



## Capítulo VI

### Chapter VI

# Caminos posibles para una historia cultural del arte popular

On possible paths. For a cultural history of popular art

**Leonardo Paredes Gil\*** 

<https://orcid.org/0000-0003-1193-0791>



Figura 6. Recolectores de residuos en la autopista suroriental en Santiago de Cali.

**Fuente:** Archivo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Jaramillo, 1979.

---

\* Institución Universitaria Bellas Artes  
Cali, Colombia

✉ [leopar86@hotmail.com](mailto:leopar86@hotmail.com)

### Cita este capítulo

---

Paredes Gil, L. (2020). Caminos posibles para una historia cultural del arte popular. En: Cuartas Montero, D. L. (Ed. científica). *Sujeto e identidades: miradas en curso desde la historia cultural* (pp. 212-240). Cali, Colombia: Editorial Universidad Santiago de Cali.

## 6.1 Introducción

*Tengo casi tantos problemas con «popular» como con «cultura».  
Cuando se unen los dos términos, las dificultades pueden ser  
horrendas.  
Hall, Stuart, 1984.*



Figura 7. Yacimiento de los jaguares. Detalle de un conjunto pictográfico en que sobresale un chamán, muchas manos humanas en negativo (sic) y algunos jaguares.

**Fuente:** Castaño, 1998.

Este texto responde a un esquema de análisis teórico-práctico alrededor del arte popular, indagando sus contextos, condiciones de enunciación, formulación, desarrollo para establecer relaciones y sentidos preliminares. Para ello, se estudian algunas dimensiones epistemológicas del arte popular, así como sus impactos y transformaciones. Por eso, se destaca la dimensión paradigmática del romanticismo, como referente de abordajes y aproximaciones históricas a la cultura popular, con diversos enfoques y disciplinas, siendo el folclor de central interés por sus problemas teóricos y estrategias metodológicas. Con este recorrido, se espera anidar en

la dimensión historiográfica de los acercamientos al arte popular, desplegando alas hacia sus posibles usos y aplicaciones en los contextos nacional y latinoamericano.

La expresión “arte popular” trae consigo múltiples problematizaciones que no se pueden evadir; necesariamente conlleva a pensar sus vínculos o dependencias con el “gran arte” o el “arte culto y universal”. Así mismo, con el desarrollo histórico de los estudios sobre culturas populares, las relaciones con los rasgos de identidad nacional que proclaman la apología a lo propio, homogéneo, puro e inamovible y con las proliferaciones de subjetividades livianas promovidas por el fetichismo de la mercancía popular dentro del sistema de globalización neoliberal.

Dichos nexos contribuyen a forjar una reflexión crítica sobre los acercamientos en el ámbito local y latinoamericano a con/versiones estéticas subalternas, entendidas como manifestaciones de la cultura popular que se vuelven esquivas al campo artístico y cultural dominante; también, a los estudios del arte popular y el folclor, dado que suelen percibirse lejanas de toda funcionalidad y valor. En otras palabras, comprender los procesos inherentes a dichas manifestaciones, permite entender cómo subsisten, desaparecen, se convierten, condicionan o limitan sus impactos, validando saberes, prácticas y anulando una amalgama de posibilidades de resistencia, posicionamiento contrahegemónico, latentes en singulares formas de ser y hacer cotidianas.

En síntesis, este texto es un ejercicio de revisión de las implicaciones epistemológicas y pragmáticas del arte popular como subsistema (o sistema también) del arte formal occidental, el cual con la consolidación de las Bellas Artes, que posibilitaron la edificación de los ideales de la modernidad, sosteniendo sus pilares y proyectando las imágenes de racionalidad necesarias para su desarrollo. Este acercamiento permite reconocer las dificultades de accesibilidad epistémica a saberes y prácticas que históricamente han escapado

a la delimitación rigurosa de la cultura nacional y a los cánones e intereses preestablecidos del folclor y el arte popular, tal como lo concibe el mundo globalizado.

## 6.2. Dimensiones epistemológicas del arte popular

*Se acepta, con demasiada facilidad, nociones como cultura popular “auténtica” y “verdadera”.*

*Creo que la historia nos ayuda a colocar el problema en otros términos; se trata de preguntarse ahora quiénes son los constructores del concepto de cultura popular, a qué momento histórico corresponde él, y, principalmente, qué intereses políticos encubre.*

*Notas históricas sobre el concepto de cultura.*

*Renato Ortiz, 1989.*



Figura 8. “Tienda de pueblo”. Colección de Pinturas y Diario de Joseph Brown. Deas, Sánchez y Martínez, 1989.

**Fuente:** <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-1/tipos-y-costumbres-de-la-nueva-granada>

Inicialmente es imprescindible reconocer cómo han surgido las ideas modernas de las Bellas Artes, considerando que la clasificación de las artes, en general, ha tenido varios momentos. Platón plantea dos tipos, la “Ktética” (que reproduce lo que está en la naturaleza) y la “Poética” (presentada de forma indirecta, directa e imitativa reproduciendo lo que no está en la naturaleza); Aristóteles, por su parte, propone una distinción entre artes imitativas (poesía, pintura, música y escultura) y no imitativas (p.e, un tratado científico). Más tarde en la Baja Edad Media las artes se clasificaron en liberales (dialéctica, gramática, lógica, retórica, geometría, aritmética, astrología y música), serviles (relacionadas con tareas de este grupo), manuales y militares. Posteriormente, en el siglo XVIII nacerían las Bellas Artes, con la publicación de Charles Batteux, quien define dentro de éstas a la danza, la escultura, la música (que incluía el teatro), pintura y poesía, añadiendo luego, la arquitectura y la elocuencia que después fue eliminada de su lista. En 1911, Ricciotto Canudo, escribe, *Manifiesto de las Siete Artes*, donde proclama por primera vez como séptimo arte al cine, dejando así el panorama que más o menos se mantiene en la actualidad (para mayor profundización ver: Tatarkiewicz, 1991). Lo interesante es que estos procesos de legitimación de prácticas y cánones tienen historias en medio de las tensiones por conceptualizar y delimitar el arte / artesanía, este último ubicado regularmente en las antípodas de las Bellas Artes como sistema (con cerca de doscientos años de edad) que configura sus cánones y establece los parámetros de lo bello y estéticamente significativo (Shiner, 2014, p. 20). Dicho sistema condiciona y delimita lo que en este escrito se denomina arte popular, entendiendo que éste cobra relevancia en el siglo XVIII cuando se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte.

Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto [arte] se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares -fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares (Shiner, 2014, p. 23).

En esta línea, es menester establecer relaciones con los paradigmas y juicios estéticos de aquel sistema moderno del arte en permanente interacción (y condicionamiento) con las expresiones del sistema del arte popular, que entiende básicamente a la consolidación de relaciones de poder con formas de dominación y control de la hegemonía de las Bellas Artes:

El arte no es tan sólo una “idea” sino que es un sistema de ideales, prácticas e instituciones y gran parte de la actual retórica de la muerte del arte, de la literatura o de la música seria –ya sea alarmista o laudatoria– subestima el poder residual del sistema del arte establecido (Shiner, 2014, p. 28).

Dicho poder residual pasa desapercibido en ocasiones al abordar los asuntos del arte popular como expresión “auténtica” y “verdadera” del “alma del pueblo”, como antaño se solía mencionar; poco se exploran sus nexos con los proyectos ideológicos de identidad y cultura nacional y especialmente con el poder de su representación legítima de la cultura popular, consolidada, en este mundo globalizado, como objeto-producto de consumo cotidiano. No obstante, dicha apreciación no desconoce otra atracción, cargada de nostalgia e ideales políticos, justificada en la comprensión del necesario abordaje del arte popular como sistema de poder que, desde su auto-representación y transgresión, reconfigura sentidos y simbolismos de una realidad social, compacta e incuestionable. Quizá, como bien lo señala, Shusterman,

(..) resulta inaceptable aceptar su total rechazo por inmoral, deshumanizador y estéticamente ilegítimo. Condenarlo como apropiado sólo para el gusto bárbaro y el embotado entendimiento de las no-iluminadas masas manipuladas es dividirnos no sólo contra el resto de nuestra comunidad sino contra nosotros mismos (Shusterman, 2002, p. 223).

Esta tensión o condición oscilatoria (entre los ideales del arte popular y sus manifestaciones concretas como sistema de poder), tendría que analizarse desde una actitud de exploración epistemológica y otra de tipo etnográfica o pragmática de sus condicionantes socio-históricos y de los mecanismos, artefactos y dispositivos, inherentes a las múltiples expresiones artísticas (reflejo de sus ataduras al sistema moderno del arte) que indiquen cómo se ha abordado el arte popular y cómo, aquella tensión, se resuelve o no, desde su práctica misma. Es posible que los acercamientos al universo del arte popular contribuyan a revelar su fuerza inherente y sus estrechos lazos con la praxis de la vida, pero claro está, hay que entender el riesgo de alejar la tensión planteada y situarse sólo en la orilla del ideal romántico del arte.

Más bien, vale comprender, como Shiner lo plantea, que:  
(...) consolidado el moderno sistema de las bellas artes en una posición dominante durante el siglo XIX y llegado el “arte” a cierta autonomía, en el marco de la sociedad, la polaridad entre arte y artesanía quedó absorbida dentro de las polaridades más generales de arte / sociedad o arte / vida” (Shiner, 2014, p. 35).

Son estas dicotomías las que subyacen en los ejercicios del poder del arte (ayudando a entender mejor la tensión planteada), donde

(...) no es posible trascender, simplemente, tal polaridad asimilando unos productos representativos “valiosos” y subsumiéndolos bajo el término subordinado mientras se mantiene el nivel “superior” inamovible –en este caso por mera absorción de algunas obras artesanales– en las bellas artes en los términos de las bellas artes (Guthrie, 1988, citado por Shiner, 2014, p. 376).

Es decir, esta relación de dependencia y subordinación de los preceptos del sistema moderno del arte con el sistema del arte popular revela una primera dimensión epistemológica, donde se usan categorías estéticas del sistema de arte moderno (eurocentrismo) para validar la existencia de un arte popular, “primitivo”, “menor” o simplemente, más cercano a lo artesanal del arte que, al arte más “refinado”, “elevado” o “culto”.

Vale decir que, esta primera dimensión se ata fielmente a los abordajes ideológicos de la cultura popular, el folclor y las tradiciones en los países no europeos, que tuvieron que enfrentar la encrucijada de encasillar o no sus manifestaciones cotidianas en objetos dignos de ser refrendados como arte popular según criterios eurocentristas, presentando, al menos, dos grandes contradicciones: una relacionada con definir quiénes son las autoridades de la cultura popular en la misma vida de sus pueblos y desde la academia y, otra, sobre la demarcación de los criterios de validez a la europea, homogeneizando y jerarquizando sus propias expresiones, aplicando tales criterios.

Al cuestionar estas situaciones en el ámbito nacional, en el trabajo titulado *República liberal, intelectuales y cultura popular*, Silva indaga respecto a las representaciones de la cultura popular en Colombia, analizando sus nexos con la edificación de identidad nacional. De manera especial, este autor señala que

(...) dicha representación se ha pensado a través de una matriz folclórica, que la recrea como “folclor” y como “tipicidad”, y que en buena parte el resto del siglo XX colombiano simplemente ha vivido de esa misma “invención”, de tal manera que gran parte de los estudios sobre la llamada “cultura popular” son, desde ésa época, tan solo un larguísimo comentario, con visos de repetición, de las posibilidades limitadas que ofrece la interpretación folclórica o folclorizante de la cultura (Silva, 2005, p. 15).

Y más adelante, explícita que se puede sostener que “la representación folclórica de la cultura ha sido la representación oficial (estatal y social), legítima y legitimada, de la cultura popular” (Silva, 2005, p. 18). Este análisis, en extensión, contiene la segunda dimensión epistemológica del arte popular, a saber, su papel de representación oficial (estatal y social), legítima y legitimada, de la cultura popular. Es decir, los procesos de legitimación del arte popular muestran su cosificación como producto oficial, permitido y beneficioso, tanto para los intereses de una nación promotora de sensibilidades prefabricadas como para las condicionadas por su aire nostálgico de identidad y configuración simbólica de lo popular.

Por otra parte, Bourdieu (1998) plantea la clasificación de algunos gustos correspondientes con los niveles escolares y las clases sociales de los agentes: el gusto legítimo, medio y “popular”; elementos que son punto de partida para tratar asuntos referentes a lo que el autor llama, “títulos de nobleza cultural”, es decir, aquel capital (depositado, en parte, por la institución escolar) que condiciona los procesos de atribución de la obra de arte y del artista, así como los procesos de percepción implicados (Bourdieu, 1998, pp. 50-52). En este sentido, estas titulaciones son constituyentes de una disposición estética, del buen gusto y, sobre todo, de la “verdadera” cultura.

Esta problematización, que profundiza Bourdieu, reconoce las ligaduras entre arte y vida como resultantes de una confrontación simbólica, revelada con precisión en la interlegitimación de la obra de arte y sus valores, y también, en procesos de manifestación de la disposición estética (otra), dentro de un campo social determinado, estableciendo diferencias y semejanzas, clasificando y paralelamente, siendo clasificados. Por ello, “los gustos (esto es las preferencias manifiestas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable” (Bourdieu, 1998, p. 53).

De ahí que otra dimensión epistemológica del arte popular apunta a la comprensión de su campo circundante y la interconexión con otros campos que actúan sobre los agentes, así como a la inversa, éstos los reconfiguran. No podría, entonces, concebirse el arte popular sin reconocer su campo de acción que a la vez es un campo de poder, sin destacar los capitales culturales en juego y sin reconocer las negociaciones o transacciones simbólicas dentro de la sociedad.

De otro modo, en palabras de García, se entiende:

(...) que lo popular, no puede designar un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción, que el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales, es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad (García, 1989, p. 197).

Igualmente, este autor enfatiza que los procesos de elaboración de lo popular se constituyen como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual – en el consumo– del capital cultural de cada sociedad. Esto debido a las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida, con lo cual, resulta indispensable comprender el sentido político, que, desde una perspectiva u otra, se le pretende brindar a la cultura popular, pero al mismo tiempo, es fundamental reconocer cómo opera la apropiación desigual del capital cultural y cómo se presentan las formas de producción y reproducción de los sectores subalternos. Suscita esto varias líneas de indagación en torno a lo popular: su contexto de aplicación, su carácter histórico y sus formas de uso e intercambios de bienes simbólicos entre subalternos y hegemónicos. Especialmente, “en la circulación, y sobre todo en el consumo, los bienes y mensajes hegemónicos interactúan con los códigos perceptivos y los hábitos cotidianos de las clases subalternas” (García, 1989, p. 77). Con esto, es crucial conocer dichos procesos de circulación y consumo del capital simbólico, en la intersección misma de los hábitos cotidianos de las clases subalternas y las exigencias de la cultura hegemónica. Se trata de descifrar las conversiones estéticas de los subalternos en medio de tensiones del orden local y global.

Dichas conversiones estéticas son, en cierta medida, hibridaciones culturales que se presentan como otro componente epistemológico del arte popular. Nuevamente, no es posible acercarse a cualquier manifestación artística popular sin ver los procesos de circulación y consumo del capital simbólico, representado en hábitos cotidianos y formas de integración de lo uno con lo otro. No obstante, es relevante resaltar que dichas hibridaciones no pueden considerarse armoniosas o libres de tensiones y conflictos, tampoco son ingenuas negociaciones donde “todos ganan”. Con esto, el mismo abordaje de procesos de transculturación, mediación e hibridación requiere un agudo sentido crítico de las relaciones entre hegemónicos y subalternos.

Al respecto, Santamaría (2007) en su artículo, “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, plantea lo que se podría llamar el proceso hibridatorio del bambuco; define como “problema de inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos”, las dificultades que circundaban a los investigadores de la época (entre mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX) y a sus producciones, puesto que se enfrentaban a una expresión viva de la cultura popular que se sometería, justo por el problema planteado, a lo que jocosamente llamaría una “desbambukeada” (por su etimología) del bambuco. En este sentido, al proceso “estabilizador e inevitable” que algunos podrían llamar de hibridación cultural de esta expresión, se le identifican profundas interpretaciones y valoraciones hegemónicas, propias del ámbito cultural de la época que con todo sentido, desnaturalizaron su música para convertirla (en la idea de conversión religiosa) en una manifestación cultural más “elevada”, “cultiva” y acorde a los cánones del arte musical “universal” y los intereses del naciente Estado-nación. La academia fue el templo y los maestros de arte los guías espirituales de dichas elevaciones. La autora plantea que esta situación puede abordarse, de mejor manera, desde los aportes del enfoque de colonialidad del poder y diferencia colonial para acceder a una interpretación histórica que no sólo dé cuenta de la dimensión política de subalternos, sino de su dimensión epistemológica que, como en el caso del bambuco, se reconocía en su posibilidad de ser expresión de saberes y valores que hechos música respondían a un paradigma distinto al que se instalaba dentro del pensamiento científico y las lógicas del arte europeo. En esta dirección, se hace necesario repensar cómo se enseñan y aprenden esas expresiones musicales no europeas, fundamentalmente, desde sus propios lugares de enunciación. Como estrategia conceptual y metodológica, Santamaría retoma la noción de Walter Dignolo sobre la producción de pensamiento fronterizo, el cual consiste en, “reflexionar y construir desde la conciencia de nuestra propia posición intermedia, entre el eurocentrismo académico y las culturas tradicionales o populares” (Santamaría, 2007, p. 213).

Aparece, entonces, otro componente de la dimensión epistemológica, partir del reconocimiento del problema de inaccesibilidad a los saberes pluriétnicos para situarse en un pensamiento fronterizo, entre el eurocentrismo académico y las culturas tradicionales o populares. Con esto, ya no sería el centro de dificultad identificar la autoridad política y cultural que define y condiciona las manifestaciones del arte popular, sino que se identificarían las propias limitaciones para estudiar estos fenómenos con nuestros recursos y obstáculos, procurando, de alguna manera, destacar saberes y prácticas por su valor, lógica, sentido y funcionalidad en sí mismos.

Complementariamente, las manifestaciones del arte popular ofrecen “una visión del mundo, del hombre y las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (Bajtín, 2003, p. 8). Bajo estas concepciones lo popular, con su traje grotesco, desestabiliza la cultura oficial y la autoridad. Más particularmente, se llega a comprender lo que menciona Todorov, sobre la necesidad de reconocer siempre, “la existencia de tipos de enunciado, o de discurso, en número bastante elevado, pero no obstante limitado” (Todorov, 2013, p. 96). Justamente, son estos enunciados, los lugares de exploración de contextos históricos, sentidos, usos, interacciones y manifestaciones de la cultura popular. Bajtín, citado por Todorov, expresa que la lengua, “no es un sistema abstracto de formas normativas sino una opinión heterológica concreta acerca del mundo...cada palabra huele al contexto y a los contextos en los que ha vivido su intensa vida social” (Todorov, 2013, p. 97). Este autor lo amplía cuando esboza que, “la heterología es de cierta manera natural a la sociedad; nace espontáneamente de la diversidad social. Pero, así como aquella, está constreñida por las reglas que impone el Estado único, la diversidad de los discursos se combate por la aspiración, correlativa a cualquier poder, de instituir una lengua (o más bien un habla) común” (Todorov, 2013, p. 98).

Tal como expresa, De Certeau,

Se puede suponer que estas operaciones multiformes y fragmentarias, relativas a ocasiones y detalles, insinuadas y ocultas en los sistemas de los cuales estas operaciones constituyen los modos de empleo, y por tanto desprovistas de ideologías o de instituciones propias, obedezcan a determinadas reglas. Dicho de otro modo, debe haber una lógica de estas prácticas...A través de este sesgo, la “cultura popular”...se formula esencialmente en “artes de hacer” esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una *ratio* “popular”, una manera de pensar investida de una manera de actuar; un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar” (De Certeau, 2000, p. XLV).

Estas reflexiones nodales, plantean la relación entre arte popular (institucionalizado) y otras expresiones de la “ratio popular”, quizá ajenas a las primeras, (y muy cercanas a la noción antigua de arte / artesanía), con dinámicas propias que pueden ampliar su campo de acción, entendiendo que el arte popular opera como campo social en correlación con preceptos de las Bellas Artes, con determinantes de la cultura nacional y la modernidad (o lo que interpretamos-asimilamos de esa idea). Desde aquí, cobra importancia analizar las relaciones y tensiones del campo social del arte, entendiendo que dicho campo debe interpretarse, “a la vez como campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura” (Bourdieu, 1997, p. 49).

García en este rumbo plantea que, “de todos modos, la interacción creciente entre lo culto, lo popular y lo masivo ablanda las fronteras entre sus practicantes y sus estilos. Pero esta tendencia lucha con el movimiento centrípeto de cada campo, donde quienes detentan el poder basado en retóricas y formas específicas de dramatización del prestigio suponen que su fuerza depende de preservar las diferencias. La disolución de los tabiques que los separan es vivida

por quienes hegemonizan cada campo como amenaza a su poder” (García, 1990, p. 337). Esto conlleva a analizar el campo social del arte popular, desde diversos discursos y prácticas de sus agentes, al reconocer sus dinámicas, las posibles relaciones con fenómenos de la vida cotidiana que son distantes a los cánones establecidos, por ello, excluidos de su accionar y reflexión. La artesanía aquí tiene una connotación especial y el reto justamente es ubicarla en su relación con el arte popular y con sus cánones, entendiendo que al hablar de artesanía se trata de resaltar, “la habilidad de hacer las cosas bien” (Sennett, 2009, p. 20), un aspecto inherente a la creación humana, una característica que (aunque siga siendo ambigua y controversial) desborda las fronteras del arte y cobra distancia con la carga romántica del artesanado, revalora su lugar, entendiendo que en la Edad Media, el artesano “era aquel que exploraba las dimensiones de la habilidad, el compromiso y el juicio de una manera particular, cuyas habilidades deberían transmitirse de generación en generación” (Sennett, 2009, p. 33). Actualmente, no sólo su concepción, sino su lugar histórico y político, parecen pertenecer al medioevo, dado que sus contribuciones siguen siendo, en muchos casos, ignoradas. Así, el reconocimiento de las ligaduras entre arte / artesanía (superando su planteamiento dicotómico), sus nexos con formas de hacer contenedoras de lógicas y sentidos particulares y, especialmente, su posicionamiento como resistencia simbólica a las hegemonías culturales, son elementos fundamentales de otro componente de la dimensión epistemológica del arte popular. Más que ser una última dimensión, ésta es una dimensión transversal dado que apunta a explorar la “ratio popular”, como manifestación de las lógicas inherentes a experiencias y prácticas cotidianas que deberán ser estudiadas, tomando distancia de las limitantes y los condicionantes del sistema moderno de las Bellas Artes, de los preceptos del Estado-nación y de la configuración del sistema de globalización neoliberal.

Ahora bien, referirse a arte popular en el contexto nacional y latinoamericano significa problematizar su conceptualización por

muchos años instalada con tintes románticos y nacionalistas, sin cuestionamiento alguno, en las academias, en el quehacer de maestros y maestras consagrados. Como se insinuó ligeramente, quedan muchas tareas pendientes: la historiografía del arte nacional, por ejemplo, tiene severas deudas con el lugar de las manifestaciones populares y qué decir, con el estudio riguroso sobre prácticas y costumbres del periodo precolombino y de la diáspora africana, en términos de sus culturas populares y las transformaciones suscitadas con la esclavitud. Otra esfera, que escapa a los propósitos de este escrito, pero sobre la que no se puede pasar de soslayo, es la inevitable reflexión sobre cultura popular, cultura de masas y nuevas tecnologías, relaciones complejas, pero necesarias, para comprender las intersecciones simbólicas entre subjetividades y estructuras determinantes de la identidad nacional, en profunda conexión con los preceptos del mundo globalizado. Arte popular, o en adelante, arte popular / artesanía, es una categoría multidimensional que integra elementos constitutivos de una dimensión epistemológica (o varias dimensiones epistemológicas) del arte popular, tratando de comprender sus posibilidades y obstáculos, con el sentido de configurar un espectro de análisis a dicha expresión, para trascender sus limitantes y dibujar caminos posibles en el terreno de la cultura popular.

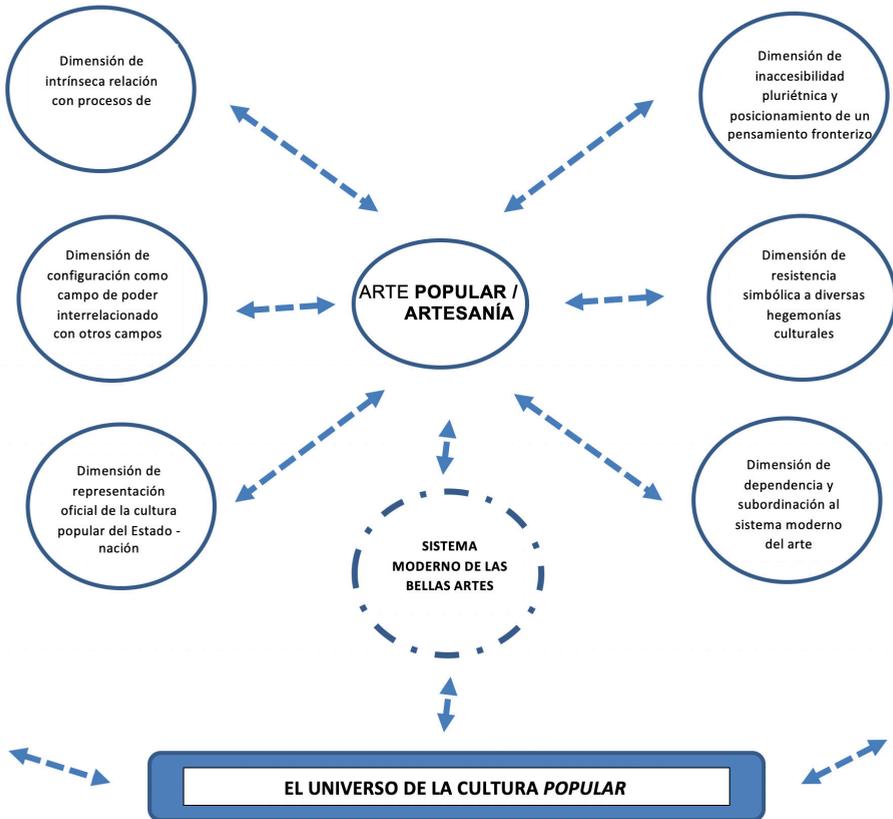


Gráfico 7. Síntesis de las dimensiones epistemológicas del arte popular que condensa sus interconexiones en un gran campo de poder en estrecha interrelación con el sistema de las bellas artes (siguiendo algunas ideas de Bajtín, analizadas por Todorov, 2013, p. 97)

**Fuente:** Creación propia.

### 6.3. Dimensión paradigmática del romanticismo.

*Precisamente aquello que a los hombres incultos les parece ser naturaleza en la obra de arte, no es la naturaleza (desde fuera), sino el hombre (naturaleza desde adentro). Goethe, 1996.*



Figura 9. La edad de oro. Lucas Cranach el viejo, 1530.

**Fuente:** <https://www.arteconografia.com/2012/02/la-edad-de-oro.html>

En lo recorrido hasta aquí, aparece constantemente la imagen paradigmática del romanticismo expresada en múltiples facetas. Entre las que más se pueden relacionar con el posicionamiento de los estudios del arte, la cultura popular y el folclor se presentan como confrontadoras del orden racional del mundo que imponía la modernidad; como superación de la escisión entre sujeto y naturaleza y, como consolidadoras del ideal del retorno y configuración de un renovado orden social.

Frente a la racionalidad del mundo que la modernidad establecía, el romanticismo, de cierta manera, esboza su verdad, por medio de,

La añoranza a un estado anterior, asociado con la edad de oro, tan elogiada por Hölderlin y Novalis, en la que, aun antes del desarrollo de la filosofía clásica, hombres y dioses marchaban unidos por el mundo, cuando la armonía reinaba y todo era perfecto y completo. Esa idealización, anterior a la historia misma, funciona como símbolo de lo completo y acabado, como lo que Nietzsche entendía por equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, es decir, el equilibrio entre lo racional y lo pasional, entre la exuberancia y el orden, entre *hybris* y *cosmos*. Por eso, la unidad se hace patente al hombre más como una nostalgia que como una realidad presente, más como algo a lograr que como algo dado, como algo perdido que debe ser recuperado. Una especie de actitud heroica ante el paraíso perdido (Powter, 2010, p. 98).

El tema de la instauración del romanticismo como integración del hombre con la naturaleza es recurrente, especialmente desde las tendencias y estilos artísticos ligados a la literatura, arquitectura y pintura, con más fuerza.

Quienes formaron parte de este grupo compartían su admiración por la naturaleza, exaltaban la figura del artista, anhelaban la antigüedad clásica e iban en búsqueda de la belleza. También se mostraban reaccionarios contra la Ilustración y el racionalismo kantiano. Vemos autores como Novalis o Schiller que manifestaban su oposición contra la rigidez de la razón ilustrada. Hablan de la armonía o la falta de ésta en la naturaleza como categoría estética. A partir de lo dicho, Aznar (1998) nos propone no mirar el romanticismo como un movimiento sino como un fenómeno estético que aparece para cambiar la percepción de la vida y que calará en todo el siglo XIX (Fernández Spina, 2016, p. 8).

Finalmente, otro rasgo que sobresale es la mencionada añoranza al pasado con un efecto de renovación social, anclado a los ideales nacionalistas y liberales.

El Romanticismo tuvo un papel clave [en la configuración de los nacionalismos del siglo XIX], ya que rescata las leyendas medievales, buscando en la tradición el espíritu de la nación y glorificando la supuesta libertad de otras épocas, ahora perdidas. Despertó el interés por el pasado histórico: el folklore, la épica y las costumbres antiguas se analizaron y divulgaron...fueron las universidades alemanas donde se realizaron las formulaciones teóricas más completas y donde surgieron importantes teóricos, como Herder y Fichte. El primero fue el iniciador de la idea de "Volkstum", nación-pueblo, grupo histórico, frente al Estado que puede ser una creación artificial. El segundo instó a la resistencia contra Napoleón en sus discursos a la nación alemana. Europa se convierte en un fervor nacionalista difícilmente conjugable con el caos que el congreso de Viena había introducido en el mapa de las nacionalidades. Así las sociedades secretas de los años 20 (la joven Alemania y la joven Italia) también impulsaron los sentimientos nacionales (Lara, 2010, p. 4).

Con este panorama, se puede dilucidar los mecanismos con los cuales se edificó al arte y al artista con un rol no sólo exaltador de la verdadera naturaleza, sino como mesías de lo sublime y sensible.

Estos nuevos aires propiciaron el interés, paradójicamente, con propuestas de rescate al pasado de ciencias cargadas de racionalidad, pero envueltas en un aura de contemplación y elevación espiritual. Por ende, el folclor representa un instrumento romántico (aunque plagado de vicios modernistas, como el rigor de la razón, la exhibición y el progreso) que propicia no sólo el encuentro y la preservación del pasado, sino actitudes frente a la cultura y al arte popular que, cosificados, pasan a ser objetos (muchas veces “primitivos”) de conservación y contemplación. Pero, no es posible trasponer el paradigma romántico europeo en América Latina, sin algunos conflictos centrales. Es decir, el universo colonial y luego la génesis de la república, en el caso de Colombia, ofrece elementos de análisis, especialmente en la relación entre grupos hegemónicos y subalternos que negocian constantemente con sus propios capitales culturales. El profesor Silva al respecto referencia que,

Como lo indicaba en 1936 Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes, el país carecía de verdaderas instituciones culturales y soportaba aún una vida cultural estrecha y mezquina, cuya cabeza era “un proletariado artístico pésimamente preparado para la vida artística y para la vida real”, extraviado de sus tareas y funciones, por la propia ignorancia que padecía de su entorno y de sus tradiciones”...el proyecto de “extensión de la cultura” incluyó desde el principio la idea de una recuperación del “arte popular”, lo que se dejaba claro, por ejemplo, cuando se mencionaba su política de museos abiertos, que deberían ser entidades vitales, atentas a todas las manifestaciones posibles del arte, aún el rudimentario [el subrayado es de quien escribe] que se conoce con el nombre de arte popular y que a veces esconde en embrión las manifestaciones de un futuro gran arte (Silva, 2005, p. 15).

Particularmente, sobre el desarrollo del folclor en el mundo europeo y americano de comienzos del siglo XX, Silva destaca que, “en América Latina, son para la generalidad de los países que comprende la región, años de surgimiento y estabilización tanto de instituciones que se dan como tarea la difusión del folclor, como de instituciones que se dedican a su conservación e investigación, siempre bajo la idea de que el folclor constituye el patrimonio cultural por excelencia de la nación” (Silva, 2005, p. 22).

Así, se puede concluir que el paradigma romántico no sólo impregnó y orientó los estudios sobre cultura y arte popular, sino que, fundamentalmente generó percepciones y actitudes especiales en torno a la búsqueda de la “auténtica” y “verdadera” manifestación del “alma del pueblo”, como ya se mencionó. Por eso, la connotación que políticamente se continúa ubicando en una serie de programas y estrategias gubernamentales donde la nación determina los códigos, símbolos de la cultura popular, legitimándola y posicionándola, incesantemente.

#### **6.4. Dimensión historiográfica de los acercamientos al arte popular.**

*El arte jamás ha de intentar ser popular.  
El público es el que ha de intentar ser artista.  
Oscar Wilde, 2015.*



Figura 10. Arte, política y modernidad. Ilustración creada por el diseñador gráfico, Fabián Patiño. En: Teatro popular y contrahegemonía en tiempos de globalización neoliberal.

**Fuente:** Paredes, 2018.

Como lo señala el profesor, Silva, En términos del análisis histórico, en América Latina la relación entre construcción de la nación y folclor, entendido este no sólo como una manifestación de la “identidad nacional” sino como la base misma de tal supuesta identidad, no ha sido investigada con cuidado; como tampoco ha sido analizada en detalle la relación entre folclor y nacionalismo a principios del siglo XX, para ver de qué manera las corrientes nacionalistas reinterpretan el folclor popular y lo constituyen en una de las bases de su dispositivo ideológico, al mismo tiempo que, cuando tales corrientes se han constituido en gobierno, proceden a la creación de instituciones culturales y al impulso de políticas culturales y educativas que tienen como uno de sus soportes la defensa y difusión del folclor (Silva, 2005, p. 24).

Ni qué decir de aproximaciones históricas críticas específicamente a la pintura, la música, la danza y el teatro popular. Quizá, como las revistas de farándula, miles y miles de artículos con ovaciones propias de una comunidad de amantes y algunos críticos con lenguajes partidistas sí han circulado por las vitrinas del gran centro cultural de la nación. Pero, pensar en una historia, más allá de la historia oficial de las grandes obras y eventos del arte popular, es decir, una historia de las dinámicas, contradicciones y transformaciones de la cultura popular, la viva, no la museificada o prefabricada, es todavía una cuestión en ciernes. Como se ha mostrado, “buscando elementos propios de una ‘cultura nacional’ se da el surgimiento en Europa del concepto de arte popular, el cual se da en el contexto de los procesos de unificación nacional, en un esfuerzo por sustentar el vínculo de la cultura provinciana con el centro y de buscar un pasado u origen nacional propio, justo en el momento cuando, por cambios económicos y políticos, muchos aspectos de la tradición local empiezan a transformarse” (Cordero, 1992, p. 38).

Una visual menos prometedora se relaciona con los estudios nacionales y latinoamericanos sobre artesanía, desde una óptica crítica, no sólo como meras descripciones de formas y colores, tan bellas, decorativas y útiles que parecieran sobrevalorar nostálgicamente sus producciones, entendiendo menos de

funcionalidad y más de valor de consumo. Tampoco los estudios sobre folclor muestran otro panorama, empezando por la escasez de acercamientos a la instauración de esta disciplina en nuestras parcelas latinoamericanas.

Contrariamente a la antropología, la historia y la sociología, que se desarrollan en las universidades, el folclor es un dominio reducido al reino de aquellos que cultivan un arte por afición, reducido a la afición de los folcloristas. Tanto en Francia como en Inglaterra, el estudio de la cultura popular se desarrolla al margen de las universidades, instancias legítimas de consagración del trabajo científico. Esta marginalización se hace todavía más acentuada si consideramos que el momento en que el folclor se constituye como campo de estudio, coincide con la emergencia de la universidad moderna en esos países (Ortiz, 1989, p. 66).

En este sentido, el reto es múltiple y multidireccional. Son varios aspectos a explorar: la historia (ya no de las grandes personalidades, del artista sublime), sino de procesos de producción artística ligados a formas de representar las diversas “identidades nacionales”, sin pretensiones manifiestas por consolidar la imagen de un pueblo exaltado en sentimientos, lenguajes y pasiones; la historia de las diversas manifestaciones de la cultura popular. Más allá de los cánones del arte popular, por ejemplo, desde el reconocimiento, hay análisis de oficios y prácticas cotidianas en continua transformación; la historia y desarrollo del concepto arte popular en el abordaje de sus dimensiones epistemológicas; las variantes escurridizas del arte popular: callejero, social, político, etc; el tránsito de políticas y programas culturales reflejo de la hegemonía sobre lo popular; estudios históricos sobre el folclor como disciplina y sus implicaciones epistemológicas, socio-políticas y culturales, entre otros asuntos de interés. Paralelamente, estas aproximaciones podrían dirigirse a varios lugares: el terreno de la sociología del arte popular; de la filosofía del arte popular; la psicología del arte popular o de los oficios; la antropología del arte popular; la historia cultural del arte popular y la gestión cultural comunitaria, entre tantos.

## 6.5. Usos y aplicaciones del arte popular en el contexto nacional y latinoamericano: ¿Cómo tejer una historia cultural del arte popular desde Santiago de Cali, Colombia?

*A menudo es más reveladora y valiosa una crónica popular que una novela profesional y el pulso de la vida real se siente con más fuerza en ciertas coplas anónimas del cancionero nacional que en muchos libros de poesía escritos con el código de los iniciados; los testimonios de la gente que de mil modos expresa sus lastimaduras y esperanzas, frecuentemente resultan más elocuentes y bellos que las obras escritas en nombre del pueblo.*  
Eduardo Galeano. 1988.



Figura 11. Fotografía.

**Fuente:** <http://www.vanguardia.com/actualidad/colombia/193417-urabenos-y-rastrojos-controlan-las-pandillas-en-cali>

Como se ha insistido, este texto trata de instalarse en el terreno de la cultura popular, comprendiendo que, “parte de la dificultad surge de la otredad implicada que siempre está presente/ausente cuando utilizamos el término cultura popular, [que se define] implícita o

explícitamente, en contraste con otras categorías conceptuales: cultura folclórica, cultura de masas, cultura dominante, cultura de la clase trabajadora, etc,” (Storey, 2002, p. 13). Del mismo modo, con Williams, se reconoce que ella posee “cuatro significados corrientes: que gusta a muchas personas; obra de tipo inferior; obra que intenta deliberadamente ganarse el favor de la gente; cultura hecha por la gente para ellos mismos” (Williams, 2000, p. 79). Este camino, como se ha indicado, permite anidar en el estudio y reconocimiento de otras formas de manifestación de la cultura popular, para analizar posibles resistencias, entendiendo que, “la hegemonía, en este caso de las Bellas Artes, del arte popular, de la cultura nacional y la modernidad, no se da de modo pasivo, como una forma de dominación. Es continuamente resistida, alterada por presiones que no le son propias. Por tanto, los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, son elementos reales y persistentes de la práctica” (Williams, 2000, p. 134).

En resumen, esta tarea que se le sugiere, junto a otras disciplinas, a la historia cultural del arte popular consiste, en palabras de De Certeau, “en llevar las prácticas y las lenguas científicas hacia su país de origen, a la *Jeryday life* / la vida cotidiana” (De Certeau, 2000, p. 10). Pensar el arte popular en el contexto nacional implica partir por el reconocimiento del universo de la cultura popular y la vida cotidiana. Especialmente, de su renovación epistemológica y pragmática, resaltando sus posibilidades de resistencia y posicionamiento contrahegemónico, sólo si se aleja la mirada ingenua, romántica y nacionalista de su realización y alcances. Esto conlleva analizar las formas cómo la artesanía y el folclor (reinventado o desfolclorizado) pueden insertarse en las lógicas mismas de la cultura popular y la vida cotidiana, sin que apresuradamente tengan que incorporarse en las lógicas del mercado global, porque subsistir urge, pero redignificar sentidos y funcionalidades de muchas prácticas, es otro reto vital de gran envergadura.

Ahora bien, tejer una historia cultural del arte popular latinoamericano, desde Cali, Colombia, sólo es un pequeño esfuerzo por revelar posibilidades y obstáculos de esta manifestación en un mundo donde, ni el romanticismo, ni la modernidad (ni lo posmo), se viven a la europea. Son prolíficas las experiencias, conocimientos y lenguajes renovados que cada manifestación de la cultura popular realiza en cada rincón latinoamericano, sin que necesariamente tengamos que rotularlas como expresiones de arte popular, porque están ancladas a la vida cotidiana como los chistes, refranes, mitos, leyendas, cantos, formas de danzar, vestir, cocinar, comer, en fin, expresiones de vida, más cercanas a la noción de arte popular / artesanía, que a los criterios eurocentristas del arte, en territorios donde los ideales nacionalistas de identidad, no han borrado los matices de vinculación afectiva entre personas que no debaten sobre estética, ni política, en los grandes recintos del conocimiento, aunque saben aplicarlas con maestría y deleite.

Seguramente, necesitamos estudiar con detalle estas expresiones y reconocer que el “arte popular / artesanía”, podría ser la categoría que se acerque más a nuestras dinámicas y contradicciones, dialogando con nuestras diferencias y, desde ellas, revitalizando, nuestros mecanismos de conversión estética subalterna que han permitido que las desiguales negociaciones simbólicas contenidas a lo largo de nuestras historias, presenten resistencias y posibilidades de otros posicionamientos, como formas de seguir explorando el mundo que vivimos. Las prometedoras cruzadas de la cultura viva, Proyecto que busca “visibilizar, des-esconder, como diría Celio Turino [historiador, escritor y político brasileño que impulsó en el 2004 el programa Cultura Viva del Ministerio de Cultura de Brasil, programa que desde el 2014 se ha convertido en la Ley de Cultura Viva que se ha extendido a varios países latinoamericanos, realizando encuentros anuales de cultura popular], dinámicas culturales que desde décadas han venido floreciendo en la mayoría de ciudades latinoamericanas, como esperanza de vida frente a las violencias y exclusiones o, simplemente como acciones autónomas

de dignificación de la vida de las distintas comunidades” (Teatro Esquina Latina et. al, 2014, p. 7).

En algunos países latinoamericanos (vale decir, que nos queda otro reto: reconocer las jerarquizaciones culturales establecidas en América Latina, por ejemplo, el caribe de habla inglesa y francesa, parece ser, para los latinoamericanos, más lejano que la China), requieren prontamente un análisis riguroso que valore la potencialidad brindada a la cultura popular (o a algunas manifestaciones privilegiadas), a la vez que critique sus fórmulas de incursión en las legislaciones nacionales y en las propuestas gubernamentales. Bienvenida la vitalidad de la cultura, pero sin el retorno de una folclorización recargada, de la cultura y el arte popular.

## 6.6. Bibliografía

- Aznar, S. (1998). *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid, España: Editorial Istmo.
- Batjín, M. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción*. Madrid, España: Santillana ediciones.
- Castaño, C. (1998). *Parque Nacional Natural Chiribiquete, la peregrinación de los jaguares*. Bogotá, Colombia: Ministerio del Medio Ambiente.
- Cordero, K. (1992). *Jerarquía sociocultural y la historia del arte popular*. México.: Arte y coerción. UNAM.
- De Certeau, M. (2000). *La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Deas, M; Sánchez, E; Martínez, A. (1998). *Tipos y Costumbres de la Nueva Granada. Colección de Pinturas y Diario de Joseph Brown*. Bogotá, Colombia: Fondo Cultural Cafetero.
- Fernández, M. (2016). *El romanticismo alemán y la naturaleza. Memoria del trabajo de grado*. Historia del Arte. España: Facultad de filosofía y letras. Universidad de las Islas Baleares.
- Galeano, E. (1998). *Nosotros Decimos No*. Madrid, España: Ed. Siglo XXI.
- García, N. (1989) *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México: Ed. Nueva Imagen.
- García, N. (1990) *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar Y Salir de la Modernidad*. México: Ed. Grijalbo.
- Goethe, J. (1996). *Máximas y reflexiones*. Barcelona, España: Editorial edhesa.
- Hall, S. (1984). *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*. En: Historia popular y teoría socialista. Barcelona, España: Ed. Samuel Ralph.

- Jaramillo, C. (1979). Recolectores de residuos en la autopista suroriental en Santiago de Cali. Archivo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. En: <https://www.bibliovalle.gov.co/portal/atencion-al-ciudadano/eventos/97-archivo-fotografico-y-filmico-del-valle-del-cauca>
- Lara, R. (2010). *Liberalismo y nacionalismo en la Europa del siglo XIX, Proyecto CLIO*, 36. En: <http://clio.rediris.es>
- Ortiz, R. (1989). *Notas Históricas Sobre el Concepto de Cultura Popular*. En: Diálogos de la Comunicación, No., 23. Lima, Perú.
- Paredes, L. (2018). *Teatro popular y contrahegemonía en tiempos de globalización neoliberal*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Powter, A. (2010). Paradigmas de superación de la escisión Sujeto-Naturaleza en el Romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich. En: *Signos Universitarios. Revista de la Universidad de El Salvador*. Año 29, No., 45. pp 83 – 105.
- Santamaría, C. (2007). *El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos, publicado en el texto, “Giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global”*. Compilado por Castro – Gómez y Grosfoguel; Bogotá, Colombia: Siglo del hombre editores.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Shiner, L. (2014). *La Invención del Arte*. Una Historia Cultural. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista*. Barcelona, España: Idea Books.
- Silva, R. (2005). *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular*. Medellín, Colombia: La carreta editores E.U.
- Storey, J. (2002). *Teoría Cultural y Cultura Popular*. España: Ediciones octaedro.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *La Historia de la Estética*. Tomo III. Madrid, España: Ed. Akal.
- Teatro Esquina Latina et. al (2014). Documento Propuesta de Creación del Programa Nacional de Cultura Viva Comunitaria

- para el Ministerio de Cultura de Colombia. Material Interinstitucional. Bogotá, Colombia.
- Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín: El Principio Dialógico*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo
- Wilde, O. (2015). *Algunas máximas para la instrucción de los súper educados*. En: *Obras – Colección de Oscar Wilde*. España: Editorial Iberia literatura.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Ed. Peníns