

**EL FUNDAMENTO POLÍTICO DE LA OBRA DE ARTE POPULAR EN LA ESTÉTICA
LATINOAMERICANA A PARTIR DE LA TEORÍA DE JUAN ACHA Y NESTOR GARCIA
CANCLINI**

CAMILO ANDRES VARON PARRA

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA**

BOGOTÁ

2019

EL FUNDAMENTO POLÍTICO DE LA OBRA DE ARTE POPULAR EN LA ESTÉTICA
LATINOAMERICANA A PARTIR DE LA TEORÍA DE JUAN ACHA Y NESTOR GARCIA
CANCLINI

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

Presentado por:

CAMILO ANDRES VARON PARRA

Código: 2012132032

Trabajo de grado presentado para obtener el título de Licenciado en Filosofía

Director:

JAVIER GUILLERMO MERCHAN BASABE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

BOGOTÁ D.C.

2019

Nota de Aceptación

Firma de Jurado

Firma de Jurado

Firma de Jurado

27 de mayo del 2019

RESUMEN

El presente documento propone un estudio de las connotaciones sociales del arte popular en la obra de Juan Acha y Néstor García Canclini, a partir de los aspectos que convocan el surgimiento de relaciones estéticas colectivas, con el fin de dar cuenta del fundamento político de la obra de arte popular en América Latina.

El debate clásico en la teoría del arte que confronta el arte popular y el arte culto se ha fortalecido a lo largo del siglo XX, gracias a los rigurosos estudios estéticos en América Latina. Estos estudios proponen superar la condición de dependencia intelectual y material impuesta por la elite de la industria cultural compuesta por los empresarios dueños de los medios de producción y distribución artística, críticos de arte, coleccionistas, artistas eruditos y académicos. Dar cuenta de esa dependencia representa el primer paso para superarla, por ende, la teorización sobre las condiciones materiales, intelectuales, económicas y culturales que rodean la obra de arte popular ha sido abordada por autores como Juan Acha y Nestor García Canclini, quienes ven en la obra de arte popular la posibilidad de romper con esquemas ideológicos que direccionan la producción de obras de arte y las relaciones estéticas que de ellas germinan, a ser parte del proyecto global del capitalismo que determina los cánones estéticos por el cual se deben regir las producciones artísticas y además, establece los lineamientos de la oferta y demanda en el mercado del arte.

La estética latinoamericana ha hecho énfasis en mostrar el carácter político de la obra de arte popular, al evidenciar que en su materialización es posible que se transformen los cánones preestablecidos por la elite de la industria cultural. Esto permite la aparición de conocimientos innovadores y teorías acordes a los problemas de la sociedad latinoamericana, propiciando nuevos modos de relación social, a través de experiencias estéticas del hombre con su contexto. La finalidad de esta teoría, más allá de resignificar o modificar los cánones estéticos tradicionales, es establecer procesos de unidad colectiva a través de experiencias sensibles comunes, que posibiliten la edificación de identidades y conocimientos que fortalezcan la cultura popular.

En este orden de ideas, en el primer capítulo se presentan las condiciones que han sustentado el debate entre arte culto y arte ingenuo, en aras de establecer la concepción latinoamericana de la obra de arte popular. En el segundo capítulo se definen las connotaciones ideológicas del arte popular estableciendo claramente su fundamento político. En el tercero, se demuestra la teoría expuesta por medio de ejemplos concretos que indican que la obra de arte popular produce relaciones estéticas colectivas y rupturas en la tradición estética de occidente, condiciones que

efectivamente disponen el fundamento político de la obra de arte popular en la teoría estética y la cotidianidad latinoamericana

Palabras clave:

Obra de Arte Popular, Tradición Estética Occidental, Sistemas de Producción Cultural, , Ideología, Cultura.

ABSTRACT

This document proposes a study of the social connotations of popular art in the theory of Juan Acha and Néstor García Canclini, from the aspects that call for the emergence of collective aesthetic relations, in order to account for the political foundation of the popular artwork in Latin America.

The classic debate in the theory of art that confronts popular art and cultured art has been strengthened throughout the 20th century, thanks to the rigorous aesthetic studies in Latin America. The propose of these studies is overcome the condition of intellectual and material dependence imposed by the elite of the cultural industry composed of entrepreneurs who own the means of production and artistic distribution, art critics, collectors, erudite artists and academics. To account for this dependency represents the first step to overcome it, therefore, theorization about the material, intellectual, economic and cultural conditions surrounding the popular artwork has been addressed by authors such as Juan Acha and Néstor García Canclini, who see the popular artwork as the possibility of breaking with ideological schemes that direct the production of artwork and the aesthetic relations that germinate from them, to be part of the global project of capitalism that determines the aesthetic canons by which the productions must be governed artistic and also establishes the guidelines of supply and demand in the art market.

The Latin American aesthetic has emphasized the political character of the popular artwork, evidencing that in its materialization it is possible that the pre-established canons by the elite of the cultural industry are transformed. This allows for the emergence of innovative knowledge and theories in accordance with the problems of Latin American society, fostering new modes of social relation, through aesthetic experiences of man and his context. The purpose of this theory,

beyond re-signifying or modifying the traditional aesthetic canons, is to establish processes of collective unity through common sensible experiences, which enable the construction of identities and knowledge that strengthen popular culture.

In this order of ideas, the first chapter presents the conditions that have supported the debate between cultured art and naive art, in order to establish the Latin American conception of the popular artwork. In the second chapter the ideological connotations of popular artworks are defined, clearly establishing its political foundation. In the third, the theory is demonstrated by means of concrete examples that indicate that the popular artwork produces collective aesthetic relations and ruptures in the aesthetic tradition of the West, conditions that effectively provide the political foundation of the popular artwork in the aesthetic theory and Latin American everyday life

Key words:

Popular Artwork, Western Aesthetic Tradition, Cultural Production Systems, Ideology, Culture.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Advancing the Quality of Education	FORMATO RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 7 de 79	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central.
Título del documento	El fundamento político de la obra de arte popular en la estética latinoamericana a partir de la teoría de Juan Acha y Nestor Garcia Canclini.
Autor(es)	Varon Parra, Camilo Andres.
Director	Merchan Basabe, Javier Guillermo.
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 79 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	OBRA DE ARTE POPULAR; TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL; SISTEMAS DE PRODUCCIÓN CULTURAL; IDEOLOGÍA; CULTURA.

2. Descripción
Este trabajo de grado se propone contribuir a la investigación estética referida a las implicaciones políticas que tiene la conceptualización y practica del arte popular latinoamericano, en contraste con la tradición estética occidental. El presente estudio se realiza en base a la teoría de Juan Acha y Nestor Garcia Canclini, cuyas investigaciones proponen un análisis materialista de la obra de arte popular a partir de sus efectos en cuanto a transformaciones sociales, producción de conocimiento y relaciones estéticas colectivas se trata. Esta investigación se inmiscuye en problemas como la dominación ideológica y la tradición cultural en aras de abordar las tensiones estéticas, las diferencias de clase, raza y género, que, en suma, son palpables en los sectores populares, lo cual representa problemas serios para la filosofía contemporánea, siendo el estudio acerca del fundamento político de la obra de arte popular uno de ellos.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Investigando la Pedagogía</i>	FORMATO RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 8 de 79	

3. Fuentes
-Acha, Juan. (1979) <i>Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción</i>. México, Fondo de Cultura Económica. -Bermúdez Currea, Carolina. (2013) <i>Huber de Jesús Martínez, alias Pingüino: la galería mía son las carreteras de todo el país</i>. Bogotá D.C: Artesanías de Colombia. -Boal, Agustin. (1975) <i>Teatro del oprimido y otras poéticas políticas</i>, Buenos Aires, Ediciones de La Flor. -Brecht, Bertolt. (1973) <i>Escritos sobre teatro</i>, Buenos Aires Nueva Vision, Tomos I, II Y III. -Canclini, Nestor Garcia. (1977) <i>Arte popular y sociedad en América Latina</i>. Teoría y praxis. México D.F. Editorial Grilajdo S. A. -Da Vinci, Leonardo. (2010) <i>Tratado de la pintura</i>. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del cardo. -Hegel Friederich. (1989) <i>Lecciones de estética</i>. Volumen Traducción de Raul Gabas. Impreso en Nova-Gràfik S.A., Puigcerdà 127, 08019 – Barcelona. Primera edición: mayo de 1989. -Valero Ramírez, Diana Paola; Mejía Benítez, Alberto. (2014) <i>Los matices socio-visuales en la creación del decorado de los buses escalera</i>. XI Foro académico de diseño, 13 Festival internacional de la imagen. Universidad de Caldas. -Vasconcelos, José. (1940) <i>La raza Cósmica, misión de la raza iberoamericana</i>. Argentina y Brasil. Espasa. Calpe Mexicana S.A. Editorial Stylo. Durango 290, México D.F.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Advancing the Pedagogical</i>	FORMATO RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 9 de 79	

4. Contenidos
El presente trabajo de grado muestra la teoría estética de Juan Acha y Nestor Garcia Canclini alrededor del concepto de arte popular, además de evidenciar las categorías que disponen un fundamento político del mismo. En se sentido, esta investigación se desarrolla en tres momentos clave. En primer lugar, se realiza un recorrido histórico del debate entre arte y artesanía a partir de los sistemas de producción cultural para evidenciar las características que permiten la aparición del arte popular en América Latina desde la diferenciación particular del arte culto y el arte ingenuo. En segunda instancia, se categoriza el arte popular latinoamericano a partir de los elementos intrínsecos que lo diferencian y ponen en pugna frente a la tradición estética occidental en aras de definir las especificidades que establecen su fundamento político. Por último, se ejemplifica el esquema del fundamento político del arte popular a través de dos muestras de prácticas estéticas colectivas como lo son los Picós de la región pacífica y las Chivas o Buses Escalera del eje cafetero en Colombia.

5. Metodología
Investigación teórica. Consulta en bases de datos académicas referentes a estudios sobre arte popular latinoamericano. Comparación de obras de arte y practicas estéticas colectivas con el apoyo de imágenes recogidas de Internet.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Advancing the Pedagogical</i>	FORMATO RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 10 de 79	

6. Conclusiones
La obra de arte popular representa una resistencia ante el proyecto globalizante del capitalismo, de ahí la importancia de poder teorizar sobre estos aspectos en aras de mostrar las posibilidades de creación de conocimiento que aquí se pueden edificar. Resulta provechoso para el proyecto de fortalecer la identidad propia del as comunidades marginadas en América Latina, el hecho de conocer las implicaciones sistemáticas e ideológicas que atraviesan la cultura y los modos de relación estética que allí se gestan. Conocer a cabalidad las condiciones de subordinación que impone la elite de la industria cultural puede abrir caminos hacia rupturas en los sistemas de producción cultural que modifiquen la condición de dominación y pasividad de la sociedad Latinoamericana.
El estudio estético de las condiciones culturales latinoamericanas no se agota en la teorización de la obra de arte popular. Hace falta fomentar diferentes estudios que den cuenta de las relaciones políticas, económicas y sociales de la cultura popular en todo el continente americano.
En el caso de América Latina se torna difícil el hecho de cambiar los medios de producción cultural ya que el acceso a la programación del contenido que se fomenta en los ornamentos industriales esta sesgado. Se puede decir que una propuesta de cambio en este sentido es generar nuevos canales de información, investigaciones innovadoras y nuevas formas de enfrentar las vicisitudes cotidianas a través de medios de expresión alternativos.

Elaborado por:	CAMILO ANDRES VARON PARRA
Revisado por:	JAVIER GUILLERMO MERCHAN BASABE

Fecha de elaboración del Resumen:	03	07	2019
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	06
CAPÍTULO I: LAS BELLAS ARTES Y EL ARTE POPULAR VISTAS A PARTIR DEL SISTEMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL.....	09
1.1 PRIMERAS CONCEPCIONES DEL ARTE CULTO Y EL ARTE POPULAR A PARTIR DEL DEBATE ARTE /ARTESANIA	10
1.2 EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL Y LOS SUBSISTEMAS DE PRODUCCIÓN TECNOLÓGICO, CIENTÍFICO Y ARTÍSTICO	15
1.2.1 Sistema de Producción Tecnológico	16
1.2.2 Sistema de Producción Científico	17
1.2.3 Sistema de Producción Artístico	18
1.3 UNA APROXIMACIÓN A LA IDEA DE OBRA DE ARTE CULTA DESDE LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN CULTURAL.....	20
1.3.1 El arte para las masas y el arte aficionado.....	22
1.4 LA OBRA DE ARTE INGENUA EN LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN CULTURAL.....	23
1.4.1 Folklore-Artesanía	24
1.4.2 Arte Popular Urbano	24
1.4.3 Ornamentos Industriales	25
1.5 ASPECTOS INTRINSECOS DEL ARTE POPULAR	26
CAPÍTULO II: EL ARTE POPULAR COMO RUPTURA EN LA TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL.....	29
2.1 LA IDEOLOGÍA COMO ELEMENTO DETERMINANTE DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	30
2.2 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO VIVENCIA	35
2.3 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ARTE POPULAR VISTA COMO RUPTURA EN LA TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL.....	39

CAPÍTULO III: EJEMPLOS CONCRETOS DE LA INCIDENCIA POLÍTICA EN LA CREACIÓN DE VIVENCIAS ESTÉTICAS COLECTIVAS DE LA OBRA DE ARTE POPULAR.....	44
3.1 PICÓS DE LA COSTA PACÍFICA COLOMBIANA.....	48
3.2 CHIVA, BUSES ESCALERA O LÍNEA DEL EJE CAFETERO.....	51
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	59
ANEXOS.....	60
Anexo 1: Resignificación de artesanías y deidades en América Latina.....	7
1.1: Resignificación de la deidad de la virgen de Guadalupe.	
1.2. Tejidos de las Tejedoras de Mampujan.	
1.3. Tejidos Mayas.	
1.4. Orfebrería muisca.	
1.5. Significado de las formas resaltadas en las mochilas arhuacas.	
Anexo 2: Expresiones del arte popular urbano.....	24
2.1. Cartelismo.	
2.2. Graffiti.	
Anexo 3: Muralismo mexicano.....	45
3.1. Jose clemente Orozco- la riqueza nacional.	
3.2. Ismael Ramos. La búsqueda de la justicia.	
3.3. David Alfaro Siqueiros. El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo.	
3.4. Diego Rivera. La historia mexicana.	
Anexo 4. Los picós de la región caribe colombiana.....	48
4.1. El Sibanicú.	
4.2. El Gran Pijuan.	
Anexo 5: Los buses escalera y su decoración.....	52
5.1. Bus escalera de 1940.	
5.2. Figuras geométricas en buses escalera.	
5.3. Paisaje del Quindío representado en la decoración de un bus escalera.	

Introducción

La tradición estética occidental junto con la historia del arte universal, han delimitado estrictos lineamientos en torno a lo que es o no es arte. De la misma manera, la comunidad académica ratifica y reproduce cánones que institucionalizan la producción artística, relegando tanto la producción, apreciación y el goce estético a círculos privilegiados como pueden ser las elites económicas y de la industria cultural, a saber, los curadores y críticos de arte. Por otra parte, la producción y apreciación de obras de arte no puede limitarse bajo la común pretensión de que para ser aceptadas deben cumplir con reglas tales como la proporción, la armonía, el contraste o el ritmo, categorías que se exaltan en la tradición estética europea.

La teoría del arte nos obliga a comprender la producción de obras artísticas de forma lineal. En ella se propone que las vanguardias estéticas son el resultado de transformar, modificar y superar una corriente artística ya existente, en un continuo proceso de remplazamiento donde lo viejo se vuelve obsoleto y se sustituye por lo novedoso. En la teoría del arte se categorizan las producciones artísticas con respecto a la historia del arte universal, a partir de la comparación entre las formas y el contenido conceptual que exalten en las obras. Esta labor intelectual lamentablemente no le corresponde a la sociedad en general, más bien, se ha establecido que este estudio sólo les compete a pequeños círculos académicos, cuya autoridad en el campo de las artes justifica la categorización de las expresiones artísticas.

Vale la pena anotar que la teoría del arte se ha preocupado antaño por dar cuenta de lo propio del “arte culto” o “gran arte” en contraposición del arte popular. Por su parte, en la tradición estética latinoamericana surgió la tarea de poder teorizar el arte popular tratando aspectos como su función, el contenido que promueve, su impacto cultural, entre otros. Sin embargo, los estudios estéticos de occidente han desprestigiado los procesos de producción cultural del arte popular, reduciendo el valor científico, técnico y artístico de estas expresiones al categorizarlo como un tipo de arte ingenuo, carente de esfuerzos intelectuales que le permitan transformar la realidad material, histórica y cultural de las sociedades en que se gestan.

Puede decirse que, en la América Latina contemporánea, los valores estéticos vigentes que direccionan la producción y apreciación de obras de arte no han sido el resultado

de extensos estudios académicos. En Latinoamérica la producción artística ha estado a la par de incontables luchas de resignificación campesina, indígena, negra y mestiza,¹ lo cual representa una mezcla de tradiciones muy variadas culturalmente. (Anexo 1.: Resignificación de las deidades y artesanías precolombinas en América Latina- 1.1). Las vastas expresiones del arte popular que la tradición estética occidental ha denominado despectivamente como “arte ingenuo”, son a su vez las manifestaciones propias de América Latina; En ese sentido, resulta importante preguntarse por lo propio de este tipo de arte, aludiendo a su carácter formal, político e innovador para los estudios académicos contemporáneos.

El amplio desarrollo de las producciones artísticas compone sólo una parte de lo que llamamos cultura, entendida aquí como la configuración social de significados colectivos heredados por una comunidad, que a la larga establecen una identidad nacional, religiosa, moral, y estética. El estudio acerca de las implicaciones filosóficas, socioeconómicas y políticas del arte popular en América Latina ha sido un tema que se ha abordado con ahínco. Sin embargo, en los estudios estéticos latinoamericanos es latente el problema de determinar las consecuencias políticas y efectos culturales que los productos artísticos tienen en la vida cotidiana de los sectores populares.

En la cultura se determinan modos de relación social a partir de configuraciones de sentido colectivas. Estas relaciones establecen conocimientos y prácticas que surgen desde la experiencia que se da en el encuentro del individuo con la sociedad. Vale la pena señalar que estas configuraciones de sentido e identidad colectiva pueden darse en torno a una obra de arte; por ende, el siglo XXI nos convoca a entender la producción, desarrollo y evolución de los productos artísticos a partir de los efectos que el arte tiene en la sociedad. Los múltiples acontecimientos determinantes en la contemporaneidad como lo fueron los proyectos de reivindicación nacionalistas del siglo XX, las guerras mundiales o los proyectos de imposición ideológicos globalizantes del capitalismo, han sido factores de suma importancia en el proyecto de establecer estrictos lineamientos que no sólo direccionan la producción de obras de arte. Aparte de imponerse criterios estéticos, en general, la cultura se ha cimentado de acuerdo con conveniencias político-económicas específicas.

En Latinoamérica no hay manera de enfrentar el bombardeo estético propio del siglo XXI. En ella los sujetos tal vez se han limitado a cumplir el papel de simples consumidores.

¹ Ejemplo de estas luchas de resignificación cultural son el sincretismo alrededor de la virgen de Guadalupe, (ver imagen 1) los tejidos de las Tejedoras de Mampujan (Ver Imagen 2).), el establecimiento de la primera comunidad libre de San Basilio de Palenque entre otras.

La pasividad propositiva en el campo de la producción estética contemporánea de América Latina, es un problema poco enunciado, pero de gran envergadura para los estudios estéticos actuales. Por ende, es necesario tratar el tema desde propuestas de análisis del arte en concreto, o como es nuestro caso, proponer una crítica de la producción artística popular latinoamericana a partir del concepto de “sistema de producción cultural”, con el fin de señalar diferentes implicaciones políticas que acarrea la producción de arte popular en relación con la tradición estética de Occidente.

Con respecto a este problema varios estudios realizados por autores como Gustavo Colombres, Ticio Escobar, José Clemente Orozco, José Vasconcelos, David Alfaro Siqueiros, Juan Acha o Néstor García Canclini han abordado el asunto de la estética y la producción de obras artísticas en Latinoamérica desde sus intenciones prácticas, enalteciendo la importancia de este aspecto en las discusiones estéticas y filosóficas actuales. Se propone entonces un modelo de reflexión que permite tratar los procesos de producción cultural del hombre en el campo de las artes, señalando la relación que los objetos artísticos tienen con las condiciones materiales, la herencia cultural, ideologías exaltadas y aspectos geopolíticos propios del continente. En ese sentido, se plantea la apertura a nuevos caminos de investigación en el campo de la estética latinoamericana, al tomar distancia de los métodos de investigación tradicionales -concepciones academicistas del arte occidentalizado- en aras de establecer y fortalecer una identidad estética latinoamericana en todo el sentido de la expresión.

Teniendo en cuenta lo anterior, se realiza un estudio minucioso de lo que conocemos como arte popular en el contexto de Latinoamérica, para dar cuenta de un fundamento político que reside en las expresiones artísticas de la gente del común. Para ello se propone partir del teórico peruano Juan Acha y el argentino Néstor García Canclini, autores que abordan el problema de las relaciones estéticas latinoamericanas frente a la tradición estética occidental. Este estudio no se realiza partiendo de una metodología científicista de la historia y teoría del arte desarrollada a partir del enfrentamiento entre vanguardias. Siendo un estudio propiamente estético, se enfoca en analizar los procedimientos intelectuales y los efectos sensibles e ideológicos que el arte popular Latinoamericano convoca.

El presente texto tiene tres momentos importantes: en primer lugar, es menester definir qué es una obra de arte popular, propuesta que se desarrolla dando cuenta del debate moderno que enfrenta las artes mayores y las artes menores. Tratamos la teoría de los sistemas de producción cultural (tecnológico, científico y artístico) y los conceptos de

producción, distribución y consumo de la obra de arte, para establecer aspectos específicos que diferencian la obra de arte popular de la culta.

En segundo lugar, se propone reflexionar acerca de los fundamentos políticos de la obra de arte popular en la perspectiva estética latinoamericana. Hacer énfasis en los sistemas de producción cultural que producen el arte popular, convoca a tratar luego los conceptos de ideología, vivencia y ruptura en la tradición estética occidental, para caracterizar lo propio de un contexto socio cultural latinoamericano.

En tercera instancia, desde el esquema propuesto en los previos capítulos, este texto se introduce en la crítica de dos prácticas *estéticas* que den cuenta de la naturaleza del arte popular. Estas prácticas evidencian, a nuestro modo de ver, el fundamento o carácter político de la obra de arte popular en América Latina.

La presente investigación cierra aportando algunas conclusiones con respecto de la articulación de las condiciones transformadoras, materiales y estéticas de la obra de arte popular. Se argumenta acerca del modo en que, en América Latina, la producción de obras de arte popular implica la conformación de experiencias estéticas colectivas y procesos identitarios, lo cual entendemos como su fundamento político.

CAPITULO I: LAS BELLAS ARTES Y EL ARTE POPULAR VISTAS A PARTIR DEL SISTEMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL

En la historia oficial del arte universal las bellas artes europeas han sido el foco de atención. Por ejemplo, en América Latina la occidentalización del pensamiento y el constante proyecto que invisibiliza las comunidades nativas y su cultura, han menospreciado sus expresiones artísticas. De la misma forma, puede traerse a colación el término despectivo de “arte ingenuo” que enaltece el proyecto de expansión del pensamiento occidental en la esfera de la producción de obras de arte. Ante los problemas de la realidad cotidiana latinoamericana resulta problemático adoptar criterios ajenos que no abarquen ni se relacionen con las

relaciones sociales del continente y la particularidad de sus manifestaciones artísticas. Este capítulo tiene la intención de exponer a cabalidad las características que posibilitan la aparición de un arte acorde a las necesidades locales de la gente del común, el arte popular, expresión que como se muestra posteriormente, tiene gran importancia para tratar aspectos asociados a la creación de una identidad estética propia.

El presente capítulo se desarrolla en tres momentos. En primer lugar, se realiza una exposición con respecto a las primeras perspectivas del arte popular y el arte culto dadas en el renacimiento y la modernidad. Esto permite mostrar las condiciones que prefiguran la producción de una obra de arte occidental. En seguida, se reflexiona acerca del proceso de producción de una obra de arte a partir de los conceptos de *sistema de producción cultural* y sus subsistemas: el sistema de producción tecnológico, sistema de producción científico y sistema de producción artístico. Por último, se proponen algunas características intrínsecas del arte culto y el arte ingenuo, con el fin de definir exactamente la naturaleza del arte popular.

1.1 Primeras concepciones del arte culto y el arte popular a partir del debate moderno arte / artesanía

El renacimiento europeo, cuyo auge residió en la Italia de los siglos XIV y XVI, estuvo marcado por el carácter institucional, científico y pedagógico de la producción estética. Los estilos forjados en esta época fueron el resultado de un proyecto evolutivo del campo de las artes, en el que la ciencia y el arte hallaron comunión, estableciendo el perfeccionamiento de técnicas de producción en la pintura, escultura, arquitectura, música, y literatura. De la misma manera, la apreciación de las artes empezó a tornarse privilegiada, dirigida sólo a la clase noble, grupos académicos y religiosos. La aparición de personajes como el mecenas² o la relación maestro-aprendiz, permite entender que la producción estética en ese momento histórico sólo era posible si se tenía el patrocinio económico de alguien con gran poder adquisitivo, así como el apadrinamiento de un maestro.

En el renacimiento se intentaban conciliar las ciencias con las expresiones artísticas en aras de promover los valores estéticos de la proporción y armonía Greco-Romana. Aplicar las matemáticas a la producción artística era de suma importancia para este proyecto. *El*

² Promotor y patrocinador de artistas al servicio de los nobles.

tratado de la pintura, texto realizado en 1689 por el pensador, científico y artista, Leonardo Da Vinci, es una prueba fehaciente del sesgo institucional en el campo estético de la época. Para Da Vinci los artistas deben tener un impulso autónomo hacia el saber, específicamente en el campo de las ciencias. Así, propone que el pintor debe estudiar “primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende a la memoria.” (Da Vinci, 2010 p. 2). Desde esta perspectiva, el primer paso para la producción artística es el estudio riguroso de las ciencias pues,

Aquellos que se enamoran de la práctica, sin cuidar de la exactitud o, por mejor decir, de la ciencia, son como el piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá a donde parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica. Sin ella nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la pintura, ni en alguna otra profesión. (Da Vinci, 2010, p. 5)

Lo anterior suscita que quien pretende hacer arte sin un fundamento teórico- científico que sustente la producción estética, no puede denominarse artista en todo el sentido de la expresión. Esta concepción indica que en el renacimiento la obra de arte está supeditada al conocimiento teórico de la naturaleza, haciendo uso de la biología, la botánica y demás ciencias aplicadas como las matemáticas o la geometría, entre otras. Sin ellas, la producción artística carece de bases intelectuales, condición que dispuso la aparición de la figura del genio como aquella persona que conoce suficientemente su labor, además de tener un amplio bagaje con respecto a la investigación científica y un talento aplicado a la representación exacta de las formas de la naturaleza. Este personaje produce obras de arte con la experticia que conlleva manipular las herramientas que materializaran sus ideas con eficacia, además de basar sus obras en los conocimientos científicos que haya recibido. Así, la figura del genio adquiere peso en la cultura occidental pues determina una ideal personificación de artista erudito.

El proyecto renacentista que estableció la importancia de una educación científica en beneficio del arte no pretendía impactar todas las labores manuales o representaciones artísticas de la época. Más bien, hizo énfasis en las expresiones que en su momento parecían ser más importantes. Para esto fue necesario establecer una tajante distinción entre artes mayores (pintura, escultura, arquitectura, música, danza y literatura) y artes menores, artes decorativas o artesanías (orfebrería, ebanistería, tapicería, mosaico, vidriería, entre otras). Las artes mayores eran vistas como la máxima expresión de la cultura, por ende, cargaron con la presunción que para su goce y producción se debía ejercitar el buen gusto. En general, el arte propone inmortalizar la tradición cultural e intelectual del territorio y época al que

pertenece; así, es entendible que, en el proyecto renacentista por producir un arte bien hecho, los círculos académicos les hayan concedido primacía a unas expresiones artísticas y a otras no. La importancia de representar exactamente las formas de la naturaleza, atribuida a las artes mayores, relegó las expresiones que se escapan a este modelo de producción intelectual y estético, categorizando despectivamente como artes menores aquellas manifestaciones estéticas producidas con una utilidad específica. Los objetos producidos en el campo de las artes menores cargan una funcionalidad preestablecida que para la perspectiva renacentista, no cargan con el esfuerzo intelectual y técnico con que se realizan las artes mayores.

La dicotomía arte /artesanía que se formuló en el renacimiento no tuvo mucho auge entre los estudiosos de la época. El problema estético de la diferencia entre una obra de arte y una artesanía parecía irrelevante, ya que era primordial edificar las bases para un arte culto que exaltara los valores estéticos y las figuras del poder político. El estudio científico aplicado a la producción estética se extendió, inclusive, tras la concepción de la teoría del arte romántico en Hegel donde se retomó la discusión del arte erudito o arte culto, frente a un arte más ingenuo o carente de fundamentos intelectuales.

La teoría estética del arte romántico en Friedrich Hegel, amplía la concepción de la erudición científica en el campo de las artes. Las necesidades intelectuales de su época enaltecen la investigación científica, la experticia técnica y la creatividad individual, contrastando con la corriente renacentista donde lo importante era conocer a cabalidad la naturaleza por medio de las ciencias, en aras de representar sus formas de la manera más exacta posible. Para la estética moderna es crucial distanciar la producción artística de la imitación exacta de la naturaleza, pues el arte conlleva un esfuerzo intelectual y propositivo superior al de representar formas ya existentes. En sus palabras, Hegel (1989) expresa que:

Hemos de constatar como aspecto esencial que, si bien el talento y el genio del artista implican un factor natural, no obstante, requieren ineludiblemente la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como ejercitación y habilidad en el producir. Pues, en cualquier caso, un aspecto principal de esta producción es un trabajo exterior, por cuanto la obra de arte lleva consigo una dimensión puramente técnica, que se extiende hasta lo manual, donde más en la arquitectura y la escultura, menos en la pintura y la música, y donde menos en la poesía. La habilidad en ese sentido no se consigue por ningún entusiasmo, sino por la reflexión, la laboriosidad y la ejercitación. Y el artista necesita esa habilidad para manejar el material externo y no verse impedido por su resistencia. (p. 27)

La propuesta estética del arte romántico en Hegel indica que la producción de obras de arte se debe cimentar sobre una base racional e investigativa con énfasis en la sensibilidad. En este sentido, el artista debe asumir una actitud reflexiva que permee la obra de arte con un contenido conceptual concreto, resultado de procesos intelectuales que configuran las manifestaciones artísticas. En efecto, la obra de arte “está dispuesta para la percepción sensible, externa o interna, para la intuición y representación sensible, lo mismo que la naturaleza exterior que nos rodea, o que nuestra propia naturaleza en su percepción interior”. (Hegel, 1989, p. 34)

En la pretensión de superar la representación exacta de la naturaleza, establecer un carácter reflexivo con respecto al contenido de la obra convoca a preguntarse más por las sensaciones que esta genera, que por la exactitud de las formas. El arte romántico exalta el contenido conceptual de la obra desde su aspecto sensible, produce sensaciones de acuerdo con el movimiento racional de su tiempo, por eso la erudición artística del genio,

exige también una gran riqueza de conocimientos históricos, muchos de los cuales son muy especiales, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere a lo singular y requiere una especialización para su comprensión y esclarecimiento. Esta erudición no sólo exige, como cualquier otra, memoria para los conocimientos, sino también una imaginación muy aguda, a fin de retener las imágenes de las obras de arte en todos sus variados rasgos por sí solos y, sobre todo, para su comparación con otras obras de arte. (Hegel, 1989, p. 16).

Tener una actitud reflexiva provee a la producción estética de conceptos concretos que determinan la condición madura de un objeto artístico. En esta maduración de la obra de arte convergen tanto el carácter científico de la investigación teórica de la época como la propuesta estética individual del artista. Para Hegel (1989), la expresión artística que muestra estas condiciones con mayor profundidad es la poesía, pues en ella el artista exalta su herencia cultural e intelectual. En seguida se encuentra la pintura, la escultura, la arquitectura y en último lugar la música que, a pesar de llevar un vasto estudio para ejecutarse adecuadamente, para Hegel, cualquier persona podría presentar una pieza musical sin que sea estrictamente necesario que haya tenido una preparación formal.

En Hegel renace la discusión estética que confronta artes mayores, con artes menores o artesanías. Aunque propone que la producción artística debe ser libre al hacer énfasis en mostrar la subjetividad del artista, la pretensión de establecer un arte superior, universal y absoluto es latente. En la teoría hegeliana el gran arte debe dar cuenta de la sensibilidad y

racionalidad humana; ha de preocuparse por el contenido puramente conceptual de la obra mientras configura experiencias sensibles en un continuo proceso autónomo, que excede la individualidad y exalta el movimiento espiritual colectivo de la época.

El arte romántico vivifica la racionalidad y la sensibilidad del contexto en que se gesta. Estas condiciones se ven materializadas en la adaptación a la producción artística de recursos tecnológicos, investigaciones científicas, teorías filosóficas, religiosas y políticas. Este aspecto es determinante para la teoría estética moderna, pues afirma la distinción entre un tipo de arte que se vale de las investigaciones rigurosas que determinan el contenido conceptual de su producción; y otro, la artesanía, que corresponde a utilidades específicas y locales. Desde esta perspectiva las artesanías no son fértiles en cuanto a producción de conocimiento se trata.

Hasta este punto se ha enunciado que en la modernidad el arte erudito, arte mayor o arte culto es aquel que enlaza la experticia en herramientas tecnológicas, las investigaciones científicas rigurosas y la subjetividad sensible del artista en la producción de obras de arte. Por otro lado, por más que las artes menores acarreen un esfuerzo técnico, científico y artístico, corresponden más al hecho de cumplir su función utilitaria que a producir experiencias sensibles. En consecuencia, vale la pena preguntarnos ¿el arte que escapa a la concepción del genio erudito y el público especializado no produce conocimiento?, ¿las artes menores no tienen lugar en la investigación tecnológica, científica y artística?

Para responder estas preguntas es de suma importancia entender la producción de obras de arte como el resultado de un amplio sistema de producción cultural. En efecto, el hecho mismo de referirse a un sistema de producción cultural amplía el concepto de arte, al constituirlo como un fenómeno sociocultural en el que las diversas esferas de la sociedad se ven relacionadas. A través de los siglos el trabajo humano no solo ha producido arte. sino que ha sido el reflejo de las constantes relaciones sociales, avances tecnológicos y producción de conocimientos científicos³. El arte es “uno de los sistemas de producción de la cultura, la cual es producto del trabajo y constituye una unidad histórica y conceptual en constante proceso de cambio, cuyos componentes se interactúan de una manera u otra” (Acha, 1979, p. 26). Lo anterior se enuncia no solo para dar cuenta que el arte exalta el movimiento racional y estético

³ Estos campos de estudio le competen a la filosofía, la religión, el lenguaje y las ciencias naturales y humanas

de una época; más bien “tiene por meta transformar los bienes culturales existentes, a la par que crea (o forma) nuevos” (ibid..). Para Acha (1979):

Las artes participan de la misma sensibilidad de la época; cada una de ellas suscita cambios en la sensibilidad y repercute sobre las otras artes; la profusión de objetos tecnológicos de información y esparcimiento repercuten y sufren efectos sensoriales; cada época tiene un arte a través del cual se expresa mejor; por el prestigio social que ganan algunas artes inciden en las otras. (p.59)

En este sentido, es menester delimitar los aspectos internos que componen el sistema de producción cultural (sistemas de producción: tecnológico, científico y artístico) con el fin de exponer la correlación de estos sistemas en la producción artística contemporánea. Con ello se pretende llegar a mostrar la manera en que se produce una obra de arte popular, las características que la sustentan, así como su impacto en las relaciones sociales cotidianas.

1.2. El sistema de producción cultural y los subsistemas de producción tecnológico, científico y artístico

Entender la cultura como el movimiento de relaciones sociales y conceptos mutables que se derivan de múltiples condiciones materiales, intelectuales y estéticas, implica abordar el inmenso campo de estudio de la cultura a partir de la relación de sistemas de producción tecnológicos, científicos y artísticos. En la vida cotidiana se producen códigos, significados, conceptos y relaciones estéticas que se corresponden con las necesidades que intenta suplir el ser humano en sociedad. Las diversas esferas de la vida social como pueden ser los hábitos, el lenguaje, la religión, la guerra, la filosofía, el arte, entre otras, están atravesadas por una tradición histórica y cultural que, aunque se transforma con el pasar de las generaciones, se configura en comunidad y produce lo que llamamos cultura.

El sistema de producción cultural no produce las mismas relaciones estéticas en todos los casos; aun así, en su morfología es indispensable que se manifiesten los subsistemas de producción mencionados. Aunque los productos del sistema cultural pueden variar de acuerdo con una época o comunidad específica, es importante tener en cuenta que el ideal del sistema, “como el de toda producción cultural, consiste en obtener productos que rompan, con el sistema mismo y simultáneamente lo continúen. Es decir, actúan en el dos principios reguladores: el de la permanencia y el del cambio.” (Acha, 1979, p.28)

Todas las sociedades han desarrollado sistemas de producción cultural, cuyos productos dan cuenta de la existencia y pensamiento colectivo de una comunidad. Hasta las comunidades más recónditas immortalizan en el tiempo y el espacio los aspectos intrínsecos de su modo de vida a través por medio de expresiones artísticas. Ejemplo de ello pueden ser la representación de deidades en la cerámica helenística o los jeroglíficos en paredes de templos egipcios. Con respecto a los productos del sistema de producción cultural Juan Acha (1979) advierte que “Así como las ciencias son interdependientes y comparten los mismos problemas en un momento histórico dado, así también están interconectados los diferentes sistemas de producción. (p.58)”. En este sentido, la producción artística no sólo depende del impulso creativo del artista, más bien, se encuentra en una indispensable relación con los sistemas de producción del conocimiento teórico, a saber, el sistema de producción tecnológico y el sistema de producción científico. Es inviable hablar de producción artística sin tener en cuenta el desarrollo tecnológico y científico aplicado a la creación de obras de arte, cuya evolución ha ido de la mano con la misma sociedad.

El sistema de producción artístico está supeditado tanto al acceso a la tecnología como a los procesos de investigación y producción del conocimiento. Los medios de transformación material y la producción de herramientas manuales que determinan las costumbres colectivas e ideologías dominantes son los resultados de la transformación de la naturaleza para la supervivencia de la especie, por ende, hacen parte del sistema de producción tecnológico. Las hipótesis teóricas y formación de conceptos aluden más al sistema de producción científico. A continuación, se expondrán las particularidades de los sistemas de producción cultural recién mencionados.

1.2.1 Sistema de producción tecnológico.

En el arte se configuran significados a través de la transformación material de un objeto permeado por el intelecto y los sentimientos de un sujeto creativo. En aras de entender a fondo el rol que ejerce el sistema de producción tecnológico en la creación de obras de arte, es necesario dar cuenta de la capacidad del ser humano para transformar el entorno material que lo rodea, a partir de la creación de herramientas útiles para el desarrollo de labores cotidianas.

La historia del ser humano es, a su vez, la historia del uso y transformación de la naturaleza para la conservación de la especie. La tecnología antecede a los rigurosos procesos científicos de investigación. Ya que el instinto de supervivencia es tan marcado en

el ser humano, encontrar la forma de resistir a la inclemencia de la naturaleza, la ferocidad de otras especies o cumplir con las labores que proveen el sustento diario de una comunidad, es previo, inclusive a la conformación del lenguaje. En efecto:

Entender la tecnología como el producto derivado del proceso mediante el cual ser humano transforma los materiales que brinda la naturaleza, en herramientas que facilitan la ejecución de diferentes operaciones necesarias para subsistir; en aras de reducir la energía necesaria y aumentar la efectividad en el desarrollo de una actividad concreta (por medio del intelecto y el trabajo manual), nos permite visibilizar que el simple encuentro del hombre con el mundo conlleve a una facultad de percepción sensitiva en el ser humano que lo invita a transformar la realidad material y social de su época y entorno.(Acha,1979, p. 32)

El uso de herramientas tecnológicas por parte del ser humano permite entender que la facultad estética del hombre no ha de ser vista como una simple capacidad de percepción sensible del mundo. La facultad estética tiene un componente creativo y transformador, condición indispensable para el perfeccionamiento de una técnica y el trabajo derivado de ella. En este punto, la percepción del mundo exterior y las necesidades sensibles internas del hombre son el germen de toda transformación material.

El sistema de producción tecnológico haya su base en las facultades sensibles del ser humano, ya que la percepción de la realidad que lo rodea se da a partir de los sentidos que posee. Ahora bien, esta percepción no se da de forma pasiva, a pesar de que las impresiones sensibles pasen por el filtro de los sentidos y después hallen un significado por medio del intelecto. El encuentro del hombre con el mundo se da de forma activa, correspondiendo al innegable hecho de que las impresiones sensibles externas e internas motivan las acciones del hombre. La creación de tecnología corresponde a necesidades de la vida cotidiana que, en general, giran en torno al problema común de la subsistencia de la especie. El sistema de producción tecnológico constituye el principio de la organización social, pues en él radica la adaptación y transformación de la naturaleza para el sostenimiento de una comunidad, así como la suplencia de necesidades básicas como el alimento, el refugio, entre otros.

1.2.2 Sistema de producción científico

El sistema de producción científico tiene la intención de extender el conocimiento en aras de llegar a precisiones conceptuales adecuadas que den un fundamento racional a los problemas que aquejan al hombre. Con el sistema de producción tecnológico se nota que la suplencia de las necesidades básicas del ser humano se da en un proceso casi mecánico que

determina la utilidad de herramientas eficaces con respecto a problemas de la vida cotidiana. Por otro lado, en la investigación científica no se agota el propósito de establecer la efectividad de una herramienta, más bien, la investigación científica genera hipótesis, métodos de investigación, teorías, y juicios de valor. Son tantas las investigaciones científicas como preguntas acerca del mundo se puedan realizar. La inmensa cantidad de vicisitudes intelectuales que derivan de la vida cotidiana disponen que el sistema de producción científico haga uso de objetos que el sistema de producción tecnológico crea, como por ejemplo en la anatomía, donde se utilizan escalpelos para abrir la piel. Así, la investigación teórica se ve fortalecida por las herramientas tecnológicas, en un constante proceso reflexivo y práctico que produce los conocimientos de una sociedad. Para Acha (1979):

El sistema de producción científico permite que el ser humano no solo se encuentre con una multiplicidad de elementos en el mundo con los cuales se puede interactuar, sino que, de ellos, se pueden formar teorías causales, presupuestos o afirmaciones estrictas por medio del lenguaje. En este punto vemos de qué manera el sistema de producción tecnológica se articula con el sistema de producción científica, pues en una evolución progresiva del hombre, en términos de adaptación al entorno y producción intelectual, dichos sistemas dependen el uno del otro recíprocamente. (p. 32)

La cultura se sostiene en los sistemas de producción tecnológicos y científicos para establecer modelos de relaciones sociales cuya incidencia en el día a día se ve reflejada en el *saber hacer*. La teoría y la práctica se ven conectadas en este modelo dual de sistemas de producción del conocimiento, permitiendo la organización de las comunidades a partir de condiciones intelectuales y materiales que constituyen sus modos de vida. Aunque se dé cuenta de la importancia de los sistemas mencionados, no se podría separar el sistema de producción cultural de la producción artística.

1.2.3 Sistema de producción artístico

Las producciones materiales (obras de arte) o intelectuales (teoría del arte) gestadas en el sistema de producción artístico, no sólo se enfocan en imponer juicios de valor estético como lo pueden ser la belleza, la fealdad, los lineamientos para la producción de un gran arte expuestas modernidad ni en la propuesta por un arte erudito, en el proyecto científico-estético de las artes mayores renacentistas. A la par que el sistema de producción artístico se preocupa por la forma, el contenido y el impacto sensible de las obras de arte en el espectador, generaliza la tradición estética de una comunidad, estableciendo prejuicios que determinan la

aceptación o desprecio de la obra de arte en un contexto determinado. En otras palabras, se interesa por las relaciones estéticas que se producen en la vida cotidiana.

En efecto, una obra de arte no llega a completarse si no es recibida por un sujeto que la consume. Por ende, se propone que el problema de conocer a cabalidad las relaciones estéticas contemporáneas pueda ser abordado a partir de tres momentos: la producción artística, la distribución y el consumo. El primer momento de una obra de arte es su producción, donde se hace énfasis en los procesos técnicos, intelectuales y sensibles que la componen. La distribución alude al segundo momento, donde se estipula el modo en que las obras de arte son mostradas, disponiendo el público al que van dirigidas⁴. El consumo⁵ es el momento en que el público recibe la obra de arte, allí son palpables sus intenciones sensibles y relaciones con la tradición cultural de la época y territorio en que se exhibe.

El sistema de producción artístico se apoya en las facultades intelectuales y sensibles del ser humano. En su basto desarrollo, evidencia que los paradigmas científicos y los avances tecnológicos distan de ser idénticos en todas las sociedades, puesto que aluden a necesidades y problemáticas distintas. En las obras de arte es notable el modo en que los procesos de producción artística conllevan expresiones sensibles y conocimientos particulares. Estas son diferenciables por varios aspectos, como el modo en que una técnica específica fue utilizada, las temáticas abordadas, especificidades exaltadas, influencias históricas, prejuicios culturales o condiciones socioeconómicas que limitan o permiten la apreciación de obras de arte. En realidad,

las obras de los artistas, en su gran mayoría, son meros resultados del sistema, o sea, simples aplicaciones o derivaciones de este, así como consecuencias del momento histórico, ya que ellas distan mucho de ser creaciones propiamente dichas, en lugar de producir creativamente, reproducen. (Acha, 1979, p. 32).

A pesar de que las producciones artísticas están regidas por la herencia intelectual del contexto en que son propuestas, el sistema de producción artístico dispone de la individual y

⁴ La distribución de las obras de arte depende de la materialidad de estas. No es lo mismo difundir una pintura que un filme, unos utensilios que conocimientos o reproducciones industriales. será menester contar en los correspondientes medios de transporte, que hoy encontramos desarrollados en todas partes e instancias de la tecnología industrial que nos invade. (Acha, 1979, p. 66)

⁵ El consumo completa el hecho artístico, ~~modifica su sentido según~~ la clase social y la formación cultural de los espectadores (...) Si la recepción de la obra completa su existencia y altera su significación, hay que reconocerla como un momento constitutivo de la obra, de su producción. (Canelini, 1977, p. 60)

subjetiva sensibilidad del artista. De esta manera, lo estético no se agota en expresiones que en la historia del arte se consagraron como artes mayores o arte culto, sino que también se extiende a múltiples aspectos de la vida cotidiana en los que también se trabaja sobre lo sensible y lo imaginario (Canclini, 1977). Aunque es común la pretensión de que el gran arte debe ser apreciado y preservado en un museo o un teatro y que para dar cuenta de la importancia de estas obras se deba ejercitar el buen gusto, además de acuñar la evolución tecnológica y la investigación científica a las obras de arte, en la contemporaneidad se dispone un panorama distinto.

Ante la incapacidad de crear obras de arte propositivas que rompan el tradicional esquema de producción cultural, en la actualidad el arte culto y el arte espontáneo de la gente del común se alimentan mutuamente. En sus correspondientes producciones se mezclan las características propias de cada uno, permitiendo la aparición de innovaciones culturales. Los medios de comunicación masivos parecen difuminar el sendero por el cual una obra de arte se puede denominar culta y otra inculta o carente de contenido racional-científico.

Al lado de los sistemas de producción plástica existen los auditivos de la música culta, los de las artes corporales (teatro, ballet) y de las mixtas tradicionales (arquitectura), así como los de la palabra (literatura) y los industriales de las artes nuevas (cine, TV, tiras cómicas, cartel). Todos ellos comparten la sensibilidad de nuestro tiempo, cuyas solicitudes, problemas y hábitos son verticales en palabras, sonidos ritmos, espectáculos, colores, formas, espacios y volúmenes. (Acha, 1979, p. 58)

Aunque era más fácil palpar la diferencia entre el arte culto y el ingenuo desde la perspectiva que reflejaba la concepción de artesanía en el renacimiento y la modernidad, la intención de establecer las características intrínsecas del arte popular requiere un esfuerzo más grande. Para realizar una categorización exacta que determine tanto las características de la obra de arte culto como las del denominado arte ingenuo o popular, es menester analizarlas de acuerdo con la participación que los sistemas de producción tecnológicos, científicos y artísticos tienen en cada una de estas dos manifestaciones.

1.3 Una aproximación a la idea de obra de arte culta desde los sistemas de producción cultural.

El arte culto, es el resultado de la producción y goce estético propuesto desde antaño en el renacimiento. El surgimiento de las artes mayores se asocia a la aparición de un sesgo

tajante que aun hoy divide la sociedad en dos partes. Por un lado, está la esfera de los gobernantes, nobles y académicos, quienes son gente acomodada que dispone de los medios de producción material e intelectual, privilegios económicos y saberes exclusivos, lo cual les permite adquirir, demostrar o simplemente aparentar un carácter erudito y bien educado. Por otro lado, se encuentra la esfera de la gente del común o clase trabajadora, que a su vez carece de acceso a la educación formal y solo reproduce los productos tecnológicos, presunciones intelectuales y tendencias estéticas que producen las elites económicas de la industria cultural.

La estética de las bellas artes objetiva a los destinatarios del arte, concede el papel de sujetos a unos pocos privilegiados, atribuye a las obras un sentido fijo u a la comunicación artística un carácter unidireccional y autoritario: de los sujetos creadores a los espectadores pasivos. (Canclini, 1977, p. 61)

El arte culto es originado en la burguesía y también acoge a selectos grupos intelectuales del ámbito académico que lo proveen de un fuerte valor intelectual. La producción de arte culto necesita constituirse sobre una base teórica que lo fundamente y enaltezca sobre las expresiones espontaneas, que desde este punto de vista carecen de estudios académicos serios. El afán por racionalizar el previo estudio de las producciones de obras de arte hace primordial el momento de la producción y la creatividad individual del artista, relegando la distribución y el consumo de obras de arte a un segundo plano. La apreciación de este tipo de arte no está dispuesta para toda la sociedad sino para un reducido grupo de personas con un buen gusto entrenado. Para Canclini (1977),

La distribución es ignorada por la estética de las “bellas artes” o juzgada como un accesorio posterior a la obra de arte, que no modifica su esencia; el consumo carece de una problemática específica, pues la única función del espectador es “recogerse”, “elevarse”, “ponerse en actitud de contemplación”, para recibir la visión revelada por el creador. (p. 74)

El valor supremo de la obra de arte culta es su originalidad, ya que en ella son palpables los cánones que posteriormente direccionan todo el sistema de producción artístico. La obra de arte culta “entendida como creación individual supone que lo artístico se da, indispensablemente, en el gesto del creador, y se sustancializa en la obra de arte, que por eso es fetichizada. (Canclini, 1977, p. 74)”. La obra de arte culto se estipula como referente de los cánones que rigen la producción artística en general, al contener la perfección de una técnica, el componente teórico-científico riguroso y la propuesta sensible individual del artista. La forma en que la obra de arte culta es apreciada dispone de un consumo especializado

donde “las actividades de la investigación artística que someten a la obra de arte culta a un proceso intelectual” (Canclini, 1977, p. 73)”, proveen al especialista o erudito del arte de “mayores elementos de juicio para evaluar la obra,”(ibíd.) permitiendo que el razonamiento del valor estético minimice la experiencia estética al, profesionalizar “las emociones y efectos sensibles de la obra de arte.”(ibíd.)

La especialización del criterio artístico esclarece el sentido de la obra de arte culta al mostrar que esta no se establece para el aprecio de toda la sociedad. Al entender el consumo especializado de esta manera nos enfrentamos a,

Una doble deformación de la estética de las bellas artes: la que a nivel ideológico determina la calidad del arte por el valor inmanente de las obras o el prestigio del autor, y a nivel económico, es decir por los criterios estéticos de estos espectadores privilegiados que son los distribuidores y los empresarios.
(Canclini, 1977, p. 61)

En consecuencia, la elite de la industria cultural (curadores, empresarios, académicos, distribuidores y artistas eruditos) no solo produce arte para su selecto círculo social, pues su intención es la de imponer cánones estrictos en la producción artística. Como se notó con anterioridad, los lineamientos que imponen son el referente para las producciones artísticas de todo el sistema de producción cultural. En el arte culto se recoge el modelo de un gran arte o arte bello que influencia todos los ámbitos de la cultura. Más allá de que el arte culto exalte la producción de las artes mayores renacentistas, en la actualidad se desarrolla a través del arte para las masas y el arte aficionado, manifestaciones estéticas que se exponen a continuación.

1.3.1 El arte para las masas y el arte aficionado

El arte para las masas es producido mayoritariamente por la elite de la industria cultural o por especialistas a su servicio. Este tiene la intención de instituir el modo de vida burguesa en los estratos medios y las clases sociales menos favorecidas a través de los medios de comunicación masiva. Se interesa más por distribuir eficazmente mensajes que imponen un estilo de vida burgués en el mayor rango de público posible que, por aludir a la originalidad, la creatividad, o las necesidades de los consumidores. “Su centro está puesto en el segundo momento del proceso artístico, en la distribución, tanto por razones ideológicas como económicas.” (Acha, 1979, p. 73). El valor supremo que exalta es el de la pretensión de

felicidad y progreso, ya que introduce en la cultura, la ideología del desarrollo económico enfocado al bienestar personal.

Ahora bien, el arte aficionado convoca al artista a producir obras de arte “según estilos, autores, épocas o corrientes artísticas.” (Ibid.). El artista consume y produce obras de arte a partir de algunos conocimientos de la teoría estética y la historia del arte. En este tipo de arte predomina un amor no profesionalizado que refuerza la experiencia estética, “anteponiéndola a razonamientos especializados, a pesar de que después se pretenda encontrar unicidad entre teoría y práctica al justificarse intelectualmente la razón de su propuesta artística.” (Acha, 1979, p. 73)”

La producción cultural, como se ha presentado, le da primacía a las obras de arte que tienen un fuerte valor intelectual. A su vez articula la producción, distribución y el consumo de obras para categorizar expresiones estéticas según su naturaleza, público e intención sensible. De acuerdo con esto, Acha (1979) argumenta que,

Los sistemas artísticos hasta aquí considerados y denominados cultos, sin embargo, no son los únicos que producen objetos y procedimientos artísticos en una sociedad. Existen los que llamaremos ingenuos, por serles innecesarios los conocimientos teóricos de índole sistemática y consistir en operaciones manuales heredadas que se repiten empíricamente en los mismos productos, como si estuviera destinados a la conservación de tradiciones. Si cambian es lentamente y con levedad “(p. 59)

1.4 La obra de arte ingenua en los sistemas de producción cultural.

La tradición estética occidental es la historia de la adaptación teórica e investigación científica en la construcción de las bellas artes del arte culto. Las expresiones artísticas que no disponen de estudios rigurosos fueron relegadas despectivamente como producto de operaciones estéticas de una clase social carente de carácter investigativo. La sacralización de la racionalidad y el sesgo social que impuso imposibilitó que la gente del común tuviera acceso a los tratados estéticos y científicos, promoviendo las producciones de esta clase social al ámbito de la ignorancia o la ingenuidad. A la tradición estética occidental no le interesan las múltiples expresiones de la clase media-baja, que como en el arte culto también conllevan procesos de desarrollo tecnológicos, intelectuales y estéticos. Cabe resaltar que

desde esta perspectiva el aprecio de la obra de arte ingenua se corresponde con la “pura emoción afectiva y a ratos razona los contenidos ideológicos de la obra (...) hace pensar al receptor en medio de sus emociones espontaneas. (Acha, 1979, p. 73)

En este punto se exponen los diferentes modos en que la obra de arte ingenua se presenta, con el fin de aludir que en ellas también están presentes las condiciones intrínsecas que configuran el arte culto, a saber, que está en relación con todos los sistemas de producción cultural. Para ello es necesario mostrar las expresiones propias que se enmarcan en la categoría del arte popular como lo son: el folklore, la artesanía, la obra de arte popular urbana y los ornamentos industriales o medios de comunicación masiva.

1.4.1 Folklore-Artesanía.

La concepción contemporánea del folklore se entiende como las expresiones propias de comunidades cuyo pensamiento religioso y mítico sigue latente, como lo es el caso de las comunidades indígenas o países con un fuerte sincretismo religioso. Siendo que el pensamiento mítico de estas comunidades “sufrir lentas y diminutas modificaciones” (Acha, 1979, p. 60), en sus producciones estéticas está presente la cosmología, mitología y los conocimientos locales en aras de la preservación de su cultura.

La tradición estética occidental mira despectivamente estas producciones pues determina que carecen de un fundamento racional, prolongando la idea renacentista de la artesanía. Aunque los objetos artísticos del folklore están basados en un pensamiento mítico, el uso de herramientas tecnológicas, su carácter reflexivo y las propuestas creativas que evoca no son distantes de las producciones estéticas del arte culto. Prueba de ello, son los complejos tejidos mayas⁶ que representan historias creacionistas con simbologías propias o la orfebrería chibcha⁷ que daba cuenta de deidades y prácticas cotidianas de su cultura.

1.4.2 Arte popular urbano.

El arte popular urbano corresponde a la adaptación de técnicas artísticas de la esfera del arte culto adaptadas a las necesidades ideológicas y estéticas de las clases sociales que carecen del acceso a la educación formal artística (Anexo 2. Expresiones del arte popular

⁶ Ver Imagen 3

⁷ Ver imagen 4

urbano.). El cartelismo⁸, la música callejera, el grafiti⁹, entre otras, son manifestaciones de este tipo de arte que en su mayoría se ven reflejados en la ciudad.

Este tipo de arte tiene una connotación contracultural al estar en pugna con los valores estéticos tradicionales de occidente. El arte culto intenta evitar a toda costa las expresiones artísticas del arte popular urbano. “En América Latina estas manifestaciones son resultados de un admirable mestizaje cultural. Cuando este sistema produce objetos, encontramos las mezclas cursis y espurias de lo popular con lo culto” (Acha, 1979, p. 60). Esta mixtura de medios de producción cultos y pretensiones contraculturales atraen la atención de la elite de la industria cultural y las clases sociales menos privilegiadas, pues la obra de arte popular urbana pretende impactar en ambos sectores. Aunque las condiciones económicas y el acceso a los medios de producción pueden obstaculizar su curso, este tipo de expresión no tiene un público restringido, pues su intención es ser perceptible por cualquier persona.

1.4.3 Ornamentos industriales.

La contemporaneidad esta permeada por un constante bombardeo de información. Los periódicos, la radio, la televisión o el internet permiten que en los lugares más recónditos se pueda acceder a datos sobre diferentes temas. Aunque Los medios de comunicación masiva están al servicio de la elite de la industria cultural y acarrear el sesgo del programador de contenido, es innegable el hecho de que en ellas se da cuenta de expresiones artísticas que muchas veces son ajenas al contexto al que se pertenece.

“Al lado de los sistemas ingenuos encontramos los industriales: los medios masivos de entretenimiento e información (TV, cine comercial y derivados del rotograbado) que mezclan lo culto con lo popular y los revisten de modernidad, obedeciendo a intereses de lucro y valiéndose de una persuasiva y fácil popularidad. (Acha, 1979, p. 60)”

En efecto, el contenido que fomentan los medios de comunicación tradicional está atravesado por intenciones ideológicas y políticas de los dueños de dichos medios informativos. A pesar de ello, en la contemporaneidad han aparecido nuevas expresiones como el fanzine, el cortometraje, el panfleto o el mismo recurso de los blogs en internet, que muestran relaciones estéticas que se distancian del proyecto ideológico burgués propuesto en el arte culto para las masas.

⁸ Ver imagen 6

⁹ Ver imagen 7

Hasta este momento se han expuesto las expresiones acogidas en la concepción de un arte ingenuo, donde se puede afirmar que la característica esencial que lo configura es la espontaneidad; perspectiva contraria a la teoría de las bellas artes, que minimiza el valor técnico, intelectual y artístico de las obras de arte de la gente del común. El problema radica en que las obras de arte cultas estipulan reglas estrictas para la producción artística. A pesar de ello, “basta echar una ligera mirada sobre el arte mundial para observar como el culto recurre al popular y al folklore para fortalecerse.” (Acha, 1979 p. 60) en un reciproco movimiento que alimenta la producción artística en general. Ya que se han dilucidado las particularidades que constituyen el arte culto y las expresiones del arte ingenuo, es el momento de resaltar las propiedades de un arte meramente popular.

1.5 Aspectos intrínsecos del Arte popular

Actualmente el sentido de lo popular puede entenderse de dos formas: la primera se adecua al acceso a la información que tiene un público determinado desde una perspectiva estadística; la segunda, concierne a lo propio del pueblo, de la gente del común. La tradición estética occidental suele coincidir en que el arte popular debe enmarcarse en el contexto del folklore, sin embargo, de acuerdo con lo expuesto, en el arte ingenuo se ven presentadas las condiciones del sistema de producción cultural y sus subsistemas, además de los tres momentos que configuran la obra de arte (producción, la distribución y consumo), lo cual nos permite ver que no carece de fundamentos intelectuales, o de análisis racionales como supone la tradición estética. Con respecto a esto Canclini (1977) argumenta que,

El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es a representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. (p. 74)

El arte popular tiene la intención de producir relaciones estéticas de acuerdo con las necesidades o problemáticas inherentes a las comunidades cuyos privilegios económicos y culturales se han negado debido a la preponderancia del arte culto. Los sectores barriales, la clase trabajadora o comunidades étnicas apartadas de los centros de estudio especializados, son los creadores y receptores de este tipo de arte. Aunque la elite de la industria cultural

pretenda invisibilizar sus producciones al definir que carece de fundamentos técnicos e intelectuales, el arte popular corresponde a un sistema de producción cultural, tecnológico, científico y artístico que lo hace posible, además de verse reflejadas en él, la producción, distribución y el consumo (Canclini, 1977), que como se expuso anteriormente, son condiciones intrínsecas de cualquier obra de arte.

El carácter popular del arte no depende sólo de que sea visto por muchos espectadores o sea propio y exclusivo de una comunidad marginada; más bien adquiere una connotación pedagógica y social en aras de fortalecer la sensibilidad e identidad colectiva de la gente del común. “El verdadero artista popular es el que además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción. “(Boal, 1975, p142-143). Es notable como en diferentes aspectos de la vida cotidiana, los medios de producción son acaparados por las elites de la industria cultural. A pesar de ello, en el arte popular se evoca que la participación colectiva en la creación de experiencias estéticas solo es posible si se comparte, tanto el conocimiento correspondiente a herramientas tecnológicas que propicien la aprehensión de una técnica artística particular, como breves aspectos referentes a la teoría del arte.

Cabe resaltar que los medios de producción artísticos son dispuestos por las clases dominantes pero el proceso de producción del arte popular los adapta para sus producciones, mostrando la constante relación entre las condiciones materiales del arte culto y la intención transformadora e innovadora del arte popular. En ocasiones resulta ambiguo diferenciar binariamente y de forma tajante, que hay estrictamente un arte popular y un arte culto, así como la dicotomía burguesía/proletariado. En efecto, “esta oposición es adecuada en un alto nivel de abstracción, cuando hablamos del modo de producción capitalista en general, pero al analizar formaciones socioeconómicas particulares” (Canclini, 1977, p76-77) hay que considerar la existencia de relaciones estéticas intermedias que preceden a la producción, distribución y consumo de la obra de arte donde “hay que tener en cuenta la interacción de los conflictos de clase interétnicos “(Ibid.). Estos conflictos representan una mezcla cultural que puede fortalecer el contenido de una obra de arte popular al hacerla perceptible y aceptable en diferentes contextos. En efecto, “todos estos factores, así como las alianzas de clases y fracciones de clase, contribuyen a fijar, en una coyuntura, el carácter popular, de elite o para las masas de una práctica artística.” (Canclini, 1977, P. 77). Aun así, como hemos visto con anterioridad, el arte culto y el arte popular se alimentan mutuamente. En última instancia, su interrelación posibilita el desarrollo estético en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Con el fin de definir exactamente las condiciones intrínsecas del arte popular, se acoge la concepción que Bertolt Brecht delimita y que Canclini evidencia muy adecuadamente:

Popular es lo que las grandes masas comprenden -lo que recoge y enriquece su forma de vida- es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo, es lo que partiendo de la tradición la lleva adelante, lo que transmite al sector del pueblo que aspira al poder las conquistas del sector que ahora lo sustenta. (Canclini, 1977, pp.109-110; Brecht p63)”

El arte popular se propone con un fuerte carácter comunitario y pedagógico, que da cuenta de necesidades, problemáticas sociales y particularidades de la vida cotidiana de las comunidades cuyo acceso a los medios de producción material e intelectuales son limitados.

El arte culto se ha dispuesto como el referente por el que se deben regir todas las producciones artísticas que se derivan del sistema de producción cultural, pues impone estrictos cánones que se justifican por medio de estudios académicos y continuas imposiciones ideológicas ajenas a la sociedad en general. Sin embargo, el arte popular pretende atender a las necesidades locales de una comunidad a través del surgimiento de relaciones recíprocas que amplían las posibilidades de producir conocimientos y fortalecer la cultura propia de una sociedad. De esta forma, la obra de arte popular es indispensable en los procesos de identidad colectiva, pues en ella confluyen tanto el pensamiento imperante en una comunidad, como las relaciones estéticas con el mundo.

En este apartado se mostró que el carácter exclusivo del arte culto va en contra de la pretensión social que fomenta la obra de arte popular, de fortalecer las relaciones colectivas de los sectores menos privilegiados económica e intelectualmente. Ya que se mostraron las connotaciones propias de la obra de arte popular vale la pena realizar un estudio que amplíe lo referente a las implicaciones políticas de este tipo de expresiones, cuestión que se realiza en el capítulo siguiente.

CAPITULO II: ARTE POPULAR COMO RUPTURA EN LA TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL

La tradición estética occidental establece despectivamente, que la obra de arte popular carece de los fundamentos técnicos, racionales y artísticos que se exaltan en la obra de arte culta. Sin embargo, la obra de arte popular es solo una manifestación del sistema de producción cultural, que mediante sus tres subsistemas de producción (tecnológico, científico y artístico), hacen posible la aparición de relaciones estéticas colectivas. Al igual que la obra de arte culta, estas relaciones propician el perfeccionamiento de técnicas aplicadas a la producción artística y la investigación científica. Las expresiones artísticas desarrolladas en el campo de la obra de arte popular se configuran teniendo en cuenta la socialización, aprehensión y desarrollo intelectual del pensamiento propio de una comunidad, en aras de aumentar la capacidad de producir objetos artísticos, donde sea posible generar sensibilidades colectivas.

Con respecto a la teoría de la obra de arte culta, resulta problemático que la obra de arte popular este separada de la producción, distribución y consumo artístico que dispone la elite de la industria cultural. Al hacer énfasis en las intenciones prácticas que se le imponen a la obra de arte, se nota que están supeditadas a las ideologías que configuran el pensamiento estético de la época. Esto es palpable, sobre todo en los países latinoamericanos donde “casi no hay oportunidades de apropiarse de todos los sistemas creativos de las ciencias naturales y de la tecnología innovadora, además de ser adversas las condiciones para ejercerlos en el caso de quienes adquieren algo de ellos. (Acha, 1979, p. 65).

Las condiciones que disponen un horizonte nublado que dificulta establecer una identidad estética latinoamericana concreta son: la incapacidad de poseer los medios de producción, el atraso tecnológico y la falta de acceso a la información sobre campos de investigación de las ciencias humanas y naturales. Para superar estos obstáculos, es crucial mostrar el panorama ideológico que direcciona la producción de obras de arte, así como los aspectos estéticos intrínsecos a la cotidianidad latinoamericana. Los aspectos ideológicos delimitan las intenciones estéticas y políticas que distancian la obra de arte popular de ser estrictamente dependiente de la tradición estética occidental. Vale la pena abordar la configuración de ideologías para mostrar las incidencias sociales que tiene la obra de arte popular en los procesos de producción cultural de América latina.

En este capítulo se propone mostrar que la obra de arte popular tiene un fundamento político. Para llegar a esta precisión, la presente investigación se desarrolla en tres momentos. En primer lugar, se aborda el concepto de ideología aplicado a las artes, en aras de señalar que el sistema de producción cultural se ve atravesado por ideologías artísticas, que direccionan la producción, distribución y consumo de valores estéticos aplicados a las relaciones de la sociedad con los objetos artísticos. En segundo lugar, se aborda la teoría del arte popular a partir de sus efectos sociales, entendiendo las experiencias estéticas como vivencias. Por último, se indica manera en que la obra de arte popular se establece como una ruptura respecto a la tradición estética occidental, evidenciando que la puesta en marcha de sus intenciones prácticas y estéticas son políticas, en tanto reflejan aspectos ideológicos de índole social donde se exaltan las experiencias estéticas colectivas.

2.1 La ideología como elemento determinante de la producción artística.

La producción artística está arraigada al pensamiento imperante que domina en una época determinada. La obra de arte da cuenta del pensamiento colectivo y las diferentes formas del saber en la cultura, por ende, no es producida de forma arbitraria. Aunque los objetos artísticos evoquen la individualidad del artista, están arraigados a su tradición cultural; son el resultado de un proyecto intelectual más grande. En este sentido, se propone abordar el concepto de ideología como una estructura del pensamiento que determina tanto a los sistemas de producción cultural como sus objetos y prácticas sociales.

En la ideología, los sistemas de producción se encuentran en interdependencia (Acha, 1979.). En otras palabras, la ideología atraviesa tanto al sistema de producción tecnológico, científico, y artístico, como a la producción, distribución y consumo cultural. Teniendo en cuenta que la producción de obras de arte está en concordancia con la cultura en que se gestan, los objetos artísticos también se acogen a la superestructura ideológica dominante. La ideología determina juicios de valor estéticos que se ven reflejados en las creencias y prácticas cotidianas. Ella direcciona la forma en que las obras de arte se adecuan con las particularidades del contexto social en el que emergen y al que se dirigen, disponiendo los medios de producción por el cual se gestan y distribuyen. En muchos aspectos de América Latina es notable que la ideología imperante está ligada a la tradición estética occidental, cuyo proyecto es imponer un modo de vida acorde con las dinámicas del mercado

capitalista/burgués como se ve en el arte para las masas. Sin embargo, la obra de arte popular latinoamericana acarrea con otro tipo de intenciones ideológicas. Estas convocan al fortalecimiento de identidades colectivas a través de experiencias estéticas comunes que modifican el pensamiento y los hábitos en sociedad. A continuación, se exponen las connotaciones que tiene la ideología en la obra de arte; primero, en un sentido general, para posteriormente poder entender cuál es la ideología o la intención estética que prima en la obra de arte popular Latinoamericana.

La ideología no solo afecta a la sociedad en el ámbito intelectual de la configuración de creencias; su consecuencia más importante es el impacto que tiene en la esfera práctica, es decir, en las decisiones y hábitos que produce. En efecto, “la ideología sería un nivel de significación que puede estar presente en cualquier tipo de mensaje, aun en el discurso científico o un sistema de reglas semánticas para generar mensajes.” (Acha, 1979, p. 92) por ello se mueve libremente en las relaciones cotidianas. Vale la pena resaltar que en el día a día las personas no siempre tienen la costumbre de analizar a fondo la manera en que validan y reproducen creencias, conocimientos, y practicas determinadas en su vida cotidiana; lo cual indica que la aceptación de ideologías es posible de manera espontánea. A pesar de ello, “si bien ciertos conocimientos constituyen ideologías, estas distan mucho de ser sistemas de conocimientos nuevos. La ideología, es un proceso inconsciente de estructurar conocimientos y de crear valoraciones (Acha, 1979, p. 92)” que en última instancia condicionan el pensamiento y las acciones del hombre en sociedad.

Es inviable aceptar que las ideologías disten de producir hábitos en la vida social pues el modo en que actuamos demuestra la forma en que pensamos. Las creencias y los valores estéticos direccionan por completo el sistema de producción cultural. Las ideologías son mecanismos de imposición de modos de pensamiento que se configuran “en toda practica y teoría, transformación y conocimiento; ellas estructuran conocimientos y producen valoraciones” (Acha, 1979, p.96) que en la cotidianidad “las innovaciones culturales alteran y amplían, reestructuran y revaloran, siendo también ideológicas. “(Ibíd.)

En este sentido se entiende la ideología como un “proceso que atraviesa la formación social según un estilo susceptible de valoraciones estructurales. La ideología sujeta al hombre, sin este advertirlo, en el lugar que le asigna la sociedad.” (Acha, 1979, p. 91). El hecho de que las ideologías le den a la gente su lugar en la sociedad es problemático, puesto que la imposición de roles sociales se da desde las elites económicas y de la industria cultural, lo cual puede acarrear con intenciones nefastas, haciendo crecer las brechas de la desigualdad

económica y cultural. No se podrá enfrentar la dependencia económica, tecnológica e intelectual que afronta la sociedad Latinoamericana con respecto a la tradición estética occidental sino se enfrenta con vehemencia la estructura ideológica edificada y promovida por la elite de la industria cultural, que a su vez impone el rol de simples “receptores” a las comunidades “subdesarrolladas” como es el caso de América Latina.

La ideología dominante en la contemporaneidad es el capitalismo que, como proyecto global, también afecta la producción artística. La pretensión impuesta en la “cultura global” de que la meta de todas las sociedades subdesarrolladas es evolucionar hacia un modo de vida acorde con las vanguardias elitistas del mercado, conlleva a la consumación de la ideología capitalista en las relaciones sociales cotidianas. Los cánones impuestos desde la elite de la industria cultural reflejan un idealizado estilo de vida burgués que está fuera del alcance de muchos sectores, donde intencionalmente, se obstaculizó el acceso a los medios de producción o recursos de investigación necesarios que les permitieran alcanzar un desarrollo tecnológico, intelectual y artístico a la par del desarrollo cultural global. La ideología permea de igual forma el pensamiento de las clases más favorecidas económicamente, el de la clase media acomodada y los sectores más marginados y alejados de las urbes o focos de la cultura y la economía. Aunque el proyecto global de homogenización ideológica pretenda instaurar un modelo de pensamiento generalizado, se pueden establecer divisiones “tajantes” como, por ejemplo, la que emana si se piensa en un arte culto y otro popular, propios de una clase social privilegiada y otra marginada. Esta distinción,

No funciona ni se sostiene porque unos tengan más conocimientos que los otros, o bien al que los tengan verdaderos; tampoco porque unos consienten sus contradicciones y los otros no. Funciona y se sostiene por que los modos de producción y la división técnica del trabajo se traduce en mecanismos ideológicos, cuyas valoraciones combinan los conocimientos en forma tal que cada uno se sienta satisfecho con el lugar que la sociedad le ha asignado, acepte la necesidad de posibilidad de cambiar la situación o no sienta siquiera la necesidad de cambiarla. “(Acha, 1979, p. 91)

Con respecto a lo anterior, parecer inmutable la condición de dependencia de la sociedad latinoamericana frente a las imposiciones ideológicas que emanan de la tradición occidental. Siendo que el proceso de adopción de una ideología, “corporiza una forma de conciencia social que mediante valoraciones -muchas de ellas deformadoras de la realidad- cohesiona socialmente a los hombres y, por ende, a nuestras estructuras mentales sensitivas y afectivas” (Acha, 1979, p92-93), resulta problemática la pretensión de emancipar la obra de arte popular de la ideología burguesa que domina en la tradición estética occidental. En

efecto,” La ideología constituye un modo de estructurar conocimientos, con el fin de producir valoraciones favorables al sistema dominante, que devienen en conocimientos o creencias.” (Acha, 1979, p. 95).

En esta concepción se hace necesario centrar la mirada en las ideologías artísticas. Puesto que la ideología constituye una superestructura de creencias y valoraciones que afectan a la vida cotidiana, esta también atraviesa la producción de obras de arte. Las ideologías, disponen el panorama técnico, intelectual y estético de una sociedad. A su vez, configuran la producción de sensibilidades y significaciones colectivas en lo que llamamos cultura; por ende, direccionan el sentido de las producciones artísticas, su distribución a un público y consumo individual, en aras de exaltar la ideología dominante en el contenido de los objetos artísticos. Las ideologías artísticas no solo “descansan sobre la sensibilidad como centro específico del arte” (Acha, 1979, pp. 99-100), más bien, se enfocan en generalizar valores estéticos que tengan incidencia en las relaciones sociales y actos cotidianos. En otras palabras, las ideologías artísticas determinan lo que es posible producir, distribuir y consumir en el campo de la producción artística y las relaciones estéticas colectivas.

Las ideologías artísticas son reconocibles en dos aspectos: “El de la producción artística y el de las relaciones estéticas con la realidad dominantes en una colectividad” (Acha, 1979, p. 101). En el primero, la ideología artística se ve reflejada de la forma en que consumimos un “*objeto artístico*” y posteriormente lo aceptamos o despreciamos al enfrentarlo con nuestras ideas, conceptos, o valoraciones artísticas previas. Esto alude a una formación en el campo de las artes que por un lado puede mejorar la calidad técnica, intelectual y artística de la obra de arte y por el otro, agudiza el gusto de quien la aprecia. En el segundo aspecto, la ideología artística configura las “relaciones sensibles con la realidad, en el caso de las imágenes no-artísticas” (Ibíd.). De este modo, determina la manera en que la gente valida o modifica sus perspectivas y hábitos culturales a partir de las impresiones sensibles que lo afectan día a día.

La obra de arte popular toma distancia de la tradición estética occidental al enaltecer las relaciones estéticas colectivas sobre los objetos artísticos. En la concepción latinoamericana de la obra de arte popular, se tiene la pretensión de que el proceso de producción de objetos artísticos es irrelevante, pues lo que en realidad interesa son los procesos de relación social que se dan a partir de prácticas cotidianas que configuran experiencias estéticas colectivas. Esto indica que la obra de arte popular se aparta

significativamente del proyecto mercantil aplicado a las artes que impone la elite de la industria cultural,

Las constantes importaciones de conocimientos científicos y de procedimientos y de objetos tecnológicos nos han venido eximiendo de la obligación de innovar, hasta adormecernos las facultades creadoras, sin ni siquiera haber adaptado las importaciones a las necesidades más primarias de la mayoría demográfica. Nuestro actual desarrollismo y la dependencia cultural y económica son los resultados de ello y, a la vez, las causas. (Acha, 1979, p. 65)

En la actualidad es innegable la forma en que los medios de comunicación masiva¹⁰ distribuyen y establecen estrictos modos de entender y relacionarnos con el mundo. En efecto, la gente del común no tiene el control sobre la programación del contenido ideológico que se fomenta en los medios de comunicación. Las clases sociales menos favorecidas cumplen un rol receptivo que se sostiene debido a que carecen del acceso a los medios de producción cultural que a su vez están a merced de sociedades más desarrolladas tecnológica e intelectualmente. “La producción artística en América Latina hallase supeditada a la distribución de medios de producción importados.” (Acha, 1979, p.66) O dicho de otra forma, la importación de contenidos que exaltan los valores de belleza occidentales con base en un modelo económico que mercantiliza las emociones, tiene una vasta repercusión en las relaciones sociales latinoamericanas. La sociedad en general adopta los juicios de valor propuestos por la elite de la industria cultural, evidenciando aún más, el proyecto ideológico del arte culto.

Es de suma importancia que en la sociedad latinoamericana se pueda dar cuenta de las imposiciones culturales e ideológicas provenientes de la tradición cultural de occidente. Sin no se aborda este problema cabe la posibilidad de que la reproducción de creencias ajenas a la realidad de este territorio siga sosteniendo la dependencia cultural que no permite redireccionar la producción artística en el proyecto de forjar una identidad estética propia. La imposición de un pensamiento acorde a relaciones de mercado en las artes instaure nuevos cánones de validación que no solo se remiten a la proporción, la armonía, el ritmo, entre otros; o se limitan llanamente a exaltar la racionalidad o la sensibilidad humano como ocurrió en el renacimiento y la modernidad. Los nuevos cánones de belleza están fuertemente ligados a las relaciones económicas. En ese sentido, desde que la obra de arte pueda representar una

¹⁰ Como la televisión, las películas, la publicidad, el internet, la radio, los periódicos, entre otros.

ganancia monetaria y se adecúe a las vanguardias de la oferta y la demanda, será posible su aceptación en el mercado de las artes. En consecuencia,

El estudio del poder de la distribución y sus mecanismos de imposición de criterios contribuye a desmitificar la supuesta libertad de creación absoluta atribuida al artista, y nos permite visualizar el resorte de mayor responsabilidad en la deformación del arte en el capitalismo. Casi siempre las críticas van dirigidas contra las obras o los autores burgueses, pero se olvida que el proceso artístico en su conjunto está organizado para promover la evasión pasiva de los espectadores y la plusvalía de los distribuidores. No puede haber una política artística popular sin una reorganización radical del proceso de distribución. De ahí la importancia que asignan hoy muchos artistas a la creación de nuevos canales comunicativos que democratizen las relaciones entre productores y consumidores. (Canclini, 1977, p.70-71)

Es necesario que en América Latina la producción artística permita encontrar diferentes expresiones que aparten sus propuestas de la ideología impuesta en el arte para las masas. Una estrategia de liberación ante la condición de dependencia debe generar canales específicos e innovadores para transmitir sus mensajes. A su vez, debe actuar en los lugares instituidos por el poder comercial para adquirir la capacidad de formar el gusto y la sensibilidad en aras de enseñar a pensar reflexiva y autónomamente. “La conciencia política del pueblo (...) se forma en esa vegetación de estímulos, objetos y mensajes que componen nuestra vida cotidiana” (Canclini, 1977, p.73)

La obra de arte popular ha de liberarse de los cánones estéticos que impone ideológicamente la elite de la industria cultural. La obra de arte popular en América Latina se centra en la posibilidad de transformar, producir y dar cuenta de la configuración ideológica de una comunidad a partir de experiencias estéticas colectivas, cuyas particularidades y desarrollo son expuestos a continuación.

2.2 La experiencia estética como vivencia

En este apartado se muestra la manera en que la teoría de la obra de arte popular en Latinoamérica propone que la producción de experiencias estéticas colectivas acordes con la realidad cotidiana es más importante que la producción de objetos artísticos dispuestos para un goce y apreciación individuales. Para entender el carácter político de la obra de arte popular en América Latina conviene abordar su producción desde el carácter más esencial de su

intención práctica: “que sea, o represente una respuesta solidaria a una necesidad colectiva; es decir, que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo” (Acha, 1979, p. 112). En efecto, esto permite establecer una distancia concreta entre las pretensiones ideológicas capitalistas que se forjan desde el arte culto y la ideología correspondiente al arte popular. La diferencia radica en que el arte popular pretende atender necesidades locales a través de propuestas estéticas que, de la misma manera en que se enfrentan a problemas cotidianos, posibilitan interacciones recíprocas entre productores y consumidores de los objetos artísticos. En el arte culto para las masas no hay posibilidad de que el público transforme o tenga incidencia en los productos culturales que recibe. La elite de la industria cultural no tiene la intención de permitir que se generen innovaciones tecnológicas, intelectuales o artísticas, pues su proyecto se limita a expandir la ideología capitalista burguesa, disponiendo valores estéticos acordes a las vanguardias del mercado. Sin lugar a duda,

En esta fase de la mecánica social el arte es más decisivo que nunca (...) Lo es sobre todo en la medida que ponemos atención a nuestras necesidades locales y nuestro arte obedece a ellas, dejando atrás toda preocupación universalista, hoy signo de sumisión con que se comporta todo espíritu colonial, así como lo es de la megalomanía del imperialismo cultural. (Acha, 1979, p. 112)

La producción estética en Latinoamérica ha sido el resultado de una notable dependencia a la tradición estética occidental. Los procesos de colonización y direccionamiento epistémico impuestos desde la colonización europea han persistido inclusive tras más de cinco siglos lo cual tiene una fuerte repercusión en las producciones artísticas de la actualidad. Si centramos la mirada en lo que respecta al producto estético que se consume tanto en los países del primer mundo como en las sociedades dependientes

Son tantos los planos ideológicos (políticos, sociológicos, filosóficos, míticos, y artísticos), tantos los conocimientos suscitados y tantas las significaciones afectivas y sensitivo-visuales que para cubrir su totalidad no cabe sino aludir al consumo como vivencia: como conmoción y mutación de buena parte del consumidor. Y es que la obra refleja la subjetividad del productor y la realidad que a esta rodea. (Acha, 1979, p. 76)

Las experiencias estéticas no solo están mediadas por el punto de vista personal de quien observa la obra; más bien, están atravesadas por múltiples condiciones culturales del contexto en que se producen y exhiben. Como se mostró anteriormente la obra de arte es incompleta si nadie da cuenta de ella. En su exhibición se muestran las creencias, conocimientos y perspectivas que rodean la realidad del artista, lo cual corresponde a un

entorno cultural determinado donde la producción artística tendrá un impacto más fuerte en las relaciones cotidianas, si se adecúa con los preceptos culturales configurados en la comunidad o el público que recibe la obra. Por ejemplo, prueba de esto es que en el contexto latinoamericano contemporáneo nos sean tan distantes, las representaciones bélicas de las ilustraciones medievales, la iconografía de la mitología oriental o las pinturas de la independencia de Estados Unidos. Ya que no corresponden a un contexto social, económico y cultural común, la experiencia estética en Latinoamérica se ve coartada al no encontrar una relación directa con la vida cotidiana de los habitantes de esos territorios. Aunque se puede dar cuenta de referentes artísticos o delimitar una línea del tiempo que muestre los diferentes artistas y las escuelas más relevantes en la historia universal del arte, solo se abordan estos temas de manera enunciativa, como si de una disertación sobre cualquier otro se tratara. Ahora bien, la experiencia estética, entendida como vivencia

Comprenderá, entonces, el acto sensorio- racional de reconocer e identificar las figuras y sus significados, así como la captación emotiva y un tanto sensitiva de la manera como están representadas las figuras (los pros y los contras con respecto a los ideales de belleza vigentes). (Acha, 1979, p. 76)

La vivencia artística se fortalece cuando se tiene un conocimiento que abarca suficientemente los significados de las figuras a las que se enfrenta. Si, por ejemplo, a cualquier persona en Latinoamérica se le indica que Lamia es una criatura de la mitología griega que deambula en las noches sollozando por sus hijos y que además devora niños, seguramente la relacionarán con lo más cercano en su contexto, que, en este caso, la personificación de Lamia sería La Llorona. Si en la inmediatez del vasto terreno del Amazonas se le dice a alguien que en la mitología japonesa Ryuujn es el dios dragón del mar, que aboga por preservar las especies acuáticas y que a su vez puede desatar tormentas y catástrofes cuando se ve atacada la tranquilidad del océano, las personas lo asumirán con lo más cercano o parecido a ello, que es Yacumama o la gran serpiente protectora de las Amazonas, cuyas características son similares en casi todos los aspectos.

El sistema de producción artístico en América Latina está fuertemente inspirado en mitos locales. Aunque para la tradición estética occidental es necesario impregnar de racionalidad la producción de obras de arte, lo cual conlleva a apartarlas de pensamientos religiosos como los que se evocan en el folklore; la experiencia estética entendida como vivencia en la propuesta latinoamericana del arte popular, acarrea un componente social que articula la edificación de identidades colectivas, re-significaciones culturales y

representaciones de la realidad inmediata de una comunidad por medio de la relación estética con la tradición artística culturalmente establecida.

La vivencia es una totalidad, un paquete de ideas, emotividades y sensibilidades, que depende de cómo el consumidor estructura o jerarquiza los diferentes elementos; más exactamente, depende de que el paquete vivencial sea resultado de la novedad específicamente artística. Esto en cuanto al acto de consumir, pero la vivencia será una totalidad en la cual prevalece, no la novedad de la obra que no es formal, sino los resultados de ésta en la transformación humana y en las repercusiones sociales de esta transformación. Porque la vivencia no puede quedar en el individuo y carecer de consecuencias en las relaciones de este con los otros hombres, su sociedad, los objetos y la naturaleza. (Acha, 1979, p. 77)

Contrario a las teorías de la tradición estética occidental, la obra de arte popular ratifica la existencia de un fértil sistema de producción cultural propio de la gente del común. El proyecto de fortalecer un desarrollo cultural autónomo, enaltecer los mitos autóctonos y evidenciar la producción de conocimiento alrededor de expresiones estéticas colectivas, establece que la obra de arte popular dista de cumplir con las intenciones ideológicas de la elite y su industria cultural. A pesar de esto, la forma en que los cánones estéticos elitistas se han impuesto, restan el valor técnico, intelectual y artístico de la obra de arte popular en el panorama mundial del arte. “Las clases altas tiñen el monopolio del “buen gusto” porque disponen del tiempo, la tecnología, y centros de estudio especializados para cultivar a su vez el dominio de los códigos estéticos consagrados por ellas mismas como signo de distinción frente a la masificación” (Canclini, 1979, p. 65) e importancia que ha adquirido la obra de arte popular en el panorama artístico mundial.

La conversión de consumidores en productores consiste en pasar de una situación de dependencia en la que nuestra relación con el arte es la de consumidores de lo producido por la metrópolis, a una situación de autonomía productora en la que la experiencia artística deja de ser la contemplación de algo ajeno y pasa a convertirse en la producción creadora de nosotros mismos. (Canclini, 1977, p. 67)

La obra de arte popular genera sensibilidades colectivas, por ende, debe enfocar sus producciones artísticas en la posibilidad de provocar vivencias que den cuenta de conocimientos y problemas locales. En efecto se puede decir que esta pretensión también se encuentra muy marcada en el arte nacionalista, pues este engrandece el sentimiento de patriotismo a través de obras de arte que muestran figuras del poder político como presidentes, mártires, académicos o religiosos importantes, paisajes regionales, música y

bailes típicos, entre otros. Sin embargo, la obra de arte popular no pretende hallar universalidad como en el proyecto de nación. Su propósito no es expansivo sino local pues evoca la existencia de relaciones estéticas y cotidianas que edifican la unidad e identidad cultural de una comunidad específica.

En la actualidad el constante bombardeo ideológico, resultado de una nueva empresa de colonización cultural ejercida por parte del arte culto para las masas, ha vuelto a relegar la obra de arte popular al estado ingenuo que tuvo lugar en la modernidad. Aun así, este proyecto globalizante, ha hallado focos de resistencia cultural en todo el mundo, siendo América Latina uno de ellos, donde el arraigo a la cultura local obstaculiza la imposición estricta de ideologías artísticas ajenas a la realidad latinoamericana,

En principio toda innovación cultural nos ayuda a reconocer los procesos ideológicos y a transformarlos, tanto al denunciar falaces valoraciones y al sacar a la luz realidades encubiertas, como al invalidar conocimientos hasta ahora tenidos por verdades y al revelar nuevas realidades. El arte, por su parte, va directamente a lo sensitivo del proceso, inconsciente; va a lo estético que es una de las formas posibles de conocer el mundo y cambiarlo. De allí su importancia que pocos perciben y la mayoría menosprecia. (Acha, 1979, p, 112)

En este panorama, puede entenderse que la vivencia se presenta como un carácter político de la obra de arte popular, en tanto refiere a la intención de transformar las ideologías dominantes a partir de creativas formas de interrelación estética. Como se ha evidenciado, esto representa una importante ruptura frente a la tradición estética occidental pues, aunque el valor exaltado en la obra de arte culta sea el de la originalidad, en su producción está mediada por los mismos cánones que impone, imposibilitando que haya una real pretensión que permita innovaciones culturales. En ese orden de ideas, se amplía la perspectiva con respecto a las condiciones estéticas e ideológicas que establecen a la obra de arte popular como punto de ruptura en el proyecto de globalización capitalista y la producción de un arte estrictamente burgués.

2.3 La experiencia estética del arte popular vista como ruptura en la tradición estética occidental.

La historia universal del arte y la teoría estética son mecanismos de producción intelectual que categorizan las producciones artísticas con respecto a la ideología imperante de la época. Las vanguardias artísticas son el resultado de siglos de desarrollo de

conocimientos y apariciones de movimientos artísticos particulares que desde la tradición estética occidental han establecido los lineamientos estéticos dominantes en la contemporaneidad. Este proceso, aunque inacabado y susceptible a transformaciones, parece haber impuesto el fin último de la producción artística, a saber, que la apreciación y producción de objetos artísticos en la contemporaneidad, necesariamente deben estar ligadas tanto a la ideología dominante que sustenta el sistema de producción cultural con base en mercado capitalista del arte, como al espíritu investigativo que agudiza el gusto y permite la aparición de obras de arte fundamentadas racionalmente. Este esquema racionaliza, institucionaliza y mercantiliza los posibles efectos sensibles que la obra de arte pueda tener en el panorama estético global. Siendo que el proyecto de homogenización ideológica a su vez está sujeto a los cambios culturales que se puedan gestar en la cotidianidad, cabe mencionar que la obra de arte popular intenta surgir como una expresión innovadora, capaz de producir diferentes experiencias colectivas que modifican las ideologías dominantes al establecer nuevos valores estéticos de relación individual y social con la realidad.

La cultura occidental dispone que la producción de un gran arte no se puede apartar de los cánones estipulados en la historia de arte, limitando la producción artística a reproducir estéticos, poco fértiles y obsoletos modelos de creación que hoy día no corresponden a las necesidades de la sociedad Latinoamericana. Este aspecto supone una crisis en el campo de la producción de objetos artísticos, pues direcciona nocivamente la creación de expresiones artísticas a ser simples reproducciones de tendencias propias del arte culto. A pesar de que los avances tecnológicos se adecuen a la pretensión universalista del capitalismo y hayan permitido el surgimiento de nuevos medios de producción artística, la elite de la industria cultural desprestigia y censura las producciones artísticas que no se adecuan con sus lineamientos. Cuando aparecen expresiones que no se acogen a la ideología dominante lo más seguro es que sean despreciadas en aras de no afectar la normatividad canónica que ha impuesto la elite de la industria cultural. Este esquema resalta que,

las innovaciones artísticas están conectadas en las figuras y por consiguiente son capaces de impulsar la sensibilidad al derivar connotaciones políticas, sociales, filosóficas, etc., que de suyo hallan se emparentadas con los significados del contenido literal y que repercuten sobre algunas prácticas sociales cotidianas de naturaleza no- artística. (Acha, 1979, p.106)

Llamaremos rupturas a las expresiones artísticas que modifican y superan los cánones impuestos por la elite de la industria cultural en la historia oficial del arte. Las rupturas son palpables a través de la aparición de novedosos movimientos estéticos que, aunque no

desprecian la tradición cultural e ideológica, sí transforman el sistema de producción artístico, estableciendo nuevos campos de investigación, lineamientos e intenciones ideológicas. En efecto, estas rupturas no son aceptadas de primera mano. Atraviesan un proceso intelectual colectivo que las acepta o desaprueba de acuerdo con la relación que las nuevas expresiones tengan con los problemas locales. El impacto de las rupturas repercute en procesos colectivos de significación y producción de conocimiento, modificándolos al mismo tiempo que reconfigura el plano ideológico que sustenta la producción, distribución y consumo de objetos artísticos. Puesto que toda expresión artística esta intrínsecamente ligada a la súper estructura ideológica que direcciona el sistema de producción cultural, se puede aseverar que la utilidad del arte, en general,

Reside en sus amplias conexiones con los diferentes estratos humanos, sobre todo con los socialmente dominantes: el religioso en el pasado y el político en la actualidad. No en balde el arte repercute en la sociedad a través de nuestras relaciones con la realidad (Acha, 1979, p.106)

Las rupturas en el campo de la producción artística, no solo se limitan a superar la tradición estética en un momento y lugar determinado. Tienen incidencia en todos los ámbitos del sistema de producción cultural, lo cual muestra que la experiencia estética junto con los objetos artísticos del arte popular articulan un mecanismo de reconfiguración de la ideología dominante, que modifica las relaciones cotidianas de una comunidad. El entendimiento de las rupturas no puede encasillarse a estar supeditado simple y llanamente a la producción de obras de arte, puesto que los efectos sensibles que genera en la sociedad son lo que realmente importa. La reconfiguración de cánones estéticos se puede dar a partir del surgimiento de nuevas escalas cromáticas, la aparición de nuevos materiales y procedimientos técnicos o movimientos vanguardistas con intenciones sensibles diferentes a las tradicionales. A pesar de ello, la configuración de nuevos modos de pensar y entender el mundo no se puede agotar en las rupturas artísticas; estas deben generar rupturas ideológicas que modifiquen los conocimientos icónicos de la realidad, resignificando los modos en que las personas entienden y se relacionan con el mundo dando a luz nuevos campos investigativos de producción de conocimientos.

La teoría del arte enfoca su mirada hacia las modificaciones en el tradicional modo de producción artística; “sin embargo aquí abogamos por otro punto de vista: el conocimiento y las transformaciones de los estratos no artísticos del hombre y de la realidad, (Acha, 1979, p.107)” como los aspectos más importantes de las rupturas y transformaciones artísticas.

Las experiencias estéticas que genera la obra de arte popular se fortalecen a partir del interés y la necesidad por propiciar nuevas estructuras de producción de conocimiento que, dependiendo del desarrollo y surgimiento de fuerzas sociales y movimientos artísticos alternativos “combaten contra el viejo orden.” (Acha, 1979, p. 112). Es imposible hablar de una ruptura artística sin tener en cuenta los referentes, cánones o lineamientos que se intentan superar. Estos, al ser previos a la producción de objetos artísticos determinan el panorama en que son posibles las innovaciones culturales. En este sentido, la obra de arte popular no solo se establece como una vaga ruptura artística que sigue el curso de la producción de obras de arte con marcados cánones occidentales. Más bien, representa una ruptura estética al entenderse como un modelo alternativo de producción y reconfiguración de sensibilidades colectivas; como lo expone Canclini:

Su existencia no depende tanto de que se haga un nuevo tipo de obras- por ejemplo, realistas o de contenido social- ni de que existan artistas politizados, sino de que se generen nuevas relaciones sociales y se organice en forma socializada la producción, la distribución y el consumo. (Canclini, 1977, p.114)

El carácter comunitario que permea la producción de obras de arte popular, lo distancia de ser una expresión más ligada a la tradición estética occidental y su proyecto global de imposición ideológica capitalista. Sin embargo, en la contemporaneidad la elite de la industria cultural ha encontrado la manera de mercantilizar los objetos artísticos de la artesanía y el folklore, no para enaltecer el valor cultural, intelectual, mitológico o creativo, de las comunidades en que surgieron, sino para permitirle a un público acomodado tener el acceso a estas expresiones. La industria cultural fetichiza las creencias, conocimientos, mitos originarios o particularidades sociales de las comunidades marginadas. Los exhibe y mercantiliza permeando de capitalismo a la producción artística de las clases menos favorecidas. Sin embargo, la mercantilización de expresiones estéticas populares se agota en las relaciones colectivas que unifican a toda una sociedad través de vivencias estéticas comunes; de ahí la importancia de una relación recíproca entre consumidores y productores que fortalece las propuestas de expresiones artísticas populares de acuerdo con problemáticas locales que muy difícilmente pueden reproducirse en condiciones culturales diferentes.

La ruptura que fomenta la obra de arte popular en América Latina se establece al alejarse tajantemente del proyecto mercantilizante de los objetos artísticos. En esta propuesta se posibilitan las relaciones estéticas colectivas que se configuran socialmente en relación

con las obras de arte, mas no a través de ellos. Un ejemplo que puede ilustrar esto con más exactitud son las mochilas arhuacas. En la teoría del arte popular no importa si la mochila está hecha a mano por un indígena, si los materiales son lana virgen de oveja, o si los colores son bonitos y combinan con el atuendo del día. Lo que realmente prima en la producción de las mochilas arhuacas es la iconografía expuesta en sus tejidos¹¹, así como todo el pensamiento alrededor del poporo y la hoja de coca, donde la mochila, cumple un papel utilitario que se adecúa con el pensamiento colectivo y las necesidades sociales intrínsecas del pueblo arhuaco.

El hecho de que el proyecto capitalista haya mercantilizado la mochila arhuaca no le otorga ningún valor agregado a las relaciones estéticas intrínsecas del pueblo en que se creó. En efecto su cotidianidad, iconografía y pensamiento colectivo puede seguir siendo el mismo, sin embargo, la pretensión contemporánea de posibilitar el acceso a estos objetos artísticos no tiene otra intención que la de producir relaciones económicas donde se sacralizan las artesanías, en un proyecto nacionalista que poco beneficia a este tipo de comunidades. En contraposición, la intención del arte popular latinoamericano alude a la configuración de sensibilidades y vivencias estéticas colectivas en relación con los problemas cotidianos y locales de una comunidad, no conllevan un proyecto expansivo ni mercantil.

Hasta aquí se expuso que la obra de arte popular surge con el motivo de atender necesidades locales de una comunidad, mediante un proceso de resignificación y configuración estética colectiva que unifica la sociedad y determina su producción e identidad cultural. El mecanismo que se configura en la teoría del arte popular latinoamericano se establece como una ruptura ante el proyecto ideológico capitalista, pues se aleja de la mercantilización de sus objetos artísticos, proyecto impuesto por la elite de la industria cultural que enaltece el valor monetario sobre de las vivencias estéticas que se producen en sociedad.

En consecuencia, para cerrar este apartado vale resaltar que el fundamento político de la obra de arte radica en dos aspectos esenciales: uno es la posibilidad de producir vivencias colectivas de carácter estético que unifican a la sociedad en un proceso de reconfiguración de creencias y hábitos que componen la cultura local; el otro es palpable en las rupturas que la obra de arte popular latinoamericana ejerce en la tradición estética occidental, permitiéndose crear innovaciones culturales capaces de producir nuevas formas

¹¹ En las mochilas arhuacas se muestran figuras en relación con los animales, y aspectos internos de su vida cotidiana como las huellas que deja el caballo en la arena, las formas del caparazón de un morrocoy, caminos que se entrecruzan, entre otras. (Ver imagen 5)

de entender el mundo. Teniendo en cuenta esto, el siguiente capítulo muestra con ejemplos concretos, la materialización del fundamento político de la obra de arte popular en América Latina.

CAPÍTULO III: EJEMPLOS CONCRETOS DE LA INCIDENCIA POLITICA EN LA CREACION DE LA OBRA DE ARTE POPULAR

En la tradición estética occidental se argumenta que solo el arte culto tiene la facultad de posibilitar la producción de conocimiento; sin embargo, la obra de arte popular en América Latina escapa de esta despectiva presunción, al establecer que sus intenciones estéticas modifican las imposiciones ideológicas que la elite de la industria cultural pretende globalizar, creando nuevos puntos de vista sobre viejos problemas. Los objetos artísticos que se producen en contextos populares tienen un fuerte carácter de unidad social, aunque la elite de la industria cultural permea dichos objetos artísticos con intenciones mercantiles que disipan el fundamento político, cultural y estético del que surgen. En ese orden de ideas el presente capítulo se enfoca en mostrar por medio de ejemplos concretos, los caracteres intrínsecos al fundamento político de la propuesta estética de la obra de arte popular en Latinoamérica. Este estudio se desarrolla, en primer lugar, realizando una crítica a la teoría artística del muralismo mexicano en del siglo XX, para mostrar que, aunque parezca tener las mismas condiciones políticas del arte popular, en realidad está enmarcada en la teoría del arte culto y la mercantilización de las expresiones populares. Un segundo momento de este apartado es mostrar con ejemplos de experiencias estéticas colectivas que la obra de arte popular efectivamente tiene un fundamento político.

El proyecto de emancipar la obra de arte popular de las condiciones materiales, económicas y culturales que impone la elite de la industria cultural, en su mayoría, ha sido abordado por círculos académicos compuestos por personas bien formadas en la teoría del arte, que a su vez distan de tener una relación intrínseca con los sectores populares. Se pueden encontrar los primeros atisbos de la propuesta latinoamericana de emancipación occidental en el campo de la producción artística a partir del Sindicato de Trabajadores

Técnicos, Pintores y Escultores mexicanos, a mediados del siglo XX. David Alfaro Siqueiros, José Vasconcelos, Diego Rivera, José Clemente Orozco, entre otros miembros de la comunidad académica y artística, pretendían establecer un tipo de arte con carácter público, dispuesto a la apreciación de la mayoría, en aras de dar cuenta del proceso nacionalista de resignificación cultural.

El Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores dispuso la aparición del muralismo mexicano (Anexo 3. Muralismo Mexicano), expresión que tuvo la intención de rescatar y fortalecer la identidad cultural de la raza indígena y mestiza del país en contra de las imposiciones estéticas provenientes de Europa. El manifiesto indica que:

El arte del pueblo es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate (Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Pintores y Escultores, 1923, p. 2.)

Este proyecto de resignificación nacional fue propuesto por sujetos pertenecientes a la elite académica del momento. Aunque la pretensión de resaltar el pensamiento y la iconografía de la gente del común era enunciada en la teoría, los murales producidos por este sindicato se establecieron en edificios representativos del poder político, como por ejemplo los murales que fueron pintados en la suprema corte de justicia de México por José Clemente Orozco, titulado “Las riquezas nacionales”¹² y el de Ismael Ramos titulado “la búsqueda de la justicia”¹³ ; La instalación pictórica y escultural de Siqueiros en la UNAM llamada “El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad

¹² Ver imagen 8

¹³ Ver imagen 9

universal¹⁴ ; la intervención mural en la capilla de San Bartolomé, hecha por estudiantes de artes de la UNAM o los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional que mostraban varios acontecimientos importantes de la historia mexicana¹⁵.

Resulta contradictorio que expresiones artísticas con la finalidad de mostrar el pensamiento político y las condiciones sociales del pueblo se hayan llevado a cabo en edificios representativos del poder ejecutivo, judicial, educativo y religioso que a su vez no eran del todo públicos. El muralismo mexicano impulsó la producción artística inspirada en las particularidades culturales de la raza indígena y mestiza de principios del siglo XX; pero, aunque se exaltaron las ideologías revolucionarias de la época, su manifestación disto de ser un arte del pueblo y para el pueblo. A pesar de que estas obras cargaron con la intención de establecer la primera investigación científica y práctica del arte popular latinoamericano, evidenciando la transformación ideológica que resignificó los cánones estéticos del momento, sirvieron más para darles renombre a los artistas que las produjeron y enaltecer las figuras del poder que para producir relaciones estéticas colectivas que inmiscuyeran a los sectores populares.

Es innegable que el muralismo mexicano marco un hito en la historia del arte mundial al establecerse como un campo teórico que posibilitó el surgimiento de relaciones estéticas colectivas. Por ende, las anteriores precisiones no pretenden desprestigiar la puesta en marcha del muralismo mexicano, sus producciones artísticas y el camino que dispuso para la teorización latinoamericana del arte. No obstante, el hecho de resaltar las contradicciones que germinaron en este movimiento artístico permite entender que la elite de la industria cultural disfrazaba como populares a expresiones que son propias del arte culto.

Las apropiaciones de objetos artísticos populares por parte de la elite de la industria cultural y viceversa, sustentan el inacabado desarrollo de la producción artística global. En la teoría del arte, las expresiones del arte culto y las del arte popular parecen ser irreconciliables; primero que todo, porque se producen en estratos sociales completamente diferentes. Además, las ideologías que se exaltan en ambas propuestas solo hayan relación en las reconfiguraciones de sentido que derivan del reemplazamiento de una ideología por otra, tras el consumo de objetos artísticos. Pese a ello, las innovaciones culturales son posibles en la

¹⁴ Ver imagen 10

¹⁵ Ver imagen 11

continua reciprocidad que alimenta la producción del arte culto con referencia a conocimientos o expresiones propias del arte popular. En efecto

La utilidad cognoscitiva une al arte con los demás sistemas de producción cultural (ciencias tecnología) en los esfuerzos de conocer y de transformar el ambiente o realidad en beneficio del hombre; realidad cuyas particularidades, en el caso de Latinoamérica, están todavía en trance de ser conocidas en lo elemental de ser básicas para nuestra propia cosmovisión. El arte, además, está unido a las ciencias en la medida que los conocimientos sensitivos u los racionales se complementan en el desarrollo del pensamiento humano y en cuanto a ambos, aunque distintos desembocan en prácticas sociales, de suyo transformadoras. Si los científicos son importantes, los artísticos resultaran primordiales y más ricos en estratos humanos. (Acha, 1979, p. 129)

Por su parte, la obra de arte popular utiliza los medios de producción que la elite de la industria cultural dispone para su distribución y consumo. En este sentido, la obra de arte culta necesita absorber las expresiones que se gestan en el arte popular para reinventar y establecer vanguardias en el mercado capitalista. A su vez, la obra de arte popular utiliza los medios de producción cultos como los recursos tecnológicos del arte para las masas y los ornamentos industriales, con el fin de propiciar nuevos canales de expresión y configurar rupturas en el cotidiano consumo de ideologías. Esta reciprocidad resulta nociva y beneficiosa para las expresiones populares. Es nociva por el hecho de que la elite de la industria cultural dispone los medios de producción de objetos artísticos llegando a obstaculizar las posibles rupturas ideológicas que pueda generar la obra de arte popular; y beneficiosa, porque favorece la aparición de nuevas formas de crear sensibilidades colectivas por medio de los recursos tecnológicos que usan los medios de comunicación masiva.

La obra de arte popular debe posibilitar tanto el acceso público a sus manifestaciones como la configuración de experiencias colectivas en relación con las necesidades locales de una sociedad. En esta configuración ideológica donde hay espacio, inclusive, para la adopción de herramientas tecnológicas que permiten fortalecer los procesos de identidad colectiva, radica el fundamento político de la obra de arte popular latinoamericana, pues ella es producto de la relación entre objetos artísticos y experiencias estéticas sociales.

En el campo práctico el arte solo podrá encontrar una nueva función social en una reorganización radical de la cultura en la que la experimentación formal, la búsqueda creativa, surjan de las necesidades sociales y sean posibles como actos colectivos en el seno de la vida cotidiana. (Canclini, 1977, p. 177)

A continuación, se muestran las características enunciadas que disponen el fundamento político de la obra de arte popular en Latinoamérica a partir de dos ejemplos concretos. Sin lugar a duda, se pueden traer a colación infinidad de expresiones autóctonas y colectivas que cumplen con estas condiciones, sin embargo, cabe la posibilidad de incurrir en malentendidos o imprecisiones conceptuales. Por eso, teniendo en cuenta que la cultura colombiana es reconocida a nivel mundial por tener una amplia gama de expresiones populares donde se manifiestan el pensamiento local, las configuraciones de sentido de una comunidad determinada y las relaciones estéticas colectivas que inciden en la vida cotidiana de una comunidad específica, se traen a colación dos expresiones artísticas populares de la cultura colombiana a saber, Los Picós del caribe colombiano y La Chiva, Bus Escalera o Línea tradicional del eje cafetero, entendiéndolas de antemano, como objetos artísticos populares que posibilitan la configuración de experiencias estéticas colectivas.

3.1 Picós de la costa pacífica colombiana

En las ciudades de Barranquilla y Cartagena, por la década de los años 70's y 80's, la gente del común empezó a armar sistemas de sonido caseros y "portátiles" con mucha potencia de volumen. La intención de estos aparatos era reunir a las comunidades barriales en verbenas al rededor de la música en vinilo de la época. En efecto, la industria musical colombiana alcanzo el punto máximo de sus producciones en este momento. La compañía disquera Discos Fuentes propicio el auge y la distribución de música de todos los estilos, aunque los géneros musicales que se pretendieron exaltar fueron los ritmos caribeños que incitaban a la fiesta y entretenimiento de la gente del común como el porro, la cumbia, el recién nacido vallenato y los ritmos derivados del son cubano encasillados en la categoría de salsa.

Por otro lado, la música del interior como los pasillos, bambucos, valeses o la música de cuerda pretendían establecerse como iconos nacionales de la cultura colombiana en aras de cumplir con el proyecto de identidad nacional promovido por la elite académica del siglo XX. Fueron la clase criolla occidentalizada y acomodada de la capital quienes promocionaron

el carácter institucional y sesgado de la música, enalteciendo las expresiones cultas como pueden ser las sinfonías clásicas de artistas como Chopin, Beethoven o Wagner, entre otros. Este proyecto estableció que la música nacional debía contar con un fundamento técnico e intelectual que lo alejara de ser una vaga y vulgar expresión.

Mientras en la capital se inculcaba la apreciación culta de la música, en la costa pacífica y caribe emergía una sociedad que distaba de tener interés en este tipo de arte culto, pues parecía relegado a las clases dominantes y no representaba una propuesta estética en la que la gente identificara las condiciones de vida cotidianas de su región. La música del caribe fue adoptando diferentes influencias y prácticas que le permitieron hallar relación entre las relaciones sociales cotidianas de la gente del común y las sensaciones que generaban los productos artísticos musicales. Con el nacimiento de las verbenas, los bailes de salón, las ferias y fiestas regionales fue necesario crear *soundsystems* portátiles para amenizar las reuniones que se daban con frecuencia en barrios, pueblos, veredas, salones comunales y demás locaciones populares, lo cual permitió la aparición del Picó (Anexo 4. Los Picós de la región caribe colombiana).

La palabra Picó se deriva de la categoría pick-up, con que se nombraron a los tocadiscos portátiles. Siendo estos la evolución del tocadiscos de transistores, el cual era demasiado grande para transportarlo; la tecnología pick –up (en español, “levantar”) atribuía a este medio de reproducción musical la capacidad de ser llevado a cualquier parte. Cabe resaltar que, como toda innovación tecnológica y científica en el mercado, su precio inicial fue inalcanzable para la mayoría de la gente, siendo las clases favorecidas económicamente los únicos sectores que podían acceder a estos dispositivos. No obstante, los sectores populares notaron el sesgo social que suponía el hecho de que los tocadiscos pick-up estuvieran dispuestos para el goce de la burguesía, así que se dieron a la tarea de hacer público el acceso a la apreciación musical construyendo estaciones portátiles de reproducción musical, los Picós. Estos no son otra cosa que la hibridación tecnológica entre más de 15 parlantes, un tocadiscos pick-up y una planta de energía adecuada en un mueble hecho a la medida que permite escuchar la música en vinilo a muy altos decibeles.

El picó es un ejemplo de la capacidad inventiva de los sectores populares. En efecto, no hizo falta que ingenieros eléctricos o de sonido crearan estas máquinas. Fueron gente común y corriente con básicos conocimientos de cableado y conexiones eléctricas, así como carpinteros y pintores ubicados en sectores populares quienes decoraron este particular *soundsystem*. Al ser una apropiación popular de tecnologías vanguardistas que se pretendían

accesibles solo para un grupo selecto de la sociedad, además de tener la intención de dar a la gente del común la experiencia estética de disfrutar de piezas musicales en cualquier contexto, el Picó causó controversia entre las elites de la industria cultural criolla. La revista *Diners*, eje informativo de la cultura en la Colombia del siglo XX, en su edición 155 de febrero del año 1983, muestra despectivamente las relaciones estéticas que rodean a los Picós en la Barranquilla de la época. La publicación muestra que, los Picós, más allá de permitir la reproducción de una canción,

“hacer tronar discos. El parlante mayor es la parte más representativa de cada “picó” y alcanza dimensiones descomunales. La potencia de emisión del sonido de este altavoz, a la que se le suma la de los demás parlantes, ha hecho efectiva la leyenda de (...) que varios “picós” han echado abajo los muros de los salones en donde se les ha puesto a funcionar. Por eso, y muchas veces porque no caben por ninguna puerta, los “picós” se instalan a la entrada de las casas, sobre los andenes. Desde allí retumban los sones afro caribes, para alegría o desesperación de todo el vecindario.

En general, casi todos los “picós” están localizados en un barrio de Barranquilla. El “Sivanicú” está en La Unión¹⁶, “El gran Pijuán” en el Alboraya¹⁷, el “1.310” en Las Nieves, “El nuevo Watusi” en La Victoria.

Se calcula que en Barranquilla hay decenas de “picós”. Allí se inventaron y fue allí, además, en donde se generalizó la costumbre de bautizar los con un nombre. Y de pintar los frentes de sus parlantes. Aunque se dice que el “picó” llamado “El perro”, de Cartagena, fue el primero en ser pintado. Algunos sostienen que el más antiguo es el “1.310”. Y que el más grande y más famoso es “El gran Pijuán”.

Así que, si usted es un fanático de la “salsa” y está dispuesto a arriesgar sus tímpanos, cuando vaya a Barranquilla no deje de conocer esta llamativa y espectacular invención de los “ñeros”. (Revista *Diners*, Perez, J. 2016, Los picós clásicos nacieron en barranquilla.)

Este fragmento es un ejemplo de la forma en que la elite de la industria cultural censura las expresiones populares al tildar los Picós de ser vulgares; sin embargo, la intención del picó no se agota en reproducir una canción a altos volúmenes. En efecto, junto con la modificación de los medios de producción tecnológicos del arte culto, y el propósito de permitir un acceso público de la música, vino la representación de los mitos, o figuras representativas de la cultura y la cotidianidad local de la zona caribe en la decoración externa de los Picós. Las pinturas en

¹⁶ Ver imagen 12

¹⁷ Ver imagen 13

el frente de los Picós logran mostrar la herencia y construcción de significados colectivos de los sectores populares. Las iconografías mostradas en estas pinturas son el reflejo del pensamiento autóctono de la región, en ellas se muestran deidades, animales representativos de la fauna local, paisajes paradisiacos, o figuras cotidianas como la marimonda o el monocuco, dando cuenta de un fuerte arraigo a la cultura local. Cabe resaltar que estas pinturas son hechas por personas que en su mayoría nunca han pasado por una institución educativa en el campo de las artes. Las formas un tanto bruscas, y los colores llamativos diferencian estas figuras pictóricas de cualquier pintura de caballete, pues en el Picó, un valor agregado a su decoración reside en la espontaneidad. En muchas de estas expresiones visuales se da cuenta del barrio o la familia que armó y pintó el Picó, mostrando que se puede forjar toda una construcción de identidad alrededor de este soundsystem, que, en última instancia, no requiere una ardua sustentación teórica pues al estar acorde con las problemáticas y construcciones de sentido locales, la misma comunidad perpetúa su lugar en la cultura.

En ese sentido, el picó simboliza la teoría del arte popular latinoamericano. En él confluyen tanto la herencia del pensamiento local, como la intención de producir experiencias estéticas colectivas que unifican la comunidad alrededor de una fiesta pública donde pueden interactuar todas las esferas de la sociedad. La herramienta tecnológica que utiliza el picó, el tocadiscos, ha sido resignificada, permitiendo que su uso no se limite a quienes tengan a personas adineradas con el poder adquisitivo para comprarla, disponiendo de ella para fortalecer los lazos comunitarios y la creación de identidades colectivas, modificando la ideología que mercantiliza estas herramientas, al disponer de ellas en aras de fortalecer la cultura propia de la región caribe colombiana.

Las artes plásticas tienden cada día más a tecnologizarse, esto es, a usar los productos y los materiales creados últimamente por la tecnología, mientras la investigación artística va ganando terreno en el empleo de métodos científicos.(...)No solo somos testigos de la influencia de la tecnología sobre el arte, sino de algo inusitado: la tecnología misma se convierte en productora, creadora de nuevas artes ¿acaso está aquí la teorización del arte que buscamos? creemos que sí, máxime, si pensamos en su eficacia artística y su vasto radio de acción demográfica. (Acha...164-165)

3.2 Chiva, buses escalera o línea del eje cafetero

En el contexto colombiano es fácil reconocer una chiva, pues su imponente tamaño, arandelas decorativas y los colores vivos con que está pintada la distinguen de cualquier otro medio de transporte. Este colorido híbrido entre buseta de transporte público y camión de carga ha sido el sustento de muchas familias, sobre todo del sector campesino antioqueño, territorio donde surge y se mantiene como una tradición y condición de identidad regional (Anexo 5. El bus escalera y su decoración).

La chiva nace en Antioquia alrededor de 1940 como una alternativa de bus para el transporte público y un camión de carga. Su tradicional funcionamiento es el de recorrer los sectores rurales y facilitar tanto el transporte de mercancías como el acceso a las veredas y sectores más recónditos del eje cafetero, razón por la cual debía ser un vehículo ancho, donde cupieran varias personas, sus equipajes y mercancía¹⁸. Llegó al extenderse por todo el territorio colombiano e inclusive, en países vecinos como Panamá y Ecuador. En efecto la mayoría de las regiones en Colombia ven pasar por sus caminos la colorida Chiva que, de lejos, anuncia la llegada de algún familiar o los productos del sector agrícola, parangón económico del sector campesino. El concepto de chiva es reciente, pues antaño se le denominó bus escalera, debido a que tenía varias escaleras al rededor que servían para subir mercancía al capicete, o dicho de otra forma el techo del camión; También se le conoció como línea, sinónimo de ruta o destino.

En aquellas regiones lejanas y apartadas, donde a mediados del S.XX la única manera de movilizarse entre las veredas y los pueblos eran las mulas, los nuevos vehículos motorizados conocidos como „chivas“, se constituyeron como la mejor opción de transporte. Desde ese entonces los campesinos esperan desde temprano la chiva para llevar al mercado sus alimentos y animales para vender. La carrocería abierta a los lados y la posibilidad de acomodar los bultos, costales, muebles y animales sobre el techo da la sensación de haber cabida para todos. (Bermudez, 2013, p1)

Hay quienes afirman que la chiva es una obra de arte rodante y en muchos sentidos tienen razón. La chiva es construida desde cero, por familias enteras que heredan la labor de hacerlas de generación en generación. Su hechura es a la medida, por ende, conlleva un trabajo manual que va desde la latonería, al adecuar el chasis del camión al modelo particular de la chiva, hasta al trabajo artístico de pintarla con llamativos colores, complejas formas

¹⁸ Ver imagen 14

geométricas, paisajes detallados que identifican el territorio del que vienen y letreros hechos a mano que dejan ver que no hay una chiva igual a otra. En efecto, cada una es única e irrepetible y aunque parezca que su uso solo se limita a cumplir la llana labor de transportar gente y mercancía, en su estética, está reflejada una compleja configuración cultural donde son palpables tanto el desarrollo tecnológico y artístico local en técnicas como la carpintería, la orfebrería o la pintura, y el valor intelectual que da cuenta del pensamiento regional y posibilita el surgimiento de relaciones recíprocas de apoyo mutuo en la comunidad campesina.

De no ser por los colores llamativos del bus escalera este no tendría el valor cultural que hoy día acarrea¹⁹, siendo un tipo de bus como cualquier otro. No se sabe con exactitud quien empezó a decorar las chivas con los patrones geométricos que hoy conocemos²⁰, lo que sí es reconocible es que el proceso de creación pictórico del bus escalera dispone de un extenso y minucioso trabajo artístico que, como en el caso de los Picós, es realizado por personas que no han tenido una formación rigurosa en el campo de las artes. Hacer de las chivas una valiosa obra pictórica es un trabajo que se hereda, teniendo en cuenta que cada una debe ser original, distinguible y especial, su proceso de decoración es espontáneo y pretende mostrar particularidades de acuerdo con su región que se reflejan en diferentes características como pintar la chiva con los colores representativos de la bandera del departamento o pueblo del que vienen y sus paisajes.

Lo que se observa en el proceso de composición de estos decorados es la unión de dos componentes: uno, sublimado desde su aprendizaje y establecido dominante en la región y otro que opera sobre este componente sublimado, que es espontáneo. Es posible evidenciar como a partir de equivocaciones en el trazado de los dibujos ellos las convierten en viraje de la composición, al igual que el uso de formas muy propias y únicas de cada decorado y que muchas veces surgen durante el proceso de la composición.

(Ramírez, Benítez, 2014, p.10)

En la Chiva son palpables las intenciones políticas de la obra de arte popular establecidas con anterioridad. En la chiva confluyen diferentes experiencias estéticas locales que no podrían ser de igual forma en un contexto diferente al rural, en el que se desenvuelven los viajes de los buses escalera. El simple hecho de que recorra los caminos destapados por donde nunca pasaría un carro de lujo, recogiendo y llevando gente en veredas o sectores rurales de difícil acceso, muchas veces gratis, llevando consigo coloridos diseños geométricos

¹⁹ Un estudio riguroso referente al “cultural de la chiva en los territorios rurales de Colombia se encuentra En el libro “Chivas, arcoíris del camino del fotógrafo y periodista Carlos Pineda.

²⁰ Ver imagen 15

o paisajes típicos de la región que provienen²¹, dilucida que en la Chiva son posibles relaciones colectivas que configuran la identidad común de quienes habitan la región del eje cafetero, y en general, de cada región donde estos vehículos se encuentren. En la chiva, pueden encontrarse tanto turistas, como personas pertenecientes a la región, pueden encontrar gente a dinerada y otra a la que llevan sin pagar, caras largas, gente feliz, negros blancos, mestizos, en fin, diferentes tipos de gente, con pensamientos tal vez contradictorios entre sí, que hayan su lugar de encuentro en torno a un viaje por carretera, en un bus sin puertas que a su vez permite apreciar los vastos paisajes colombianos. Las experiencias que se configuran alrededor de la obra de arte popular como la chiva

Hacen visibles directamente los modos míticos de sentir y de pensar, lo que vendrían a conformar un campo ideológico propio (...) su correspondiente campo sensitivo sigue distinguiéndose por una simplicidad muy primaria de objetos y por el predominio de la naturaleza. El impacto de las imágenes industriales se deja sentir en el ámbito rural. En ese sentido, todavía registramos hábitos, preferencias e ideales estéticos que nos hablan de una tradición mítico-religiosa y festiva de prácticas artísticas muy sólidas. (Acha, 1979, p. 236)

Vale la pena enunciar que, aunque la chiva se erija como una creación intrínseca e importantísima de las comunidades campesinas en Colombia, esta no escapa a los diferentes mecanismos de apropiación capitalista de las expresiones populares que a su vez mercantilizaron la figura artística del bus escalera, estableciendo la conocida atracción de la chiva rumbera. Esta dista mucho de acogerse a la tradición popular en la que emergió el bus escalera original. En principio la chiva rumbera transita en las ciudades, sobre todo en los barrios o calles mejor preservadas para el goce del turista, no por trochas y carreteras sin pavimentar donde se levanta el polvo y se apreciarían bellos e inmensos paisajes. La figura del ayudante que cumple la ardua labor de acomodar la mercancía, en el capacete muta en un bar tender que vende licor dentro de la chiva y por último, la gente que toma este transporte ya no son campesinos que regresan del jornal a las veredas donde viven, ahora transportan gente de ciudad con ninguna otra intención que sea la de entretenerse, escuchar música o dar un breve paseo por la ciudad. En este sentido, la chiva ha tenido que sobrevivir a las inclemencias de la resignificación capitalista que la dispone al mercado del entretenimiento haciéndola parecer obsoleta o arraigada a un pensamiento atrasado que corresponde con lo rural y lo popular. Este problema se ve reflejado en diversos aspectos de la vida cotidiana en

²¹ Ver imagen 16

América Latina; el mercado capitalista acoge las expresiones populares dejando entender que en ningún otro lugar

Es más evidente la contradicción entre la imagen idealizada de la actividad creadora, superior a cualquier otra, y la frustración de los artistas que deben vivir de trabajos ajenos a su vocación, pintar o escribir los fines de semana, sufrir la competencia y el desconocimiento en sociedades en las que las medidas de austeridad exigidas por las crisis económicas comienzan aplicándose siempre en el campo de la cultura. (Canclini, 1977, p 144).

A pesar de esta situación hoy día hay comunidades que enaltecen el sentido original de la chiva como un medio de interacción cultural en el que es posible generar relaciones estéticas colectivas en aras de fortalecer y engrandecer el orgullo campesino. El pueblo de Andes - Antioquia es reconocido por que allí se encuentran las mejores ensambladoras de chivas en Colombia, las cuales son el producto de más de 70 años de tradición cultural alrededor de los buses escalera. En este pueblo el valor cultural que la chiva tiene en su comunidad lo es todo. Familias enteras hayan su sustento diario en torno a la construcción de las chivas, sostienen su economía por medio del transporte de mercancías en los buses escalera y como si fuera poco, son el icono más representativo de su cultura. La chiva es un objeto artístico donde confluyen diversas relaciones estéticas que posibilitan la configuración de creencias y hábitos colectivos, por ende, como obra de arte popular acarrea un fundamento estrictamente político.

Suele ser normal que las personas se enfrenten con estos tipos de relaciones estéticas sin siquiera advertir la importancia que tienen para el fortalecimiento de una identidad colectiva. Las relaciones que se gestan alrededor de las fiestas públicas con Picós o en los trayectos rurales que hace el bus escalera o chiva, permiten la configuración de relaciones estéticas, creencias ideológicas y hábitos en la vida cotidiana cuya incidencia se nota a grandes rasgos en la cultura local de una región y la identidad nacional de un país. Los Picós y las Chivas son una muestra exacta de la forma en que la obra de arte popular no se limita a la exaltación de las técnicas, o las propuestas estéticas subjetivas del artista. Por el contrario, estas condiciones artísticas quedan en un segundo plano pues la intención que prima sobre la obra de arte popular en América Latina es la capacidad de producir experiencias estéticas colectivas en base a un objeto artístico innovador donde se reflejan y atienden las necesidades locales de cada región. La ruptura que supone la creación de objetos artísticos populares al permitir la configuración ideológica y cultural de una comunidad a través de ellos muestra que el fundamento político de la obra de arte popular en América Latina radica en la posibilidad de

producir experiencias colectivas y respuestas estéticas a problemas locales, propiciando nuevos modos de producción de conocimiento, herramientas tecnológicas y campos de investigación socio culturales, estéticos y filosóficos.

CAPITULO IV: CONCLUSIONES

Solo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que nos levante por encima de la micro-ideología del especialista. Sondeamos entonces en el conjunto de sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan.

(Jose Vasconcelos, la raza cósmica.)

En la contemporaneidad Latinoamericana resulta importante abrir el debate filosófico acerca de las implicaciones sociales que tienen los objetos artísticos en la cultura. La innovación artística y la creación de pensamiento son problemas que deberían afectar a los círculos académicos e investigaciones informales en América Latina. Ir al fondo de las relaciones que se dan en torno a los objetos artísticos del arte popular y sus incidencias colectivas permite que se dé importancia al estudio político, estético y filosófico de la cultura. Sin embargo, es indudable que la condición de dependencia cultural que se sostiene desde las imposiciones ideológicas de la elite de la industria cultural sigue latente, obstaculizando que se generen innovaciones estéticas, y rupturas ideológicas en los países “subdesarrollados del tercer mundo”.

La obra de arte popular surge como una ruptura en el sistema de producción dominado por la elite de la industria cultural; sin embargo, el más grande problema al que se enfrenta es encontrar la manera de erigirse como una posibilidad de creación de pensamiento estético y producción artística ante la tradición occidental, que domina todos los aspectos de la vida cotidiana. En consecuencia, vale la pena enunciar que la obra de arte popular, aunque es propia de un contexto marginalizado por la elite de la industria cultural, en muchos casos

produce rupturas en las expresiones denominadas cultas y los ornamentos industriales contemporáneos.

El proyecto de sumisión cultural contemporáneo se vale de diferentes recursos para mantener su estatus privilegiado, propiciando que la colonización del siglo XXI se dé, sobre todo, a través de los medios de comunicación masiva. En el caso de América Latina se torna difícil el hecho de cambiar los medios de producción cultural ya que el acceso a la programación del contenido que se fomenta en los ornamentos industriales esta sesgado. Se puede decir que una propuesta de cambio en este sentido es generar nuevos canales de información, investigaciones innovadoras y nuevas formas de enfrentar las vicisitudes cotidianas a través de medios de expresión alternativos.

La producción de innovaciones de estas fuerzas requiere también la contribución del arte, si es que este es conocimiento sensitivo de la realidad objetiva que necesitamos transformar, mediante las ciencias naturales y la tecnología. O sea, la superación dialéctica del imperialismo incluye revoluciones ideológicas, esto es, científicas, tecnológicas y artísticas. (Acha,1979, p. 287)

Aun así, el camino de este propósito se torna arduo cuando las innovaciones culturales de este tipo se obstaculizan por la censura, la represión estatal o decretos institucionales que eliminan cualquier intención de cambiar la situación de dependencia cultural²². No obstante, el motivo de este trabajo fue mostrar que las obras de arte popular y las relaciones que de ella emanan tienen una importante incidencia en la cultura, pues por medio de sus expresiones se evoca la posibilidad de establecer relaciones sociales, transformar conocimientos, perspectivas, valores morales y estéticos que en última instancia cambian la manera en que la gente actúa, lo cual representa un fuerte problema filosófico.

Es problemático que los productos artísticos sean categorizados en referencia a estrictos cánones. Puede ser más provechoso estudiar la producción de obras de arte como un inacabado proceso de relaciones cotidianas que se modifican y alimentan mutuamente. Ya

²² Para ilustrar esto, en el caso de los picós, las alcaldías de Barranquilla y Cartagena han prohibido las fiestas populares que antaño unían a la gente alrededor de estos sistemas de sonido, alegando que las riñas y la contaminación auditiva son constantes, llegando al punto de reprimir estas verbenas con ayuda de la policía. Ahora, las fiestas con picós deben ser realizadas en lugares cerrados disolviendo por completo el sentido popular y público del que surgieron, lo cual muestra claramente que las propuestas estéticas alternativas que emanan de los sectores marginados son obstaculizadas inclusive, con decretos jurídicos.

En algún momento de la investigación estética contemporánea valdría la pena realizar una crítica acerca de la forma en que los procesos jurídicos afectan las expresiones artísticas de talante popular, pero eso es otro tema.

que la obra de arte se produce a partir de condiciones sociales como la época y lugar en que germinan, el sector económico que las produce, el público al que van dirigidas, la intención práctica que las genera, los conceptos que aborda, las costumbres, hábitos y herencia cultural que posee una comunidad, entre otros; los lineamientos inmutables de la tradición estética se quedan cortos ante las múltiples condiciones que permiten el surgimiento de nuevas expresiones artísticas.

En las relaciones colectivas que brotan del encuentro con la obra de arte popular, que posibilitan la creación de nuevos conocimientos y expresiones artísticas radica el fundamento político de estas manifestaciones. Tal vez esta es la razón que lleva a la elite de la industria cultural a estar en constante pugna con las expresiones artísticas populares. Siendo que la obra de arte culta está dispuesta para que tras su aparición nada más se pueda producir, pues en los cánones que impone se concreta el pensamiento científico, la experticia en la técnica y un educado buen gusto; resulta problemático para los dueños de los medios de producción intelectual que en las relaciones populares se establezcan modos de producción del conocimiento e innovaciones culturales fuera de los lineamientos cultos. Empero, el folklore y el arte popular,

son considerados a ratos subalternos y a ratos opuestos al arte culto. En realidad, son expresiones legítimas de un estado cultural, político y económico determinado que nos comprueba cuan necesarias son las manifestaciones artísticas en todo grupo humano. Expresan la cosmovisión y sensibilidad del pensamiento mítico que de alguna manera subyace en toda subjetividad humana. Diríamos incluso que se trata de manifestaciones complementarias al arte culto. Complementarias por que obedecen a la imperiosa necesidad de producir arte de las personas que, por una razón u otra, no pudieron apropiarse del sistema culto de producción artística. (Acha, 1979, p 60)

La obra de arte popular representa una resistencia ante el proyecto globalizante del capitalismo, de ahí la importancia de poder teorizar sobre estos aspectos en aras de mostrar las posibilidades de creación de conocimiento que aquí se pueden edificar. Resulta provechoso para el proyecto de fortalecer la identidad propia de las comunidades marginadas en América Latina, el hecho de conocer las implicaciones sistemáticas e ideológicas que atraviesan la cultura y los modos de relación estética que allí se gestan. Conocer a cabalidad las condiciones de subordinación que impone la elite de la industria cultural puede abrir caminos hacia rupturas en los sistemas de producción cultural que modifiquen la condición de dominación y pasividad de la sociedad Latinoamericana. Un análisis serio de estas condiciones puede producir nuevos modos de pensamiento y creación fundamentados teórica

y académicamente. Sin embargo, debido a que el acceso a investigaciones científicas esta relegado a centros de estudio especializados, exclusivos y apartados de los sectores marginados, solo que queda es esperar que las mismas sociedades generen sus productos artísticos y relaciones sociales particulares y locales en aras de hallar una libertad e independencia ideológica en su cultura.

El presente trabajo puede hallar continuidad al remitirse a diferentes expresiones del arte popular como lo son: el estudio de los carnavales latinoamericanos, donde son palpables las relaciones estéticas colectivas y la configuración de identidad cultural local. También cabe la posibilidad de analizar rigurosamente la influencia del capitalismo en la cultura latinoamericana; las resignificaciones culturales que se dieron en la conquista europea o las condiciones materiales que posibilitarían un cambio en los modos de producción culturales.

En conclusión, el estudio estético de las condiciones culturales latinoamericanas no se agota en la teorización de la obra de arte popular. Hace falta fomentar diferentes estudios que den cuenta de las relaciones políticas, económicas y sociales de la cultura popular en todo el continente americano. Estos estudios no deben llevarse a cabo desde las elites académicas, que abordan el estudio de las relaciones sociales populares desde un punto de vista privilegiado, económica e intelectualmente. Más bien, estas investigaciones deben inmiscuirse en los verdaderos problemas de dominación ideológica y tradición cultural en aras de abordar las tensiones estéticas, las diferencias de clase, raza y género, que, en suma, son palpables en los sectores populares. En el desarrollo cotidiano de las relaciones sociales de la gente del común hay expresiones que se escapan a ser susceptibles de estudiarse rigurosamente pero que representan problemas serios para la filosofía contemporánea, siendo el estudio acerca del fundamento político de la obra de arte popular uno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

-Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

- Bermúdez Currea, Carolina. *Huber de Jesús Martínez, alias Pingüino: la galería mía son las carreteras de todo el país*. Bogotá D.C: Artesanías de Colombia, 2013.
- Boal, Agustin. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1975.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos AIRES Nueva Vision, Tomos I, II Y II, 1973.
- Canclini, Néstor García. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Teoría y praxis. México D.F. Editorial Grilajdo S. A. 1977
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del cardo. 2010
- Hegel Friederich. *Lecciones de estética*. Volumen Traducción de Raul Gabas. Impreso en Nova-Gràfik S.A., Puigcerdà 127, 08019 – Barcelona. Primera edición: mayo de 1989.
- Valero Ramírez, Diana Paola; Mejía Benítez, Alberto. *Los matices socio-visuales en la creación del decorado de los buses escalera*. XI Foro académico de diseño, 13 Festival internacional de la imagen. Universidad de Caldas, 2014
- Vasconcelos, José, *La raza Cósmica, misión de la raza iberoamericana*. Argentina y Brasil. Espasa. Calpe Mexicana S.A. Editorial Stylo. Durango 290, México D.F. 1940

ANEXOS

1. RESIGNIFICACION DE ARTESANÍAS Y DEIDADES EN AMÉRICA LATINA

1.1. Totanatzn'in resignificado como la Virgen de Guadalupe.



Imagen1: Mayatecum, Organización Educacional Maya. Totanatzn'in: El origen de la Virgen de Guadalupe. Ilustración comparativa de la resignificación de la deidad Maya Tonatzn'in en la Virgen de Guadalupe Recuperado en:

<https://mayatecum.com/tonantzin-origen-la-virgen-guadalupe/>

1.2. Tejido de las Tejedoras de Mampujan

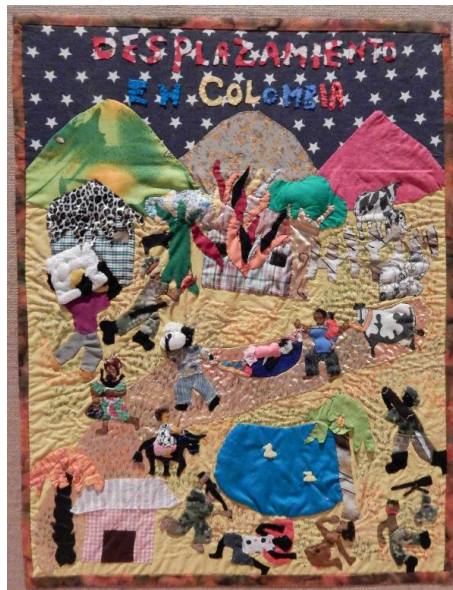


Imagen 2: Rendon. O, 2015) Mujeres de Mampujan ganaron el premio nacional de paz. Tejido hecho por las Tejedoras de Mampujan. El desplazamiento en Colombia. Recuperado en: https://www.elmundo.com/portal/noticias/derechos_humanos/mujeres_de_mampujan_ganaron_el_premio_nacional_de_paz.php#.XOwX2RZKjIU

1.3. Tejido Maya



Imagen 3: Alvarez, T. 2014 Los tejidos mayas a través del tiempo. Tejido Maya. Guiarte, Recuperado en: <https://www.guioteca.com/manualidades-y-artesania/los-tejidos-mayas-historia-y-tradiciones-que-trascienden-en-el-tiempo/>

1.4. Orfebrería Muisca



Imagen 4: Detalle de la orfebrería Muisca, (2018) Colombia, patrimonio orfebre del mundo. Foto, Mayr, J. Museo del Oro del Banco de la República Recuperado en: <https://www.colombia.co/cultura-de-colombia/colombia-patrimonio-orfebre-del-mundo/>

1.5. Significado de las figuras en las mochilas arhuacas



Imagen 5: Aroca, A. (2008). Análisis a una mochila tradicional de las Mochilas Arhuacas. Comunidad Indígena Arhuaca. Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Universidade Estadual Paulista. Boletim de educacao matemática. Vol 21, No. 30, 2008. Tabla de diseños de mochilas arhuacas.

2. EXPRESIONES DEL ARTE URBANO

2.1. Cartelismo



Imagen 6: Torrents, D. (2015) Un cartel por que si, un cartel ¿de diseño?. Recuperado en: <https://grafica.info/un-cartel-porque-si-un-cartel-de-diseno/>

2.2. Graffiti



Imagen 7: New York Said Podcast. (2017). TAKI 183 talks the history of graffiti culture, classic cars and the future of street art. Recuperado en: <https://www.newyorksaid.com/taki-183/>

3. MURALISMO MEXICANO

3.1 Jose Clemente Orozco: La búsqueda de las riquezas



Imagen 8: Orozco, J. (1941) "Riquezas Nacionales", Mural en la Suprema Corte de justicia de la Nación de México. Recogido de: <https://twitter.com/presidenciamx/status/668949855323205632>

3.2 Ismael Ramos: La búsqueda de la Justicia



Imagen 9: Ramos, I. (1959) Fragmento de "La búsqueda de la justicia", Mural pintado en la Suprema Corte de Justicia de la Nación de México. Recogido de <http://ramosismael.blogspot.com/2012/11/mural-la-busqueda-de-la-justicia.html>

3.3. David Alfaro Siqueiros: El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal.



*Imagen 10: Siqueiros, D.(1952-1956. El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal. Escultopintura en el muro sur del edificio de la rectoría de la UNAM.
Recogido de: <http://espina-roja.blogspot.com/2014/08/el-pueblo-la-universidad-la-universidad.html>*

3.4. Diego Rivera: La historia de México.



Imagen 11: Rivera, D. (1930). Fragmento de los murales en el Palacio Nacional de México. Foto de Pedruzea, A. El Giroscopio Viajero. Recogido de: <https://www.turismomexico.es/mexico-df-ciudad-de-mexico/murales-de-diego-rivera-en-el-palacio-nacional/>

4. LOS PICÓS DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA

4.1 Picó Sibanicu



Imagen 12: Picó Sibanicú. Barranquilla (1980) Recogido de: <https://www.youtube.com/watch?v=0tnFhFEovQI>

4.2. Picó el Gran Pijuan



Imagen 13: Picó El Gran Pijuan. Barranquilla (1980) Recogido de: <https://todomono.tumblr.com/post/1121871776/picosdecolombia>

5. LOS BUSES ESCALERA

5.1 Bus escalera de 1940



Imagen 14: Chiva en los 40. Fotógrafo anónimo. Recogido en:
<http://historiademibarrioscruz.blogspot.com/2012/12/el-transporte.html>

5.2. Figuras geométrías en buses escalera



Imagen 15: Morales, A. Decoración geométrica en bus escalera. Foto, Pineda, C. Recogido de: <https://www.carlospineda.co/albeiro-morales>

5.3. Paisaje del Quindío representado en la decoración de un bus escalera



Imagen 16: Pintor desconocido. Paisaje del Quindío en bus escalera. Foto: Garces, O. Camara Lucida. Recogido de: <https://revistavolarcolombia.com/entretenimiento/cultura/la-chiva-recorriendo-los-caminos-de-colombia/>