

# ARTE POPULAR Y TRANSFORMACIONES SOCIALES

Irma Cristina Sousa  
Universidad Nacional de las Artes  
*irmasousa@yahoo.com.ar*

## Resumen

Entendemos por arte popular, al conjunto de imágenes y formas estéticas producidas y empleadas por la cultura popular para expresar, formular, reelaborar significados y reafirmar identidad social y colectiva.

Como bien afirma Ticio Escobar, reconocemos en el arte popular, una dimensión estética y contenidos expresivos, que son capaces de manifestar la inmanencia de la vida cotidiana desde una posición subalterna respecto a las prácticas artísticas hegemónicas.

Superados los antiguos supuestos simplistas y parámetros unívocos acerca de la “autenticidad” y la “cristalización” de formas y contenidos, las manifestaciones de la cultura popular, en sociedades rurales, urbanas, indígenas o mestizas reconstruyen sus imaginarios incorporando nuevas situaciones, creando signos en los cuales se reconocen e interpretan simbólicamente. Tales son las producciones vinculadas con diversos rituales y celebraciones contemporáneas, así como objetos, demarcaciones de espacio y usos del cuerpo.

## **Arte, Popular, Diversidad, Transformaciones**

## INTRODUCCIÓN

Resulta difícil abordar la cuestión del arte popular sin hacer referencia a la obra del curador, crítico de arte y catedrático paraguayo, Ticio Escobar, quien veinticinco años atrás, escribía *El mito del arte y el mito del pueblo*, resultado de su intervención en lo que fue la explosión del pensamiento latinoamericano en la búsqueda de una teoría independiente.

Por ese entonces, los ensayos de Nestor García Canclini, Juan Acha, Adolfo Colombres, Jesús Martín Barbero, Mirko Lauer, entre otros, trataban como discusión central, la cuestión de la cultura popular en Latinoamérica.

La elección de Escobar como referente para mi trabajo radica en que su obra deriva de sus prácticas comunitarias con los indígenas y las investigaciones de campo, que constituyeron a su vez, el programa inicial para la fundación del Museo del Barro.

Estos hechos lo señalan como referente obligado para las investigaciones que se materializan como procesos reflexivos en la búsqueda de interpretar las significaciones de las expresiones sociales y culturales.

En el texto fundacional mencionado, y en otros posteriores, deja en claro la dificultad que implica la extrapolación del concepto *arte* al sistema cultural latinoamericano:

“las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por arte”  
(Escobar: 52, 2014), así como tampoco se encuentra un equivalente en el lenguaje popular.

Esta imposibilidad de referenciar la producción cultural simbólica de los grupos subalternos, desgajando lo *artístico*, sin entrar en un desliz de arbitrariedades, prejuicios o discriminaciones siempre normadas por la *mirada occidental*, han hecho inevitable el uso del término *arte popular* para nombrar aquellas producciones simbólicas con valores creativos

y expresivos, intencionalidad estética, que implican además autoafirmación identitaria y estrategias de resistencia; que no están escindidos de los procesos de circulación y consumo y que no están necesariamente separadas de funciones utilitarias, rituales o religiosas.

A esta misma dificultad para definir la pertinencia del término *arte*, se arriba también cuando se consideran las problemáticas de las producciones actuales aún dentro de los ámbitos hegemónicos.

Theodor Adorno, en su obra póstuma *Teoría estética* afirmaba, a fines de los 60:

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”.

Sin tratar de desplegar aquí las diversas perspectivas que dieron origen a diferentes definiciones de arte a lo largo de la historia occidental, ya tratado por Wladyslaw Tatarkiewicz (belleza, realidad, creación, expresión, experiencia estética y la más reciente, efecto de choque), citado por Elena Oliveras cuando aborda la problemática actual del concepto, traigo a colación el pensamiento de Hans Georg Gadamer quien sostenía, hace más de treinta años, que el arte había dejado de ser “*un lenguaje de formas comunes para contenidos comunes*”.

Cada época y cada contexto cultural específico, ha propiciado formas y acciones artísticas diversas.

Frente a la cultura y el arte hegemónico, los discursos y las prácticas simbólicas de los grupos subalternos se constituyen en formas alternas, que accionan a la manera de resistencia. Esta característica de la cultura y el arte popular, no implica sin embargo homogeneidad; por el contrario y ateniéndonos a un concepto de cultura en término de signos que una sociedad produce a lo largo de su historia y su vida social, se integra en diversos microespacios interactivos que permiten su reconocimiento, autoafirmación y representación.

Pero, si bien las variables del panorama actual de las artes pueden ser notables se advierte “la frontera que contiene, separa e identifica al Arte, tanto en su práctica como en su estudio, aislándolo de otras producciones que se han generado y se generan, dentro del ámbito de lo sagrado y /o profano y que estimadas desde nuevos parámetros, tienen evidentes vinculaciones con los lenguajes artísticos” (Sousa, 2006: 356).

## LAS FUNCIONES SOCIALES DEL ARTE POPULAR

Una de las cuestiones que parecen ser objeto de controversia respecto a la separación entre arte y arte popular, y también al reconocimiento, valoración e incorporación a su estudio desde las Artes, (no sólo desde las perspectivas de la Historia, la Etnografía, la Sociología) es la estrecha relación que el Arte mantiene con la Estética.

Las consideraciones que sobre la función estética se elaboran, continúan en muchos casos atadas a su concepción, como rama de la filosofía, “definida por Alexander Baumgarten en el siglo XVIII, como el modo sensible de conocimiento de un objeto, en el marco de una ideología que rompía los vínculos con el ámbito de lo sagrado y aliada con una modalidad de conocimiento que sólo reparaba en las formas, en tanto estas respondan a ciertas proporciones ideales” (Sousa, 2008: 474).

Estas dificultades que impiden saltar la brecha que separa las producciones del arte hegemónico y las del orden subalterno (en un sentido de valoración y equiparación) han sido tratadas exhaustivamente por Ticio Escobar, Adolfo Colombres, Juan Acha, poniendo de manifiesto los problemas teóricos que presenta la práctica artística latinoamericana, asumida su propia diversidad y la imposibilidad de “desmarcar la función estética de la compleja trama de significados sociales en la que aparece confundida” (Escobar, 2014:52).

Resulta impensable separar limpiamente *lo artístico-estético* de la intrincada trama de acciones con funciones sociales, religiosas, polí-

ticas, económicas, lúdicas, que conforman el núcleo simbólico de cada identidad cultural.

El modelo antropológico contemporáneo, resulta un valioso apoyo para el reconocimiento de las diversidades culturales que implican, por lo tanto, la coexistencia de modalidades artísticas también diversas. Vale decir que los principios que asignan el carácter de *arte* a las producciones, no son universales ni inmutables.

Superado este conflicto a nivel teórico, aún cuando persista en la práctica, es necesario recordar también otro relato construido sobre la base de la desvalorización de las prácticas artísticas populares e indígenas: aquel que le otorga a las mismas un carácter cristalizado en la tradición que no admite cambios.

De este tema, también se han ocupado sobradamente los autores antes mencionados, dando cuenta de innumerables ritos, celebraciones, prácticas sobre el cuerpo, objetos, que renuevan sus formas en función de las nuevas situaciones contextuales, sin perder por ello, sentido para la comunidad que las produce, que se identifica con ellos y las reconoce como parte de su identidad.

## DE CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES

Al respecto de lo mencionado, voy a dar cuenta de los cambios sufridos por algunos objetos que actualmente forman parte de lo que denominamos, manifestaciones de arte popular o arte de las minorías y que se originaron con formas y materiales muy diferentes.

A - Orfebrería *mapuche*- Procedencia: El Bolsón, provincia de Río Negro

1 - Pieza colgante para cuello con forma de *kultrun*- tambor sagrado

2 - Dije de plata con la figura recortada de *Lukutuel*- el orante arrodillado

1- El *kultrún*, es técnicamente un membranófono con forma de timbal, realizado con una madera de canelo, laurel o roble, ahuecada, tallada en una sola pieza, con un cuero de chivo como parche, amarrado con crin de caballo o cuero retorcido.

Es el tambor ritual del/la *machi*, médica espiritual o hermeneuta, encargada de velar por la salud física y espiritual en las comunidades *mapuche*, cultura indígena extendida por la Patagonia desde el sur de la provincia de Buenos Aires a uno y otro lado de la cordillera de los Andes.

El *kultrún* es de uso exclusivo de la *machi* y ella lo emplea en rituales de sanación (*machitún*) y en celebraciones de carácter sagrado. Con frecuencia dentro del *kultrún*, la *machi* introduce semillas, monedas, piedritas, bolitas de vidrio u otros objetos para que suenen cuando lo agite. También suelen gritar dentro para dejar encerrada en él, su fuerza y su voz.

Cada *kultrún* representa una versión del universo *mapuche* y sobre él, la *machi* pinta con pigmento rojo o con sangre de animal sacrificado, la cuatripartición de la *Mapu* (tierra) con una cruz. En los cuadrantes pueden aparecer las figuras del sol, la luna y las estrellas, que representan a la familia sagrada o *Ngüenechen*, divinidad única, concebida en sus cuatro formas: anciana, anciano, mujer joven, hombre joven.

El sonido del *kultrún*, es el vehículo para que la *machi* entre en estado de mayor conciencia, donde consulta a sus espíritus ancestrales o tutelares.

La pieza de orfebrería que tomo como referencia para este trabajo, está realizada en alpaca y replica la forma de timbal. Fue concebida a partir del reciclado de una antigua cuchara circular de ese material, a la que eliminado el mango, se incorporó una lámina de alpaca, a la manera de parche. Este se encuentra subdividido en cuatro cuadrantes señalados por incrustaciones de cobre que figuran la luna, el sol y las estrellas, en las formas tradicionales del *kultrún* original.

2- *Lukutuel* es la representación de una figura humana arrodillada en la gran ceremonia de la rogativa, conocida como *Nguillatún*. Presenta

como característica la peculiaridad de una gran cabeza solar y el remate de sus extremidades en lo que algunos investigadores ven como la pata del *choique* (ñandú) y otros, la estilización del pehuén. En cualquiera de los casos, cabe destacar que es el mismo remate de los terminales de la cruz que subdivide el parche del *kultrún*.

Esta figura de *Lukutuel*, aparece invariablemente en el centro de la faja llamada *ñimin traribue* en lengua *mapudungun*, pieza excepcional de tejido, de uso femenino, valorada no solo por la técnica sino por la compleja simbología que encierra.

El *ñimin- traribue* presenta un diseño dispuesto en un campo central entre dos bordes, compuestos a su vez por cinco pequeñas franjas. Los colores del centro son siempre, rojo o negro sobre fondo blanco. Los investigadores acuerdan en considerar a los *ñimin-traribue* como un despliegue de imágenes relacionadas con la cosmovisión *mapuche* y los mitos de origen.

La concepción de la figura de *Lukutuel*, partiendo de un sistema de aplanamiento y desdoblamiento, tiene sorprendente semejanza con otras figuras del textil *chibcha*

(Colombia), con la de una talla procedente de Ecuador, con representaciones rupestres en Argentina y derivarían, según mi opinión, no de los procedimientos propios del textil, sino de las operaciones realizadas para el traslado de una figura tridimensional, al espacio bidimensional (Ver Sousa, 2009)

La pieza de orfebrería que replica la figura de *Lukutuel*, es de plata, y responde a las características mencionadas.

El autor de ambas piezas, reside en la comunidad de Bolsón, Provincia de Río Negro y ofrece sus obras a la venta, en la Feria de Productos Regionales, en un puesto exclusivo de la comunidad *mapuche*. La venta de la producción artística no es el único objetivo, dado que ante la pregunta de algún interesado o posible comprador, el artista res-

ponde con un detallado relato de la cosmovisión mapuche, explicando el origen de los diseños, el traslado de los mismos a las pequeñas joyas y los motivos de elección de los materiales empleados.

B- Cerámica popular - Procedencia: San Agustín del Valle Fértil - provincia de San Juan

Pieza de cerámica que representa a *Ekeko*, talismán de la buena fortuna.

El *Ekeko*, es un talismán antropomorfo de origen prehispánico cuyos antecedentes inmediatos se remontan por lo menos al inkario, aunque se presume anterior a él y cuyo uso contemporáneo se ha extendido de Bolivia y Perú a las provincias del Noroeste argentino. Comúnmente modelado y pasado a yeso, se lo representa como un hombrecito pequeño y de vientre prominente, con la boca abierta en expresión de carcajada, de pié y con los brazos abiertos doblados hacia arriba y las palmas extendidas.

Viste camisa y pantalón, un casquete o *chullu*, gorro indígena, un ponchito, a veces ojotas y otras, zapatos. Está cargado de pequeñas alforjas que contienen numerosos enseres y monedas. Anteriormente se lo representaba desnudo y la indumentaria era suplementaria, colocada sobre la imagen. El *Ekeko* es sumamente popular y se lo estima por igual en distintas clases sociales, aunque de acuerdo a los estudios realizados por Carlos Ponce Sanginés, sería más evidente su uso entre la población criolla. Está dotado de poder en el campo de la fortuna, del amor y la felicidad y es común incorporarle un cigarrillo encendido que, si se consume entero, es augurio de buena suerte.

Su antecesor, anterior al período colonial, ostentaba atributos sexuales masculinos y una giba, se lo representaba desnudo y estaba realizado en plata. Se considera su vinculación con *Keko* o *Khejo*, *Illapa* o el rayo, divinidad del sistema religioso *Inka*. Los niños que nacían en días de tempestad eran hijos de *Illapa*, como así también los gibosos o corcovados.

La figurilla comprada en San Agustín del Valle Fértil, presenta transformaciones respecto de las anteriores. El personaje está realizado



en arcilla cocida, ha sido desprovisto de su vientre abultado y también de su carcajada, dado que ostenta una abertura circular a modo de boca, para poder introducir un cigarrillo encendido.

La ropa ha sido modelada en la misma figura y no admite prendas supletorias. No tiene *chullo*, sino un casquete y el poncho está ornamentado con monedas doradas a la manera de un enorme collar. La vendedora me indica que debo confeccionar bolsitas para colgarle sobre sus manos extendidas, que puedo llenar con cereales o moneditas.

La figura, cumple con las mismas funciones de talismán de la buena fortuna, pero su apariencia presenta muchas coincidencias con los *kallawaya* contemporáneos, médicos herbolarios históricos, que dominaban el *quechua*, el *aymara*, el castellano y una lengua secreta que utilizaban frente a gente extraña o cuando se referían a las propiedades curativas de algunas plantas (Orellana Valeriano, 2004:175). Los *Kallawayas*, tenían la condición especial de ser trotamundos, viajando por todo Bolivia y países limítrofes permitidos, para ejercer la profesión. Los métodos de diagnóstico utilizados oscilaban entre lo mágico, sobrenatural y lo real. El método de curación se considera científico, dado que conocían todas las propiedades farmacológicas, botánicas y ecológicas.

De acuerdo con las investigaciones del historiador especializado en folklore Orellana Valeriano, los *kallawayos* históricos estarían representados performáticamente, aún con personajes diferenciados, en varias danzas de regiones de Perú y Bolivia, con la especial función de conservar viva en la mentalidad andina, la enorme importancia de los *médicos herbolarios*.

Cabe añadir que en la indumentaria de todas las representaciones de *kallawayos*, se destaca la alforja como accesorio y las monedas que ornamentan su poncho.

Esta vinculación entre el *Ekeko* colonial, *Keko* prehispánico o *Illapa*, dios del rayo que adoraban los *kallawayas*, y los *kallawayas* folklóricos protagonistas de danzas rituales andinas, se pone de manifiesto en la

figurita de cerámica adquirida en San Juan, evidenciando además otro fenómeno reciente: el fluir de las migraciones internas y externas que prefiguran las transformaciones sociales y culturales que dan lugar a las representaciones correspondientes en el accionar simbólico.

## CONCLUSIONES

Las piezas de orfebrería-joyería *mapuche* y la figura de cerámica del Noa, son producciones enmarcadas en la consideración general de lo que denominamos arte popular, también conocido como arte de las minorías.

En ambos casos rastreamos sus referentes en la tradición y los sistemas religiosos de las sociedades previas a la llegada de los europeos. Sin embargo, las transformaciones políticas, sociales, religiosas, culturales, económicas en los ámbitos de desarrollo de estas sociedades atravesadas por los cambios, se reflejan en las producciones que se presentan *otras* o diferentes de sus antecesoras, en tanto prácticas simbólicas que manifiestan simultáneamente la preservación de elementos propios del pasado, la incorporación de elementos nuevos, la resignificación, la apropiación, el reconocimiento, la identificación y la autoafirmación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, Colombres, Adolfo, Escobar, Ticio, 2004: Hacia una teoría americana del arte. Serie Antropológica. Ediciones del sol. Buenos Aires.
- Bacigalupo, Ana Mariella, 2001: *La voz del KULTRUN en la modernidad. Tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile
- Escobar, Ticio, 1986, 2008, 2014: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Ariel. Arte y Patrimonio. Buenos Aires
- Gadamer, Hans-Georg, 1998, 2003: *La actualidad de lo bello*. Pensamiento contemporáneo 15. Paidós/ I.C.E.- U.A.B., Buenos Aires.
- Garcia Canclini, Nestor, 2005: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Paidós Estado y Sociedad. Buenos Aires.
- Oliveras, Elena, 2004, 2010, 2012: *Estética. La cuestión del arte*. Emecé arte. Buenos Aires.
- Orellana Valeriano, Simeón, 2004: *Mitos y danzas rituales del Valle del Mantaro*. Fondo editorial del pedagógico San Marcos. Lima. Perú.
- Sangines, Carlos Ponce, 1969: *TUNUPA Y EKAKO. Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*. Editorial Los amigos del libro. Cochabamba. La Paz-Bolivia.
- Sousa, Irma, 2006: *Los lenguajes artísticos en la esfera del no- arte*. En Folklore Latinoamericano. Tomo IX. IUNA- ATF. Buenos Aires.

- Sousa, Irma, 2008: *El interés de las artes visuales en las expresiones de los pueblos originarios y la cultura popular*. en Coloquio Binacional Argentino-Peruano. Perspectiva Latinoamericana. ANTI Especial III. Instituto Superior del profesorado Joaquín V. González. Centro de Investigaciones Precolombinas. Buenos Aires.
- Sousa, Irma, 2009: *Representación espacial en el textil americano*. (Ponencia) en IV Jornadas Arqueológicas Cuyanas-INCIHUSA-CONICET. Mendoza.