permite la autonomía a merced de las demandas y competencias.

“Contribuyendo a esta dicotomía el hecho de que, para ganarse la vida, el artista tiene tendencia a ejecutar lo que el público demanda, es decir, lo que constituye el gusto del momento; a menudo en un registro exótico. Y así, como elementos adoptados y de importación, se considera típicamente gitano” (Liégeois, 1987: 91).

Lo que podríamos identificar como mimetismo artístico lo explica Soros como una asimilación y cesión del patrimonio cultural, además del uso del lenguaje común estereotipado para llegar al público receptor. Esta sería la respuesta a un fenómeno que se ha descrito como proceso de mimetismo artístico y que viene de una táctica de supervivencia cultural, sincrética y oportunista (Charlemagne, 1983. Stam, 2002). En este sentido Okely (1996), establece como estrategias de adaptación ciertas actitudes extraídas de las imágenes mitificadas. Así, la visión exótica de su origen Indio, la afinidad musical, la lectura de la mano o aquellas con un fuerte potencial romántico, se interiorizan en su relación política y económica con los no gitanos. Según la autora las imágenes de representación y las de auto-representación están interconectadas aunque pueden contrastar entre ellas (Okely, 1996).

Uso de una simbología mixta como modo de revertir estereotipos.

El uso de los estereotipos también se observa en obras que pretenden revertir el imaginario. En el momento en que las nuevas generaciones intelectuales reconocen con orgullo su origen, adquieren mayor conciencia gitana en lugar de optar por la cesión de su patrimonio cultural. En esta labor, repensada en Hall (1993), se produce una confrontación entre los símbolos utilizados para representar al gitano y aquella nueva simbología que el colectivo decide revitalizar. Con el fin de revertir los estereotipos, los artistas gitanos crean un lenguaje o utilizan esa iconografía proyectada durante siglos para girar o revitalizar conceptos contenidos (Acton, 2007: 32)¹. Según Junghaus (2007) cuando se enfrentan a esa tensión (crear y revertir conceptos) se expresan como resultado unas manifestaciones que están cargadas de dolor, belleza, vestigios de paranoia, esquizofrenia y síndromes metafóricamente postraumáticos.

Para Tebbutt (2004), esta imagen desproporcionada de su identidad se manifiesta en sus propias creaciones artísticas, de manera simbólica y con un fuerte impacto iconográfico (Tebbutt, 2004). Surgirán así imágenes que ni son estrictamente gitanas ni estrictamente gadjes, sino imágenes impredeciblemente híbridas. “El uso de representaciones desproporcionadas pondrá en proporción su propia supervivencia” (Tebbutt, 2004: 175).

Uso de una nueva simbología como nuevo metalenguaje.

Otros artistas, autodidactas populares y contemporáneos, deciden revalorizar diferentes elementos culturales con el fin de salir de lo marcado en el imaginario. Según Hall para deconstruir las representaciones culturales impuestas se deben combatir dos frentes: revertir los estereotipos que prevalecen en los medios mediante imágenes que se opongan a las creadas y por otro lado luchar por el acceso a las audiencias principales (Hall, 1993). En España, uno de los principales objetivos de las organizaciones gitanas es, según Ramírez-Heredia (1983), cambiar la imagen que la mayoría de la sociedad española tiene del pueblo calé por lo que se plantean dos objetivos convergentes; acortar la distancia que los separa y que los medios de comunicación difundan imágenes más realistas y menos sensacionalistas. Esta faceta artística del gitano calé es hoy por hoy muy residual aunque emergente, pero con este planteamiento se pretende tal como sucede en ciertos países europeos crear políticas más activas de integración del gitano por medio del arte.

Se potencia en este tipo de obras la identidad individual del artista frente a la colectiva. Se aleja de lo popular para crear nuevos símbolos y mensajes que no esperan ser entendidos por las grandes audiencias pero enfatizando en temas como la religión, las costumbres y vida cotidiana, el genocidio u otros acontecimientos históricos. Se observa además mayor variedad estilística y temática entre estos artistas independientes para crear los mensajes. Entre ellos, se encuentran un número creciente de artistas abstractos que, al margen de retratar la identidad cultural, se inclinan por procedimientos pictóricos propios de abstracciones creativas y coloristas.

V. Conclusiones sobre el Arte Gitano.

La preconcepción de la imagen del gitano, abrumada por los estereotipos y por dos piedras angulares del pensamiento postcolonial, como son el nomadismo (Junghaus, 2007) y la marginación, ha impedido que el Arte Gitano en general ocupara un lugar protagonista dentro de la producción científica.

¹ Con motivo de la exposición *Second site* en el Stephen Lawrence Gallery (Universidad de Greenwich) entre febrero y marzo de 2006, se reunieron diferentes artistas contemporáneos. En este artículo Acton se refiere a los artistas: Delaine y Damien le Blas y Daniel Baker.

La situación actual de muchos gitanos está lejos ya de parecerse a aquella que retrataban los pintores románticos, y al recurso exclusivo de la basura, apareciéndose como una exuberante muestra de creatividad a la hora de plasmar la identidad gitana en cualquier soporte pictórico. Aún así hasta que una gran parte de la población no se hubo sedentarizado, tanto en los pueblos como en las ciudades, la producción pictórica no experimentó un auge notable.

Actualmente, y dada la creciente producción artística de las manifestaciones pictóricas de corte folklórico, el arte popular se está revalorizando en escenarios que tratan de oponerse a la globalización, revitalizando y potencializando la identidad folklórica y popular (Biagini, 1989). Por otro lado las nuevas generaciones que nacen inmersas en el transnacionalismo esperan aires nuevos pero no por ello renunciando a la identidad cultural. Se produce entonces, lo que según García Canclini (1990) representa un proceso de hibridación entre lo viejo, que sigue evolucionando, y lo nuevo, usándose como signos de identificación elementos procedentes de otras clases u otras sociedades (García Canclini, 1990). En ambos casos las innovaciones suponen la superación de los prototipos y plantea cosmovisiones nuevas que dejarán una importante huella en el corpus pictórico de este pueblo.

Ante toda la variedad estilística estudiada aparecen ciertos temas comunes que, en resumen, serán aquellos que expresan algún componente vital de lo que significa ser gitano. Estos se repiten en la mayoría de los artistas lo que permite, en oposición a Belton (2005), unificar el Arte Gitano y diferenciarlo del arte no gitano del cual se puede inspirar y nutrir.

El artista gitano responde en diferente manera a los rasgos de dominación generados por los estereotipos. Estas respuestas suponen tres tendencias claras en el uso del imaginario como recurso artístico; el uso de una simbología estereotipada, el uso de una simbología mixta y el uso de una nueva simbología. Las conclusiones que se extraen sobre la cultura visual del pueblo gitano es que esta se encuentra envuelta de las mismas circunstancias socio-históricas que operan en los procesos de creación artística de los no gitanos. En ella se aprecia una reproducción espontánea de esas influencias pero también una reformulación de la identidad en su lucha contra los estereotipos y unos procesos complejos de abstracción creativa para la representación de su cultura. Se observa que, aun siendo el Arte Gitano clasificado como arte de corte popular y folklórico, algunos autores transgreden las normas de expresión artística e innovan en el proceso meditativo de la creación artística. Como resultado se aprecia un arte heterogéneo en la representación reflexiva de la identidad que varía en función de la representatividad colectiva o individual. Mediante este tipo de estrategias no sólo se consigue la militancia del arte sino también revitalizar la imagen de la comunidad y fomentar una sociedad más justa. Una vez que los artistas disponen de los medios y las herramientas necesarias para explorar y representarse, el escenario intelectual se cristaliza (Junghaus, 2005, 2007).

Tal como Piasere argumenta, el arte es una muestra más de que el pueblo gitano no está en vía de desintegración cultural si no todo lo contrario,

“La cultura gitana es fuerte, vigorosa, creativamente viva, sensible a las sacudidas de la historia y listas para adecuarse con una flexibilidad tal, que raramente los antropólogos han encontrado en otras poblaciones” (Piasere, 1991: ctrapd).

Bibliografía

ACTON, T.

1983 *Gitanos, pueblos supervivientes*. Madrid: Espasa Calpe.

2007 “Second site”, en Junghaus, T. (Comp.) *Paradise, lost or under construction?* Venecia: Bienale de Venecia.

- BAKER, D.
2007 “Roma Art: Fiction or Function?”, en Junghaus, T. (Comp.) *Paradise, lost or under construction?* Venecia: Bienale de Venecia.
- BARANY, Z.
1998 “Ethnic mobilization and the state: The Roma in Eastern Europe”, en *Ethnic and Racial Studies*, 21(2):318-327.
- BELTON, B. A.
2005 *Questioning gypsy identity. Ethnic Narratives in Britain and America*. Oxford: AltaMira Press.
- BIAGINI, H.
1989 “La identidad, un viejo problema visto desde el nuevo mundo”, en *Revista Nueva Sociedad* (Caracas), 99: 96-103.
- CHARLEMAGNE, J.
1983 *Population nomades et pauvreté*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ČIERNA, K.
2006 “The collection of the museum of Romani Culture in Brno”, en Junghaus, T. (Comp.) *Meet Your Neighbours, Contemporary Roma Art from Europe*. Budapest: Open Society Institute.
- DARÓCZI, A.
2000 *An introduction to the third exhibition of the National Exhibition of Roma Artists 2000*. Budapest. Hungarian Institute for Culture and Art. www.mmi.hu/romaoszt/kepzomuv/eloszoen.htm.
2006 “Roma visual artist in Hungary and Europe”, en Junghaus, T. (Comp.) *Meet Your Neighbours, Contemporary Roma Art from Europe*. Budapest: Open Society Institute.
- DUBUFFET, J.
1975 *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores.
- FRASER, A.
2005 *Los gitanos*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA CANCLINI, N.
1990 *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CNCA-Grijalbo.
- GARRETA I BOCHACA, J.
1998 “Minories ètniques, associacionisme, i integració sociocultural”, en *Papers, Revista de Sociología*, 56:197-230.
- HALL, S.
1993 “Cultural Identity and Diaspora”, en Williams, Patrick & Laura Chrisman eds. *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*. Harvester Wheatsheaf.
- JUNGHaus, T.
2005 “Begging you to change: Towards a new Roma culture strategy in Europe”, en Inkei, P. y Zongor, A. *Inclusive Europe?*. Budapest: Horizon 2020.
2006 *Meet Your Neighbours, Contemporary Roma Art from Europe*. Budapest: Open Society Institute.
2007 “Paradise Lost. The First Roma Pavilion”, en Junghaus, T. (Comp.) *Paradise, lost or under construction?* Venecia: Bienale de Venecia.
- KERÉKGYÁRTÓ, I.
2000 *About the Romany Fine Arts in Hungary*, en <http://www.amrita-it.com/ciganyasag.htm> (12-02-2008).
- LIÉGEOIS, J. P.
1987 *Gitanos e itinerantes. Datos socioculturales, datos sociopolíticos*. Madrid: Ed. Presencia Gitana.

- 2005 *Gypsies, an illustrated history*. Londres: Saqi Books.
- MAQUET, J.
1999 *La experiencia estética*. Madrid: Celeste Ediciones.
- MÉNDEZ, L.
2003 *La antropología ante las artes plásticas; Aportaciones, omisiones, controversias*. Madrid: Siglo XXI.
- NEDICH, J. L.
2005 “Patrimonio Cultural Gitano”, en Maronese, L.; Tchileva, M. (Edits.) *Temas de Patrimonio Cultural*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- OKELY, J.
1996 *Own or Other Culture*. New York / London: Routledge.
- OLIVARES MARÍN, C.
2009 “El gitano imaginario y la cristalización del mito”, en *Gazeta de Antropología* 25:25-37.
- PIASERE, L.
1991 *Popoli delle discariche. Saggi di antropologia zingara*. Roma: CISU.
- PRIETO I FLORES, Ò.
2007 *Sobre la identidad gitana y su construcción panétnica: El caso gitano en Barcelona*. Barcelona: Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- RAMÍREZ HEREDIA, J. D.
1983 *Nosotros los gitanos*. Barcelona: Ediciones 29.
- SCHAPIRO, M.
1999 *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- STAM, S. R. Y SHOHAT, E.
2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- STRECK, B.
2003 “La cultura del contraste. Sobre la diferencia y el sentido de pertenencia. El caso de los gitanos”, en *Revista de Antropología Social* 12: 159-179.
- TEBBUTT, S.
2004 “Disproportional Representation: Romanies and European art”, en Saul, N. y Tebbutt, S. (Edits.) *The Role of the Romanies: Images and Counter-images of “Gypsies” Romanies in European Cultures*. Liverpool: Liverpool University Press, pp 160-177
- URDANETA, C.
2004 *Arte Popular Venezolano; Tallistas de Canoabo*. Anuario n° 27:351-394. Carabobo.