



**UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA  
VICERRECTORADO ACADÉMICO  
ÁREA DE EDUCACIÓN  
CARRERA DE EDUCACIÓN INTEGRAL:  
LICENCIATURA**

## **ARTES PLÁSTICAS**

**CÓDIGO 431**

**MÓDULO 3**

## **SELECCIÓN DE LECTURAS**



**CARACAS ABRIL 2008**

## **Presentación**

*EL Arte popular es una manifestación cultural y artística del pueblo, como arte tiene una importancia relevante para la formación del futuro maestro que deberá dar a conocer a sus alumnos las tradiciones y elementos artísticos del pueblo venezolano. En este sentido, la presente Selección de Lecturas para la asignatura Artes Plásticas, perteneciente a la Carrera de la Licenciatura en Educación Integral, ofrece información general relacionada con el "Arte Popular" que le proporcionará al estudiante:*

- ✓ Elementos teóricos del arte popular en la construcción de la identidad nacional*
- ✓ Conceptualización y visiones estéticas del arte popular*

*Las expresiones del arte popular venezolano, son obras de artesanos, por ello reciben el nombre de artesanía popular tradicional, cuyos productos son muchísimos y muy variados, constituyen el sello y la identificación del pueblo venezolano. Cada estado en Venezuela tiene su artesanía típica según sus raíces culturales, por ello se incluye una lectura que hace referencia a la Artesanía Popular.*

**INDICE GENERAL  
SELECCIÓN DE LECTURAS PARA LA ASIGNATURA  
ARTES PLÁSTICA CÓDIGO 431**

**UNIDAD V.**

**ARTE POPULAR**

**OBJETIVO N° 6** Precisar los aspectos teóricos relacionados con el arte popular y artesanal

**LECTURAS**

	<b>Pág.</b>
<p>1. <b>Lectura N° 1</b>  <b>"Creatividad Invisible"</b>  <b>Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe.</b>  <b>Eli Bartra</b>  <a href="http://www.modemmujer.org/El_Estante/Web's/mujeresyartepopular.htm">http://www.modemmujer.org/El_Estante/Web's/mujeresyartepopular.htm</a></p>	<b>4</b>
<p>2. <b>Lectura N° 2</b>  <b>El arte "popular": Un objeto típico o un sujeto atípico. Lic. Ricardo A. Ruiz P.</b>  <a href="http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/ArtePopular/vereda2.htm">http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/ArtePopular/vereda2.htm</a></p>	<b>11</b>
<p>3. <b>Lectura N° 3</b>  <b>Reseña Histórica de la Artesanía</b>  <a href="http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_arte.html">www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_arte.html</a></p>	<b>31</b>
<p>4. <b>Lectura N° 4</b>  <b>Artesanía Popular</b>  <a href="http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/ArtePopular/vereda2.htmw">http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/ArtePopular/vereda2.htmw</a></p>	<b>35</b>

## LECTURA Nº 1

**"Creatividad Invisible"**  
**Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe.**  
**Eli Bartra (compiladora)**

**Introducción**

**¿Existe el arte popular? ¿Se trata de una noción anacrónica, reaccionaria y sin sentido?** Es, sin lugar a dudas, un concepto que no está libre de problemas, aún así decido utilizarlo aquí porque me parece lo suficientemente claro, permite entender de entrada de qué se está hablando -aún cuando no se esté de acuerdo con él- y porque veo que, por ahora, no contamos con uno mejor. No lo llamo simplemente arte, aunque lo es, con el fin de que de inmediato se sepa que me refiero a una creatividad otra, distinta de la llamada gran arte o arte culto. No por el hecho de nombrarlo arte a secas, de quitarle la etiqueta que lo subvalora, mágicamente lo puedo revalorar, borrar la caracterización de arte subalterno o menor.

Al seguir llamándolo arte popular se quiere reivindicar su carácter diferente, porque diferente es su origen social, su proceso de creación, su distribución, su consumo y, a menudo, distintas sus funciones. De hecho, se trata de un arte sin nombre, porque es el arte de los y las sin rostro.

O quizá sería mejor decir, con los mil y un nombres ya que se le ha llamado de manera indistinta e intercambiable, como si se tratara de sinónimos, a lo largo por lo menos de todo un siglo: artesanía, arte primitivo, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte naïf o ingenuo, ornamental, arte salvaje, las artes o el arte de los salvajes, artes aplicadas, artes populares (en plural), arte étnico, arte indígena, arte exótico, arte tribal, artesanías rurales o arte del pueblo. Evidentemente no para todo el mundo funcionan estos conceptos como sinónimos. Hay algún autor que lo caracteriza de la siguiente manera: "El arte popular es un derivado del gran arte de la misma cultura, mientras que lo que llamamos arte primitivo es la forma artística más desarrollada de las culturas en cuestión." (Blocker 1994, 30). O sea que para él lo que es primitiva es la sociedad no el arte y el arte popular, como podemos ver claramente, es un simple derivado de un arte superior.

Las mujeres y el arte popular comparten un destino común en América Latina y el Caribe: aunque perfectamente ubicuos en la vida diaria, son casi tan invisibles como poco respetados por quienes estudian esta región. A pesar de la extraordinaria abundancia y las múltiples formas de expresión, el análisis del arte popular contemplando la división genérica continúa siendo un páramo.

Para contribuir a remediar esta ausencia es que decidí armar la presente antología de textos sobre las mujeres y el proceso de arte popular en la región.

El arte popular es toda aquella creación plástica, visual, de los grupos más pobres del mundo. Sabido es que los más pobres de entre los pobres son las mujeres, luego entonces es un arte fundamentalmente de las mujeres. El arte popular, en general, utiliza técnicas tradicionales, es hecho con las manos o con herramientas simples y asimismo tradicionales. Pocas veces es utilitario y cuando lo es, rebasa estos límites. El arte popular se distingue de las artesanías simplemente por la calidad artística del primero frente a las creaciones extremadamente repetitivas y en serie, que representan

las artesanías. Pienso que, en general, el valor estético del arte popular es mayor que el de las artesanías. ¿Quién lo valora, con qué escala de valores lo medimos? Sin lugar a dudas, me refiero a los valores de las culturas llamadas occidentales, las mismas que han nombrado a este arte, arte popular y de todas las otras maneras que he señalado.

Marion Oettinger clasifica el arte popular en tres grupos: utilitario, ceremonial y recreativo. Todo arte es recreativo, diría yo, por lo que llama la atención al clasificar a este arte el hecho de que debe tener ante todo una función aunque ésta sea, a fin de cuentas, recreativa, es decir que deleita; no puede valer simplemente como arte sino que debe de tener el poder de servir para algo. El arte popular que me interesa más es justamente el que no tiene ninguna función más que la artística. Oettinger nos dice "La alfarería es quizá la expresión popular más común en México, ya sea estrictamente utilitaria, figurativa, o ambas. Se encuentra en todas las formas, colores, tamaños [...] no importa qué otro uso pueda tener, pero son, en primer lugar, recipientes." (1986, 34). Quizá debería ser así, pero el hecho es que, por ejemplo las ollas de barro de Mata Ortiz, como se verá en mi artículo en este libro, son primera y únicamente ornamentales y no utilitarias. Es quizá al revés, principalmente son obras de arte y luego, en alguna ocasión, si una olla se les malogra, la utilizan para algo práctico-utilitario, por ejemplo, para poner los pinceles. Pero nunca se les puede poner líquido aunque parezcan vasijas para agua, no están hechas para eso, aunque el origen de las ollas, en la noche de los tiempos, haya sido para contener algún líquido o sólido y para cocinar.

¿Cómo saber qué es, dónde empieza y dónde acaba el arte popular en América Latina y el Caribe? ¿Cuál sería el auténtico arte popular? El problema de la autenticidad de este arte (si es que existe tal problema) no se resuelve, creo yo, como propone Marion Oettinger, en que este arte debe ser creado por y para los latinoamericanos (Oettinger 1992, xiii, 3). Si se sabe algo de arte popular se entiende de inmediato que gran parte del arte popular que se hace hoy en día en la región es para consumirse fuera de la comunidad y, más que frecuentemente, fuera del país. En buena medida la cuestión de la autenticidad se puede abordar desde el punto de vista de lo artístico. El auténtico arte popular es el que es arte y no solamente artesanía. No debería importar si es creado para usarse o para ser vendido a los turistas extranjeros; lo significativo sería la calidad artística.

El arte popular siempre es considerado un arte menor, por comparación con el gran arte. Las bellas artes, se piensa, son la más perfecta creación artística de los países latinoamericanos y caribeños. Y el arte popular es lo que crean los grupos subalternos, los pobres. El arte popular es una expresión estética derivada y desviada de la gente común. (Weekley 1988, 10-11).

Los y las estudiosas del arte (ya sea desde la estética, desde la historia del arte, o la crítica) han ignorado sistemáticamente al arte popular ya que éste no se encuentra contemplado dentro del llamado gran arte, objeto fundamental de su atención. Blocker lo llama arte primitivo, pero señala atinadamente que la estética y la historia del arte nunca lo han estudiado y afirma, además, que "el arte primitivo no ha sido para nada investigado como arte" (1994, 2). El arte popular, o arte exótico como lo denomina el antropólogo Raymond Firth, prácticamente sólo ha sido estudiado con seriedad por la antropología del arte o la estética antropológica y son sólo unas cuantas personas, en general, mujeres. Es digno de mencionarse el trabajo que Ruth Barnes lleva a cabo, aunque no es sobre América Latina sino sobre Indonesia; se trata de un estudio sobre los textiles en tanto arte, elaborados por las mujeres tomando en cuenta su contexto sociocultural y a los sujetos involucrados a lo largo de todo el proceso (Coote y Shelton 1992).

Estudiar al arte popular desde el punto de vista de la división genérica -que permite ver a las mujeres- sigue siendo, pues, un verdadero reto en el mundo y en particular en América Latina. Pienso que es una cuestión absolutamente fundamental tomarla en consideración por dos razones que casi parecen perogrulladas por su obviedad. Por un lado, saber lo que han creado y crean hoy en día las mujeres ayuda a conocer sustancialmente mejor a ese grupo social, para ver en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres. Esto puede contribuir a la elaboración de una identidad femenina más íntegra y ayuda a cambiar la existencia en la medida en que reconocer el trabajo creativo femenino significa la recuperación tanto de una historia ignorada como el reconocimiento de que una parte de la cultura presente es propia. Por otro lado, estudiar al arte popular contemplando la división genérica sirve para entender más a fondo todo lo referente a la creación, la distribución, el consumo y la iconografía de este arte. De la misma manera que es sumamente importante conocer si un objeto es creado por los huicholes, las purépechas, las mestizas, las mayas o los chamulas. No es posible ya seguir entendiendo que el arte popular es un producto artístico del pueblo en general, en abstracto y neutro. Con este tipo de investigaciones se intenta suplir las deficiencias de los estudios anteriores, se trata de equilibrar el desbalance que existe en cuanto a conocer la creación artística de las mujeres. ... los sistemas estéticos no son constructos aislados. Surgen y son expresión de las formas de concebir la vida y realzan su calidad. Por lo tanto, mientras más sepamos de las vidas de quienes los hacen y usan, mejor veremos de qué manera las formas artísticas tienen o tenían significado en sus contextos originales y mayor será nuestra percepción estética. (Hatcher 1999, 205).

Existe un proceso de doble marginación intelectual que es preciso revertir. El arte popular sufre de una clara marginación intelectual, pero el arte popular que hacen las mujeres es invisible, como el trabajo doméstico; muchas de las actividades de las mujeres han quedado agazapadas detrás de esas invisibles labores del hogar y el arte popular es una de ellas.

O sea que lo que prácticamente no se ha estudiado es el arte popular desde el punto de vista genérico y mucho menos desde una perspectiva feminista. Es decir con una metodología anclada en una filosofía política que busque la transformación de la situación de subalternidad de las mujeres. Se le ha prestado muy poca atención al significado que puede tener el hecho de que un objeto de arte popular sea realizado por hombres o por mujeres. Además, casi no se ha investigado la iconografía de este arte para descifrar la representación de lo femenino y lo masculino.

Hay que reconocer, sin embargo, que se ve una tendencia tenue, pero quizá irreversible en el acercamiento cognitivo a la realidad social de América Latina que toma en cuenta a la división genérica y algunos estudios sobre el proceso del arte popular se han visto ya marcados por este interés. Un trabajo importante y pionero en este sentido es el que publicó en 1985 Betty LaDuke el cual se centra en el arte de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, sin hacer distinción alguna entre artesanías, arte popular y artes visuales de las elites. En los últimos años, se han aparecido numerosos libros, grandes, bonitos, ilustrados a todo color, lujosos y caros, sobre el arte más pobre que existe. En general, cuentan con excelentes fotografías sobre colecciones de objetos sin ningún estudio sobre el significado de ese arte y de la gente que lo produce. Esta es la tónica dominante en cuanto a la publicación de libros sobre arte popular latinoamericano entre los que se cuentan de manera significativa los catálogos de exposiciones.

Existe, sin embargo, uno que otro catálogo en el que aparecen las personas, por ejemplo, en *Ocumicho: arrebató del encuentro* podemos ver a las mujeres, con rostros, con cuerpo, con nombres y apellidos y con sus obras. Esta exposición fue el resultado de un interesante "experimento" que realizó la promotora cultural mexicana Mercedes Iturbe. Se fue al pueblo de Ocumicho, Michoacán, un pueblo de alfareras, y les dio a las artistas reproducciones de cuadros de algún artista mexicano del siglo XX como José Clemente Orozco, de grabados europeos del siglo XVII, de óleos y tallas del siglo XVIII y de códices, en los cuales se representaba la conquista de México para que ellas los reprodujeran en barro. El libro es bello, excelentes fotos, pero los textos no están para nada a la altura de la parte gráfica en cuanto a realizar un análisis tanto de las obras como del proceso de creación. Sin embargo, es un muy valioso trabajo por lo que se refiere a hacer bien visibles a las artistas y sus obras.

Estudiosas y estudiosos de los países anglosajones son los que más se han acercado a conocer el arte popular de América Latina contemplando la división genérica, aunque también han mirado al arte popular y las mujeres de sus países si bien relativamente poco. Es lógico si consideran a ese arte como arte primitivo ya que ni sus sociedades ni sus habitantes son considerados por ellos mismos como primitivos y menos salvajes.

Lo que sucede es que para estudiar su propio arte popular deben necesariamente abrir el concepto a las labores de las mujeres comúnmente consideradas simplemente como trabajo doméstico. Habría que mencionar a uno de los mejores que conozco al respecto que es una historia del bordado en Gran Bretaña: conocer la historia del bordado es conocer la historia de las mujeres, nos dice Rozsika Parker. Otro importante libro es el editado por Gillian Elinor et al. porque documenta los productos del trabajo doméstico como el bordado, el tejido, las labores de ganchillo y la elaboración de colchas (quilting) que muy a menudo representan formas de arte popular por excelencia en los países desarrollados y que han permanecido en la penumbra de algún armario junto con las escobas y los sacudidores.

Con suma frecuencia, cuando se intenta consolidar una identidad cultural de carácter nacional en un país pluriétnico, se toman aspectos propios de cada cultura, en especial el arte popular cuando éste existe, y se amalgaman en esa supuesta unidad identitaria nacional. Este fue el caso de la glorificación del arte popular mexicano después de la Revolución Mexicana de 1910 cuando se necesitaba crear el moderno estado-nación con una identidad nacional única dentro de un país eminentemente multicultural, por eso tal vez se explica un trabajo ya clásico como el del Dr. Atl publicado inmediatamente después de ese proceso revolucionario en 1922. O los textos de Daniel Rubín de la Borbolla algunas décadas más tarde.

Se ha dado en distintas épocas y lugares del mundo este acercamiento al arte popular con fines de identidad cultural de una nación, como fue el caso de Australia hace poco tiempo en que las instituciones de ese país quisieron participar en la búsqueda de parámetros culturales sólidos al cumplirse los cien años de su federación. Como ejemplo tenemos el catálogo *Everyday Art. Australian Folk Art* (1998) pequeño pero muy bien elaborado que contempla, cosa extraña, el género de los o las creadoras. No quisiera dejar de lado la existencia de una excepción como es un libro sobre el arte popular de varios países del mundo, grande, lujoso, pesado, con bellas ilustraciones a todo color (en esto parecería que no se distingue de la inmensa mayoría), sin embargo, el acento está puesto en la gente, en las mujeres más que en los objetos. No es un sesudo estudio académico, sino un trabajo etnográfico-estético de divulgación; con base en entrevistas se describe al grupo étnico, la división genérica y el arte popular que elaboran. Lo más interesante quizá es que en las fotografías las mujeres ríen o por

lo menos sonríen, o bien se encuentran activas, están ocupadas trabajando, creando. Esto es bastante inusual ya que con frecuencia la gente de los países pobres es fotografiada posando estática, seria, triste, sombría, derrumbada... éstas no son fotografías demasiado pintorescas, muchas de las mujeres caminan de espaldas a la cámara "Sentí que estas mujeres invisibles con sus sueños de cambiar al mundo se merecían los reflectores". (Gianturco and Tuttle 2000, 10).

Lo más común es que se escriban páginas y páginas y que no se nombre para nada a los o las artistas populares. Pero, lo grave también es cuando sí se nombran y aparece un desbalance brutal no justificado más que por el sexismo imperante. Por ejemplo, en un libro publicado en 1996, *Arte popular mexicano. Cinco siglos*, hay un texto de Carlos Monsiváis quien es uno de los intelectuales mexicanos más lúcidos en cuanto a la problemática de las mujeres y solidario con las luchas feministas, que nombra a 16 artistas populares, ¡2 mujeres y 14 hombres! (Monsiváis 1996). O bien en el libro *Oficios de México* podemos ver que ya desde la portada aparece un artesano y en el interior hay 90 fotografías en total y sólo 19 son de mujeres. En otro libro sobre papel picado publicado en el que todos los rostros que aparecen en las fotografías son de hombres, pero todas las manos son de mujeres (Trenchard 1998). Buen ejemplo de esa creatividad sin rostro y sin nombre.

Excelentes trabajos se abocan a estudiar la producción de arte popular desde el punto de vista del proceso de trabajo y de las condiciones económicas de las artistas. Por ejemplo, tenemos la investigación de Patricia Moctezuma que analiza las condiciones económicas de producción de una de las artes populares más interesantes de México desde el punto de vista artístico: la alfarería vidriada del pueblo de Patamban, en la zona purépecha de Michoacán. (Mummert y Ramírez, 73-101) Sin embargo, me parece que éste y otros textos similares, adolecen del problema de que están hablando de arte igual que si lo hicieran de galletas o de zapatos. Se ve al arte popular como una producción artesanal cualquiera y no se contempla para nada su valor artístico. Ya es un gran avance que se puedan combinar las cuestiones de género y las de proceso de trabajo. Lo que me parece imprescindible ahora para el conocimiento del arte popular, es lograr combinar todos los ingredientes fundamentales: la clase, la raza / etnia, el género y el ARTE, como proceso y no como colección de objetos muertos, combinar, digo, todos estos elementos, de manera afortunada.

En este sentido pues, es que los trabajos que considero más interesantes son los que estudian al arte popular que hacen las mujeres (indígenas o no) en América Latina considerando todo el proceso artístico y el análisis iconográfico desde el punto de vista feminista. Y estos estudios son extremadamente escasos. Lois Wasserspring (2000) tenía, a mi modo de ver, todos los hilos en la mano para hacer una obra excepcional sobre seis de las más famosas ceramistas de Oaxaca; con base en entrevistas presenta la vida de las personas y el proceso artístico, analiza las obras y su imaginaria en el contexto social. Es un libro bellamente ilustrado con espléndidas fotografías de Vicki Ragan a todo color. Sin embargo, me parece de lamentar que no utilice un aparato crítico sólido. No hay ni una nota a pie de página, ni bibliografía alguna. Además de este fallo en cuanto a rigor académico, lo más grave es la visión francamente pintoresca, romántica y paternalista de México, de Oaxaca, de la cultura oaxaqueña y de las artistas y sus obras.

Me pregunto con frecuencia si el hecho de hablar en masculino es una forma de legitimar al arte popular. Tal parece que si se habla de algún proceso únicamente en femenino se devalúa automáticamente. Lo mismo que también las mujeres hablan en masculino de sí mismas probablemente porque hablar en femenino es autodevaluarse



irremediablemente. Cecile Gouy-Gilbert llevó a cabo una importante investigación en Ocumicho y Patamban. En esos dos pueblos casi el cien por ciento son artesanas y, sin embargo, la autora sólo habla de artesanos, en masculino, y hace hincapié en los pocos alfareros que existían. Es un estudio socioeconómico de los pueblos y de la producción de arte popular y aunque se describe la iconografía de las piezas, lo que realmente hace falta es el análisis propiamente estético.

Para continuar con la ausencia del análisis estético, es significativo el texto de Field que habla de las mujeres y las relaciones entre los géneros en el proceso del arte popular en Nicaragua. Es un trabajo un tanto extraordinario porque en ese país el arte popular es relativamente pobre y porque es raro que un hombre preste especial atención al trabajo de las mujeres. Se trata de un estudio etnográfico en el que se vinculan arte popular, clase, etnia, género y feminismo. Lo mismo sucede con el trabajo de Lynn Stephen sobre las mujeres zapotecas de Oaxaca. Ella hace un estudio antropológico a fondo, pero la creación de arte es tratada, fundamentalmente, como proceso de trabajo; se estudian las relaciones de producción, la división del trabajo y la comercialización, pero nuevamente, el estudio del valor artístico aquí queda escondido detrás del contexto socioeconómico en el que se crea.

En el extremo opuesto se pueden encontrar los trabajos, que generalmente son catálogos de exposiciones, en los cuales se analizan, incluso a veces minuciosamente, los objetos de arte popular, se habla de técnicas y de estilos, se mencionan las regiones geográficas en las que se elaboran, y las o los creadores no aparecen por ningún lado (v. gr. Lechuga 1997, Martínez Massa 1992). Si los buenos catálogos que se han elaborado que única y exclusivamente se refieren a los objetos, consignaran simplemente a los hombres o las mujeres que los hicieron serían de enorme utilidad para ayudar a generizar la producción de arte popular y se tendría un panorama más claro del trabajo de las mujeres (y por ende, de los hombres). Además, puesto que las personas concretas no existen en estos catálogos, el lenguaje utilizado en torno a la creación del arte popular es necesariamente neutro: los pueblos tejen, pintan o bordan; los objetos se fabrican, se hacen. Y, desde luego que cuando las personas son nombradas es el masculino: los artesanos (Tarazona and Tommasi 1987).

Un tanto emparentado con este tipo de trabajos estaría el análisis semiológico del arte popular. Hay un estudio de Cereceda muy interesante en el que se lleva a cabo una lectura estética desde la semiología de los textiles aymaras del pueblo de Isluga, Chile, hechos por mujeres. Y un trabajo como el de Peter Gow en el cual se estudian los diseños de las mujeres piro en la amazonía peruana prestando especial atención a la cuestión del género, se centra en los aspectos técnicos y en el análisis iconográfico y simbólico de estos diseños; a pesar de que se contemplan los rituales desde el punto de vista genérico, se muestran muy poco el contexto socio-cultural y las condiciones de vida de las mujeres. Lo que me parece que enriquecería investigaciones de esta naturaleza sería el análisis del proceso de creación, distribución y consumo de ese arte. A mi modo de ver, un ejemplo de cómo abordar el estudio del arte popular desde varios ángulos a la vez, a saber desde la historia, la antropología, la historia del arte y la etnografía del arte, tomando en consideración la clase, la étnica y el género es la investigación de Berlo. Es un trabajo que permite entender a los textiles como arte popular en América Latina en toda su riqueza estética y socio-histórica. Pocos textos existen como éste. Otro dentro de la misma línea es la tesis de doctorado de Cathy Winkler, quien hizo un meticuloso estudio del pueblo de Olinalá y sus artesanos y artesanas desde el punto de vista antropológico, pero sin dejar de lado la cuestión artística.

Me parece importante comentar aquí también que el folklore, esa parte fundamental de la cultura, se ha explorado un poco más desde el punto de vista feminista que el arte popular y existen numerosos trabajos sobre el tema. La diferencia que existe entre la mayor atención que han prestado las feministas de los países desarrollados al folklore y el poco que han otorgado al arte popular es probable que se deba a que en esos países el folklore tiene más importancia que el arte popular. Este último tiene una riqueza enorme en casi todos los países de Asia, África y América Latina, pero no en los Estados Unidos, Canadá y Europa. En Australia, quizá porque existe este renacimiento del arte popular aborigen de cara a la industria turística, es que se ha estudiado el arte popular desde el punto de vista de la división genérica.

Pero, lo más grave, no es el hecho de que el feminismo de los países desarrollados se interese menos en el arte popular que en el folklore o en el llamado gran arte, sino que, por poco que sea, como hemos visto, prácticamente lo único que existe escrito sobre el tema proviene de estudiosos y estudiosas de los países desarrollados. Las feministas de América Latina y el Caribe poco se han asomado a mirar su propio arte popular y, como he venido diciendo, considerando su valor artístico y no únicamente como oficio. Por ejemplo, Loreto Rebolledo estudia la alfarería y la textilería en Chile, en tanto trabajo artesanal, contemplando la comercialización de los productos y las relaciones sociales, pero de arte, nada.

Otra cuestión que puede resultar interesante observar es que en este libro hay cinco artículos de investigadores/as anglosajonas y cinco de latinoamericano/as y caribeños/as. Tenemos, pues, además de las múltiples voces sobre el proceso creativo en distintos lugares geográficos con sus diferencias lingüísticas, étnicas, sociales, políticas y hasta económicas, tenemos decía dos visiones harto distintas, las de afuera y las de adentro de la región. Todos los estudios, sin embargo, representan acercamientos a comunidades que no son las propias, no nos pertenecen por entero a ninguno. Todos y todas somos ajenos a las comunidades que crean el arte del cual se está hablando, con la excepción, quizá, de las santeras de Puerto Rico (Valle), Pero, unas son más de afuera que otras. La transculturalidad en este libro cobra, de esta manera, varias dimensiones. Se trata de un libro que aborda el arte de diferentes culturas, desde diferentes culturas. "Así, el estudio del arte primitivo es necesario e inevitablemente por naturaleza transcultural al juzgar su arte en nuestros términos". (Blocker 1994, 21).

Sally Price habla de una comunidad que quizá conoce mejor que la suya propia y, sin embargo, será siempre fuereña entre los cimarrones de Surinam. Lo mismo sucede con Dorothea S. Whitten, Ronald J. Duncan y Mari Lyn Salvador, académicos todos ellos que han pasado décadas estudiando las comunidades de las que hablan. Betty La Duke es una artista-académica que se ha sumergido en los procesos artísticos en muchas partes de América Latina y África, siempre con el ojo avizor para mirar a las mujeres, en donde ha convivido con la gente por largos periodos. En el caso de Dolores Juliano, Eli Bartra, María de Jesús Rodríguez-Shadow, Norma Valle y Lourdes Rejón se trata de latinoamericanas que estudian el arte de comunidades que presentan una cercanía cultural muy fuerte con las autoras, en unos casos más y en otros menos. Todos los textos del libro dan cuenta del proceso de continuidad y cambio inherente al arte popular. No hay que olvidar, finalmente, que este arte, por tradicional que sea, es mucho más dinámico y sujeto a modificaciones de lo que se suele pensar, y prácticamente todas/os las autoras se refieren a ello.

Las mujeres son creadoras de arte popular en América Latina y el Caribe y, hasta donde se sabe, siempre lo han sido, pero es preciso mostrarlo claramente, en

específico para entender mejor qué es lo que crean y cómo lo hacen. Su arte queda más que a menudo escondido entre el trabajo doméstico o detrás del neutro concepto de pueblo que también más que a menudo se asume que está únicamente integrado por sujetos de sexo masculino.

La mitad de los artículos escudriñan el universo de las culturas indígenas (Price, Whitten, Salvador, Juliano, Rejón) y la otra mitad mira la creatividad femenina que no se identifica como tal y las artistas no hablan ninguna lengua indígena (LaDuke, Duncan, Bartra, Valle, Rodríguez-Shadow) pertenecen a la sociedad mestiza de la región, o por lo menos en apariencia.

En todos los textos de este libro menos uno, el de María de Jesús Rodríguez-Shadow porque los exvotos son anónimos, se borda en torno a la creatividad de las mujeres. En todos se contempla al arte popular como proceso y se estudia la distribución y el consumo de este arte. Y, lo más importante, todos y todas las autoras lo miran como ARTE; he aquí el aspecto más frecuentemente olvidado, como dije, y todos juntos hemos hecho el esfuerzo para que esta cuestión fundamental no se viera marginada.

Esta antología es una de las primeras en su género, pero quisiera pensar que le seguirán muchísimos trabajos más que den cuenta de ese lado oscuro de la luna: la riqueza de la creatividad de las mujeres en la pobreza de los pueblos multiétnicos y pluriculturales de América Latina y el Caribe.

## LECTURA Nº 2

### EL ARTE “POPULAR”: UN OBJETO TÍPICO O UN SUJETO ATÍPICO

Lic. Ricardo A. Ruiz P.

#### INTRODUCCIÓN.

*“...Sucede que uno no pinta el mundo como es, sucede que mis casas no son las casas del Saladillo como son, sino como yo las siento, como me han quedado, con esos colores, pero sin detalles...”*



*Natividad Figueroa. Pintor “Popular”*

Henri Rousseau, *Gitana durmiendo*, 1897.

*El primer artista ingenuo que reconoce la Historia del Arte con cierta connotación de individualidad y excepción, es decir, como productor de significativas y singulares obras de arte. Esto quizá se deba a la potencial influencia que yace en el cuadro señalado, fechado para 1897. Por un lado el espacio es considerado un hipotexto*

*para el surrealismo, la presencia del horizonte, la mujer y el animal en un tema*

*claramente unido al onirismo. Por otro lado, tanto la guitarra como el jarrón, suelen ser tópicos recurrentes para el cubismo (Cfr. Bihalji-Merin, 1978).*

*Históricamente se reconoce el acercamiento que tuvo Rousseau con artistas de aquella época, Picasso, Toulouse-Lautrec, Cezánne, etc. Aunque algunos de ellos no sintieron respeto por el conocido Aduanero, llegando, incluso, a mofarse tête a tête. Otros, así como críticos del momento, si reconocieron su talento y posible influencia.*

La inquietud de abrir nuevamente la discusión sobre arte "popular", nace del acercamiento, por parte del autor, a las colecciones de arte "popular" contenidas en los museos de Mérida, el caso en particular del Museo Arquideocesano de Mérida "Mons. Antonio Ramón Silva García". En un inicio se planteó la investigación iconográfica para crear una primera investigación crítica sobre la colección, tal proyecto permitió cuestionar el alcance que dicho método podría tener para abarcar de manera total y óptima el objeto de investigación, mucho más, si la definición de arte "popular" no era del todo satisfactoria, así como desarrollar un estudio que diera amplia posibilidad de crítica, además de solventar los problemas teóricos del tema. Tales inquietudes avivan la necesidad de explorar teóricamente el tópico en cuestión, mucho más si se espera realizar el trabajo práctico de un objeto aún desarticulado de las múltiples variables que lo construye.

Luego de la década de los cuarenta en Venezuela se produjo el auge conocido como arte "popular" o "ingenuo", gracias a la puesta en escena del pintor litoralense Feliciano Carvallo, creándose así cierto interés alrededor del *exótico descubrimiento* que emocionaría la crítica del momento. Medio siglo después, las lecturas sobre arte "popular" que resultaron de aquel primer encuentro, siguen basándose sobre los mismos criterios sin considerar reformulaciones conceptuales, al menos claras, ni subclasificaciones internas, sólo de manera general, o contextualizando el actual universo simbólico y social que reelabora las presentes obras de arte "popular".

Dentro de esa terminología -arte "popular"-, se encierran otras expresiones artísticas, que bien o mal, sirven de sinónimos del mismo: arte "ingenuo", arte "naïf", arte "del común", artesanía, arte "primitivo" y hasta rural. No obstante cada una de estas definiciones u objetos poseen características disímiles entre sí lo que complica la definición general de arte "popular", al englobar formas expresivas de distintas fuentes.

Si bien el sentido de este texto se dirige a restar la ingenuidad, primitividad, segregación y subestimación al arte no académico y nivelar su valoración, se propone, así mismo, una sólida y planificada investigación. Una investigación específica que no sea la habituada en el arte académico, que no acentúa sus aparentes diferencias, pues en el arte escolarizado se han dispuesto cánones en los cuales juegan todas las partes implicadas con plena conciencia. Mientras tanto el arte "popular" no se integra a ese juego, pues él se explica por sí mismo. Es decir, para criticar el arte "popular" con base academicista, se necesita que la academia esté en la cultura *popular*, de esta forma valdrían sus críticas.

El motivo, obviamente, es reconstruir una concepción -arte "popular"-, para construir una investigación negada por la historia convencional, más una crítica propia para un objeto particular disímil en las reglas que rigen la intención estético-artística habitual en la academia. De aquí que sea necesario cuestionar las posibilidades de una metodología de investigación para tal objeto, después de establecer tantas diferencias cada método sólo impone una visión eurocentrista -nuestros métodos de investigación son productos europeos en su mayoría-, que acentúan la *valoración tradicional* con que se ha discutido, evaluado y criticado el arte "popular". Consiguientemente también

incluye, el presente texto, una propuesta metodológica que se aproxime óptimamente, y de manera interdisciplinaria, sobre un fenómeno considerado un "objeto típico de una región" y un "sujeto atípico" dentro de las reglas occidentales oficializadas de la Historia del Arte.

Cualquier análisis sobre arte no académico, requiere un método no cerrado, interdisciplinario y científico -sociología, antropología y crítica de arte- para abarcar la totalidad del extenso objeto, consecuentemente esta reconsideración dispondrá de nuevas perspectivas para la investigación del arte "popular" en Venezuela.

Para abarcar el tema *El Arte "popular": objeto típico o sujeto atípico*, se partirá desde la evaluación de los estudios realizados sobre el tema, desde la crítica habitual -ya clásica- hasta la visión interdisciplinaria. Se integrarán ciertas normas de la sociología, de la antropología, la historia del arte y la crítica para formular una metodología y llegar a una explicación sobre la práctica del consumo y distribución del arte "popular", determinando la posición de la identidad cultural de la población frente a este hecho.

De la antropología, se considerará la etnografía como el método que aproxime al investigador al sujeto, el artista "popular" y la ruptura con el etnocentrismo escolarizado y socio-cultural. De la sociología, se toma la particularidad de su perspectiva, es decir en tanto la antropología se encarga del "otro" como objeto de estudio, la sociología pregona el acercamiento interpretativo a partir de un "nosotros", de esta manera la otredad se constituirá en un proceso de identificación con la experiencia total y consubstancial del producto artístico cultural. De la crítica del arte se partirá de la normativa que exige para consolidar una investigación que cubra lo estético, lo artístico y lo histórico.

Todo lo anterior se desprende de las propuestas interdisciplinarias de García Canclini y Perán Erminy, quienes proponen la posibilidad de crear métodos con mayor penetración sobre los productos artísticos que no se rigen por técnicas y juicios escolarizados. Es a partir de la integración de las ciencias que pueden, de manera íntegra, abarcar las posibilidades interpretativas o de construcción de una obra de arte. De igual manera sería factible explorar la vigencia de tal metodología, para aplicarla sobre cualquier objeto sin necesidad de distinción escolarizada o no escolarizada, en resumen reconocer las posibilidades dinámicas de la propuesta investigativa para Latinoamérica. Por ser una investigación acerca de posturas teóricas y proposiciones de las mismas, implica, la adopción de una terminología que se ajuste específicamente sobre el objeto de estudio. De manera que conceptos como identidad, popular, hibridez y otros van adquiriendo enfoques más abiertos y flexibles para explicar procesos o subsistemas socio-estéticos, es decir separarlos de anclas temporales y sociales. El objetivo es evaluar la vigencia de las nociones de arte "popular", cultura *popular*, artesanía, arte "ingenuo" y replantearlos conceptualmente. Identificar, luego de dar por sentado su vigencia, la nueva condición del arte no académico o no escolarizado en la corriente de la crítica contemporánea. Proponer una conciencia metodológica para el objeto en cuestión. Posteriormente se requerirá enjuiciar la noción de identidad y aplicar su definición sobre las expresiones artísticas entendidas como *alteridad artística*, para reconocer que existe una identidad cultural escolarizada dirigida al espectador aficionado, que concluye en la normatización de la valoración artística.

Entonces se logrará describir que la presencia de paradigmas como los de globalización, posmodernidad y modernidad modifican los conceptos de identidad, académico, no académico, aplicados al arte "popular", como hecho contemporáneo. A partir de un criterio de distinción social, artística o cultural la presencia del arte "popular" como objeto y, que por extensión, se lleva hasta los artistas productores de este renglón

de la producción artística surge del planteamiento conceptual de arte y artista "popular" como un objeto elaborado por una "cultura" o *subcultura*, que lleva por apellido *popular*. Reconociendo de esta manera que tanto la metodología propuesta, como la valoración del arte a que se llega en esta investigación, antes que objetualista es subjetualista, permitiendo dar un enfoque disímil al del objeto fetichizado o divinizado, más bien próximo al del producto cultural, evocador de una cultura determinada.

La intención es llegar a entender que el arte "popular" responde a una explicación simbólica del universo de sus productores, que abarca ampliamente todos



los tópicos de su ser de una manera nada superficial, ni ingenua. De manera que la imposibilidad de considerar jerárquicamente el arte académico y el arte no académico, implica reformular normas de apreciación, valoración y metodología del arte en general. Finalmente el reconocimiento del arte sin apellidos (popular, culto, etc.) permite explorar las posturas teóricas de la identidad etnocultural.

## CAPÍTULO I EI ARTE Y LO SACRO

*"...No sé quién soy,  
seré un ser prestado o un ser privilegiado.  
No se de donde vengo, donde existiré  
Sencillamente sé que puedo sentir y amar."*

*León Egipto. Pintor no académico.*

Feliciano Carvalho, *Selva Azul*, 1978, óleo sobre tela, 40 x 30. Colección Pérez Marfil. Caracas

*El primer artista no académico que logró en el siglo XX colarse en las páginas de la crítica de arte venezolano, calificándose de ingenuo, sin embargo triunfador en bienales y salones de arte nacional e internacionalmente. Su aparente descubrimiento, sirvió para desatar el boom del exotismo de lo popular, lo ingenuo, lo naif y lo primitivo dentro del arte producido en Venezuela.*

*Halagado por el colorido de sus obras y reconocida influencia para otros artistas "populares", su presencia representa vanagloriadamente, el primer gran artista del común, o el paradigmático ejemplo de lo tradicional en las manifestaciones telúricas o vernáculas de la tierra venezolana.*

El arte, desde su más antigua concepción, ha proclamado su carácter espiritual, ello no es discutible en ninguna forma. Se percibe que desde sus inicios es innegable su acercamiento a lo sagrado, a veces como parte del rito, y otras como la

manifestación en sí de lo sacro, sean los ejemplos, por citar algunos, de la expresión dionisiaca del teatro griego o de la (re)presentación de los dioses egipcios respectivamente. En cualquiera de los casos el acercamiento a la divinidad se manifiesta por medio de una idea que posteriormente se definiría como Arte.

Aún el concepto de Arte, para estos momentos de la Historia del Arte no se enuncia como en la actualidad, se desconoce posiblemente la distinción entre arte y devoción religiosa. Sin embargo los posibles 7.000 años transcurridos desde aquel instante tampoco le han dado una definición decisiva o satisfactoria para la interrogante de qué es el arte.

¿Si un hombre que desmenuza en un arrebato de furia un pedazo de madera logra esculpir en ella la imagen de una vaca, esta imagen es una obra de arte?, y si no lo es, ¿por qué?, James Joyce, *Ulises*. Tal interrogante del escritor británico deja percibir un lamento filosófico sobre el eterno dilema del objeto de arte y su identidad, que por supuesto aún es exteriorizado en el siglo XXI.

Ulteriormente la noción de artista se va separando o definiendo de la de *hacedor* -arte etimológicamente encierra la definición de *hacer* desde los remotos tiempos helénicos-, fundando, entonces, la idea de genio, un ser privilegiado capaz de realizar buen arte. El arte termina por separarse de cualquier actividad trivial, para convertirse en una expresión humana de elevado espíritu. Sucede así, que el sentido sagrado de anterior data se mantiene con la salvedad de ya no (re)presentar la divinidad, sino de constituir un objeto cuyo valor contiene un *aura* que lo distingue de cualquier otro objeto, de algún modo, esta nueva apreciación inicia la del arte como un objeto de especial interés, mayor respeto y de inconfesable valor.

Existe la alusión tácita, de cualquier manera a pesar de su indefinición, de pruebas de reconocimiento del arte, tanto en la (una) sociedad como en los objetos, a saber: "1) Si lo es 'por destino'. 2) Si su contemplación desinteresada provoca una experiencia estética que nunca será analítica." (Méndez, 1996, p. 40). Entonces la obra de arte tiene características, según García Canclini (1977) que le otorgan un esplendor casi sagrado:

*...de 'contemplación' y 'acogimiento'. Este acceso irracional y pasivo del público es el correlato de la inspiración o el genio atribuidos al creador para justificar el carácter excepcional de las obras. Con lo cual la estética liberal no ofrece explicaciones racionales sobre el proceso de producción ni sobre el proceso de recepción del arte; sólo se interesa por la obra como objeto fetichizado... (p. 18).*

### **I.1. El carácter aurático.**

Si bien en el presente, el carácter aurático de la obra de arte y la distinción del genio se ha transgredido por medio de la revisión histórica y crítica de las artes, incluso por los propios artistas, nótese en Marcel Duchamps (siglo XX), con sus continuas arremetidas contra lo institucionalizado en el arte. Puede afirmarse que la presencia del aura pervive, ahora en una versión en metálico. Annie Verger (citada por García-Canclini, 1989) en *El Arte de valorar el arte*, hace espacial énfasis en que desde el punto de vista de la consagración artística, ésta viene predeterminada por agentes que administran la calificación de lo artístico -museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales, etc.-, y por qué no la cuantificación, qué es mejor arte y en cuánto es mejor arte, el aura en metálico. (Cfrs. García-Canclini, 1989, p.p. 55-57).

Constantemente la Historia del Arte, y quizá la sociología del arte, ha demostrado la vinculación entre mecenas y artistas, o entre la institución -museos, revistas especializadas, críticos, compradores, subastadores o mercado del arte- y artistas. Actualmente "el valor espiritual de las obras se calcula en dólares (...) precio y valor, pasaron a ser la misma cosa.", dice el galerista César Segnini (citado por Erminy, 1999, p. 32).

Ya no es exclusivo para entender lo económico en el arte, considerar la fluctuación de bienes en la sociedad y su conformación en sí, para la posterior asimilación de parte del artista y fuente de inspiración y crítica, como se enjuició al *arte comprometido* por citar una visión. Ahora resulta necesario considerar lo económico en la fórmula de oferta y demanda del mercado del arte, quizá para entender la posibilidad aurática de una potencial obra de arte en la contemporaneidad.

El siglo XVIII, conformó el inicio de la concepción de Bellas Artes, así como el sentido mercantil del aura en las obras de arte, con autores y "connoisseurs" de arte. Meier y Sulzer, figuran como los primeros, que invitan al público, a invertir en las ferias del arte, claro con la seguridad de su eventual plusvalía (Cfrs. Méndez, 1996).

La herencia de la modernidad se tradujo en la consolidación de los Museos y Galerías como "instancias específicas de salvación y consagración" (Bourdieu en García-Canclini, 1989, p. 35). Luego de romper con Dios y el Palacio, el arte, o mejor los artistas, buscan entrar en estas instituciones para una legitimación cultural y beneficio futuro (progreso).

## I.2. El Arte versus arte.

Junto a lo descrito previamente se estructura una concepción dentro del concepto del Arte, es decir, que puede haber dentro del complejo sentido de arte, definiciones simultáneas, en otras palabras, además de *Arte existe arte y quizás arte*. No se refiere a perspectivas o concepciones interestilísticas, como lo es el enunciado de: *el arte barroco es distinto al arte cubista*, cuyo substrato es poco discutible, sino a posturas de "interartisticidad" (Erminy, 1997), como lo sería la sentencia: *tenemos Arte, artesanías y arte popular en Venezuela*, oración fácil de encontrar en alguna enciclopedia temática de Venezuela, sea el caso de la *Gran Enciclopedia de Venezuela*, que en su volumen 8, dedica un apartado a las producciones del *pueblo venezolano*.

De manera explícita o implícita se tienen fórmulas para indicar tipos de arte, que nada tiene que ver con los estilos en el arte, a éstos últimos los apropiamos por medio de la historia, al organizarlos subsecuentemente en un continuum temporal, todos como fases de una misma historia, pero por diferencias formales y de concepción. Mientras que los primeros -tipos de arte-, son formas expresivas al margen de la historia, en ellos entran *el arte popular, el arte de los niños, el arte de los dementes*, etc. que si bien no se conciben en el hilo temporal se adjuntan como anexos de ésta, un ejemplo es el texto de René Huyghe intitulado, *Arte y Hombre*, como también ocurre en obras de Leroi-Gourham o Griaule (Méndez, 1996, p. 53).

Con respecto a esta amplitud del concepto de arte y en específico con relación al arte "ingenuo" o "popular", Raymonde Moulin (en García-Canclini, 1989) señala:

*desde comienzos del siglo XX (...) [se] llevó a etiquetar también incesantemente las manifestaciones extrañas, (...) a estas obras 'inconfesables' (...) porque para la mirada culta estos artistas ingenuos 'logran su salvación artística' en tanto transgreden*



*parcialmente las normas de su clase; luego porque (...) Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior: ni magníficos, ni malditos, sino inocentes... (p.54).*

### **I.3. El arte "popular".**

El estudio del arte "popular", alterna de manera oscilante dentro de la Historia del Arte. El problema inicial es definir el concepto de arte "popular", que actualmente lleva a cuesta, varias discusiones y tormentosas rencillas, cada término que fue empleado demostró descontento para los analistas, sin embargo para las investigaciones presentes el término se ha generalizado tratando de englobar sub-especificaciones que son de forma resumida "alteridad artística", que en el fondo es "alteridad cultural".

Sobre la imprecisión de definir el arte ya se ha discutido ampliamente, qué es y qué no lo es, incluyendo los diferentes matices que encierran los distintos períodos con que se denomina la Historia del Arte -rupestre, gótico, etc.-, o las subversivas formas expresivas como el ready mades o el happening, ahora desde este problemático asunto -el arte- tratemos de definir lo "popular" en el arte, es decir, lo impreciso en la ruptura.

El sentido actual del término arte "popular" encierra las discusiones más ásperas, pues se trata de justificar su condición desde diferentes ángulos, se le acusa desde lo técnico, desde lo social, desde lo étnico, incluso desde lo psicológico. Cada enjuiciamiento intenta darle precisión a este *fenómeno*, que desde su *modesta* posición ha creado un espacio de discusión que alcanza los sedimentos donde se erige el Arte o el Gran Arte.

La propuesta del presente texto, concibe que la "popularidad" -la esencia de lo popular, que nada tiene que ver con el *populismo* pues éste es una conducta política de simulacro o la *popularidad* que es un juicio a la fama, alcance o consumo de la cultura de masas, y ninguno se refiere a la condición productora del pueblo de objetos culturales-, es en sí el eslabón de la querrela y sobre el cual deben dirigirse los exámenes, no obstante para fines aclaratorios tomar en cuenta las polémicas *clásicas* sobre el tema es el primer paso.

El primer problema es la extensión que tiene el concepto *popular*, Ya se mencionó que el término se ha generalizado tratando de englobar sub-especificaciones o modalidades expresivas que defieren en gran medida unas de otras. En ese amplio espectro de ámbitos disímiles entre sí, suceden lo indígena y lo obrero, lo campesino y urbano, sin importar su componente étnico o geográfico, en ocasiones, el requisito es la subordinación y la exclusión, es finalmente una *identidad* compartida por diferentes grupos (García-Canclini, 1989). El concepto de arte "popular" tiende a ser un término polisémico, abierto y entendido de múltiples maneras, pero no despojado de cargas despectivas.

Es catalogado como arte "primitivo", por semejanzas con las primeras manifestaciones de la humanidad, de arte "ingenuo", por la supuesta ingenuidad del artista (pintor), arte "del común", refiriéndose al sector que lo elabora, y hasta arte "insito" luego del Congreso de Belgrado de Arte Naïf donde se discutió las connotaciones del término. (Cfrs. Erminy, 1999).

El artista "ingenuo" o el arte "ingenuo" (pintura) fue visto en el siglo XX, dice Francisco Da Antonio en su libro *El Arte Ingenuo en Venezuela*, como "...una manera de ver, experimentar, recordar y de transcribir la realidad por parte de individuos

originalmente aislados...", y más adelante explica claramente, que es una "visión elemental, maravillada y candorosa" además propone que hay que "salvar lo más valioso de su abstracción espiritual y su fantasía." (Da Antonio, 1974, p.p. 5-6). Así se diferencia, lo *ingenuo*, en principio del arte "popular", pues es más espiritualizado que epidérmico, más esencial que episódico y más individual que *popular*.

El conferimiento de primitividad del arte, en particular del arte "popular", reposa en considerar a éste como un símil de las primeras manifestaciones de la humanidad. También el aire de "primitivo" que se otorga a cierto arte no académico es basado en, según Ángel Crespo y Anatol Jakosky (citados por Da Antonio, 1974) que: la pintura primitiva no puede tener tradición, si la tiene sería folklore o artesanía, pero no gran arte (Cfrs. p. 8). Es decir que la clasificación de arte "primitivo" debe contener un matiz de espontaneidad, que no se adquiere con la educación de academias o talleres artesanales.

Por el lado técnico se le acusa de ser deficiente en su elaboración, de no conseguir soluciones a problemas como la perspectiva y las formas toscas, "...predomina la incorrección y la espontaneidad (...) así como una pureza en el color y la línea que sólo se obtiene con absoluta libertad." (Calzadilla, 1987, p. 14). Se le adjudica un sentido antivisionario y anti-imaginativo, refiriéndose al rasgo de incluir texto escrito en las obras visuales, una opción para darle claridad al significado y negar los principios de la polisemia de la obra de arte, dando por sentado que se resume en una simple forma visual narrativa (Cfrs. Méndez, 1996). Tal aseveración es casi próxima, a afirmar que lo bello técnico radica en quien cree que domina los elementos correctamente, y que se resuelva pensando que el academicismo: *la línea curva*, que para lo "popular": *la recta*, o algo de índole similar.

Otra de las visiones es la de arte "folklórico" pues mientras los artistas convencionales aprenden en la escuela, los folk se hacen de la experiencia en la familia. Por consiguiente en el arte "popular", de tradición común anónima, no se reconoce ningún individualismo marcado cuando esto ocurre, se rompe con los lazos de lo folklórico. "El arte popular evoca el gusto de la merienda familiar, algo solariego y próximo, más sentido como nostalgia e inconfesable deseo de retorno que como realidad alcanzable." (Echeverría, 1981, p. 45).

Los poderes culturales oficiales o el oficialismo de la Historia del Arte determinó lo que es patrimonio, o bienes de valor incuestionable -Las Pirámides Mayas, Los Pintores reconocidos internacionalmente, Los Palacios Coloniales, etc.-. También incorporaron "bienes populares bajo el nombre de 'folklor', marca que señalaba tanto sus diferencias respecto del arte como la sutileza de la mirada culta, capaz de reconocer hasta en los objetos de los 'otros' el valor de lo genéricamente humano." (García-Canclini, 1989, p.p. 150-151).

La última de las posturas es, la de concebir al arte "popular" como un movimiento mesiánico, que "...tiende a cumplir una función cultural o (sociocultural) equilibradora y moderadora frente al incremento excesivo de la tecnologización de las artes..." (Erminy, 1999, p. 5). Tenemos, simultáneamente, la visión de los artistas como "Hacedores de identidad" (Díaz citado por Calzadilla, 1987, p. 15), la constitución íntima de lo nacional.

### **I.3.1. El Arte versus la artesanía.**

La artesanía según los sociólogos, es una economía, o "...productos del trabajo manual sin auxilio de la energía mecánica." (Pratt, 1960, p. 102). Mientras que el folklore, donde nace la artesanía, es la forma de sabiduría del pueblo -primitivo, simple,

educado o la masa- (Pratt, 1960, p. 126). Contraponiéndose al arte que es una manifestación "...de la psique colectiva (...) de comunicación estética..." (Pratt, 1960, p. 16).

Es deber tener claro que calificar de Arte -nótese la mayúscula- algunas manifestaciones implican descalificar otras, en cierto modo pervive una noción de que "*espíritus inferiores*" son incapaces de crear arte. Ahora bien la definición de arte "popular" también está en un punto intermedio entre la noción de Arte y la de artesanía, con esta última definición tiene en común: a) representar los valores estéticos de su posición socioeconómica; b) son independientes culturales, es decir con fórmulas estéticas propias (Ortega, 1997). Tales diferencias entre Arte y artesanías se pueden remontar al medioevo con la idea de Arte Sagrado y Profano, posteriormente concebido como Bellas Artes -reconocibles por el goce estético o espiritual- y artesanías -más bien de carácter utilitario-.

En México arte "popular" y artesanías contemplan el mismo sentido y ambos se enfrentan al Arte escolarizado, pues han sido apreciados como una recreación menor o local, reproductores del ciclo capital y la ideología de los dominados, (García-Canclini, 1989). Esta competencia se ve en las *aparentes diferencias y virtudes* que tienen las artesanías sobre el Arte académico, en el pensamiento de Octavio Paz (citado por Ortega, 1997), se resumen de esta manera:

*La historia de la artesanía no es una sucesión de inventos ni de obras únicas (o supuestamente únicas). En realidad, la artesanía no tiene historia, si concebimos la historia como una serie ininterrumpida de cambios. Entre su pasado y su presente no hay ruptura sino continuidad. El artista moderno está lanzado a la conquista de la eternidad y el diseñador a la del futuro; el artesano se deja conquistar por el tiempo. Tradicional pero no histórico, atado al pasado pero libre de fechas, el objeto artesanal nos enseña a desconfiar de los espejismos de la historia y las ilusiones del futuro. El artesano no quiere vencer al tiempo sino unirse en su fluir. A través de repeticiones que son asimismo imperceptible pero reales variaciones, sus obras persisten. Así sobreviven al objeto up-todate. (p. 114).*

Habría que preguntar al pensador mexicano si el artista "popular" o artesano pretende ser productor de Arte, es cierto que persigue lo estético pero, ¿desde una vía quizás artística?, o tan accidentalmente como se ha apreciado el producto prehispánico, considerado arte, como consecuencia de la mirada occidental que aprecia la alteridad.

Los artistas "populares" han sido definidos o más bien "...reducidos a lo 'práctico-pintoresco', son incapaces de 'pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad, mientras el artista 'culto' es un solitario cuya primera felicidad es la de satisfacerse gracias a su propia creación'." (Traba citada por García-Canclini, 1989, p. 225).

El artesano según García Canclini (1989) a grandes rasgos ha sido visto como un sujeto:

*que no llega ser artista, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos 'legítimo', los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, 'incapaces' de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos. (p. 191).*

El contacto entre los artesanos y los escolarizados, es una forma de alteridad, escenifica la desigualdad (defender lo propio) y la diferencia (pensarse a través del triunfo). (García-Canclini, 1989). Quizá la manera en que se concibe la mirada o el trato de los productos culturales, brinde pistas para entender la sensación de la tipología dentro del arte. Para las grandes obras de arte el contacto es semireligioso, para la artesanía el contacto es corporal, y el objeto industrial completamente funcional. Recordamos, para posterior discusión, que "...el cuerpo es participación." (Paz, 1979, p. 15).

También el vínculo estrecho entre arte "popular" y artesanías suele dividirse por ciertos juicios de tipo metafísico o espiritual en el acercamiento con la obra, al respecto Alberto Beltrán (1995) señala: "...es decir cuando su alta calidad no es sólo técnica sino que trasmite una emoción especial que permite ser considerada arte popular." (p. 27).

Para fines conceptuales y temáticos el arte "popular" y las artesanías, tienden a ser lo mismo, sin embargo en Venezuela existe una sutil diferencia entre ambos, que críticos contemporáneos intentan eliminar induciendo a un concepto más amplio de la producción del *pueblo*, véase Miguel Ángel Ortega (1997). Tanto el arte con o sin apellidos y las artesanías, son oficios remunerados que responden al esquema de producción, elaboración, distribución y consumo, en ambos lo estético se manifiesta, y lo funcional que podría adjudicarse a la artesanía no resta su intención de agrado para fines de consumo: *uso igual a apego*. En tanto el arte con su *resonancia*, producto de lo artístico, presenta un espectro más amplio donde los paradigmas apego/desapego, o agrado/desagrado son utilizados a veces arbitrariamente por el creador, y sólo el colectivo lo determina.



Al final vale preguntarse si tradición indica una posibilidad de expresión individual o si "genio" implica una superioridad de "primitivo o artesanal" ¿superior en relación a qué? Tal vez la respuesta de Octavio Paz (1979) sea la posible solución: "La artesanía no es ídolo, sino muestra no es objeto único." En sus expectativas no está la inmortalidad, contrario a la gran obra de arte que insiste con las restauraciones y conservaciones, su ficticia eternidad, intentando preservarse en la Historia del Arte.

Bárbaro Rivas, *Autorretrato con Santa Bárbara*, 1956, pintura industrial sobre cartón, 88 x 58 cm. Colección Particular

*El nombre de Bárbaro Rivas, va más allá de lo conocido como "popular" en el arte, su biografía se incluye dentro de los libros y compendios de historia del arte venezolano, junto a él se incluyen otras figuras como Víctor Millán, Manasés Rodríguez, Josefa Sulbarán, etc., que han representado formas de expresión artísticas las cuales superan lo habitual de las manifestaciones artesanales de la cultura "popular", el genio "popular".*

*El tema del presente cuadro es, a juicio de Calzadilla y otros historiadores, un signo de tradición dentro de las expresiones artísticas del pueblo, que data de la colonia, la devoción religiosa o la de imageros religiosos, un pretendido carácter inmanente, otro de los tantos mitos que suelen impregnarse sobre la noción de arte no académico.*

#### I.4. Historia del Arte, "popular", en Venezuela.

La oscilación de la popularidad de las expresiones artísticas de ciertos segmentos sociales en la Historia del Arte, para el caso latinoamericano y específicamente venezolano, resulta pequeño y a veces inseguro, tanto por teorías ya establecidas como por investigaciones viciadas de tales teorías. La historia del arte "popular" debería comenzar por su aparente definición.

En un principio catalogaba a todo producto artístico que no se realizaré en la ciudad sino en un medio rural y producto de una tradición prehispánica, con tal fórmula debería incluirse el arte indígena -que de forma sucinta o general ha sido denominado como *artesanía* indígena- (Ortega, 1997), así debe examinarse esta primera expresión desde la conformación de Venezuela como producto español.

Posteriormente o de manera unísona incluir la producción artesanal o de taller de la etapa colonial de nuestra historia, como fueron los focos de El Tocuyo, Mérida y Petare entre otros, que bien luego formaron escuela y dejaron atrás su carácter "popular" y obtuvieron su reconocimiento. En la colonia el pintor, el tallista estuvo afiliado a otros oficios herreros, albañiles, etc. pues su función sea por utilidad para la evangelización o conquista era simplemente de artesano -arte y artesanía sin distinción, *hacedor*, de manera global-. Sin embargo habría que considerar también, para la historia, qué ocurrió con los grupos indígenas integrados a la sociedad hispana en aquellos tiempos, y la apreciación de sus productos *artísticos*.

Con respecto a los citados centros o focos de artesanía o arte "popular" o arte simplemente, menciona Boulton (citado por Contramaestre, 1981) lo siguiente:

*En esos lugares se crearon lo que podríamos llamar escuelas como consecuencia, en la técnica, de una tipología en las obras, en la que ciertos rasgos característicos de dibujo, de colorido, de tratamiento de la materia, presentaba una persistencia evidente (...) Es bueno tener presente que el arte o artesanía que se va a producir después, se va a dar en dos vertientes: una raigambre popular pura, y otra culta como consecuencia de la enseñanza que se impartía en las escuelas de la colonia (...) fundidos o no, dieron origen al arte popular de hoy... (p. 10).*

En el siglo XVIII se afincaron los artesanos, cuya formación se dio en un principio con la Iglesia -los maestros-, o como aprendices de maestros extranjeros. Luego los mismos pardos se formaron para crear su propio taller. Así por un lado surge la tradición familiar y de talleres artesanales, o la autodidacta que copiaría los modelos consagrados a partir del ensayo y error (Ortega, 1997).

En los inicios de la República se cuenta, con suerte compartida, a Juan Lovera y Pedro Castillo tanto por el academicismo como por la *popularidad*, quienes fueron catalogados de ingenuos o deficientes técnicamente, sea el ejemplo: "...Para Ramón de la Plaza (1883) (...) fueron pintores de escaso mérito en razón de una técnica insuficiente desde una perspectiva naturalista..." (Calzadilla, 1998, p. 369), pero que corresponden a la historia reconocida actualmente como artistas del *arsclásico*, definición que emplea Francisco Da Antonio, para referirse a una forma de expresarse y sentir la realidad, que nada tiene que ver con el realismo académico.

Otro evento de importancia que instituye la idea de arte "popular", "ingenuo", "del común", etc. es la fundación de la Academia de Bellas Artes, en 1849, en la década anterior se esbozó la institución y sirvió como asentamiento de *cierto* arte, eventualidad que sentencia oficialmente qué es arte y qué no, surge el academicismo oficializado, la

historia se enfrentaba al axioma más discutido "el arte por el arte" desde la mimesis, la utilidad sin fin, lo bello por sí mismo.

El siglo XIX también constituyó la mirada al exterior, muchos artista son becados y otros viajan por sus medios a prepararse en las reconocidas ciudades "aventajadas", cierto componente racista y clasista se determina en las Bellas Artes con el resto de la producción nacional (Ortega, 1997). Luego de Lovera, empieza con la República, el preludeo del distanciamiento entre académico y no académico, pues los anteriores talleres no se separaban del todo. Desde Carmelo Fernández hasta el Taller Libre de Arte (primera mitad del siglo XX), se crea el aspecto primitivo, ingenuo, dominguero, común, etc. que se le designa a una forma de arte no académico, y que no reportaba algún interés serio (Cfrs. Contraamaestre, 2001).

En la República el arte se divide en dos tendencias, una oficialista "...pintores de epopeyas, en los retratos de los próceres y la pintura de género y concebida dentro de un realismo decadente..." (Calzadilla, 1995, p. 6); la segunda pervive de la colonia en el arte "popular", la devoción religiosa, etc. (Cfrs. Calzadilla, 1995). La dicotomía profunda entre uno y otro se crea con la incursión del modelo ideal de República, es decir, la consecución del respeto como Nación procedía de la similitud entre un país y otro, he ahí la tan discutida mirada internacional del venezolano.

Gracias a Guzmán Blanco y su afrancesamiento neoclásico, se instituyeron en Venezuela, las preferencias por las actividades artísticas, sólo que ese profundo interés estuvo regido por un acondicionamiento de los patrones europeos, tanto formal (el ideal) como el contenido en ocasiones. Mientras que los artistas del *arsclásico* quedan reclusos en sus talleres, presenciando el auge de Cristóbal Rojas, Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar y otros *maestros* del academicismo de la Historia del Arte en Venezuela (Cfrs. Da Antonio, 1974). Curiosamente paralelo a esta conducta, en Europa el romanticismo había declarado su preferencia por lo ajeno al capitalismo, lo aristocrático, optaron por lo popular, por el pueblo más cercano al origen, mientras se rechazaba la revolución industrial, tecnológica, etc. (Cfrs. Fischer y Huyghe en Echeverría, 1981).

Henri Rousseau (nace en 1844 y muere en 1910), es necesariamente un capítulo importante del ingreso historiográfico del arte "popular" o "naïf" en la Historia del Arte, volviendo un poco más atrás, en 1886 se realiza las primeras exposiciones de las obras del Aduanero Rousseau, lo importante es señalar como en el siglo XIX, en Europa, ocurren incursiones de estos artistas, llevando lenta pero efectivamente, el acercamiento museístico de las manifestaciones no académicas, pues ya para 1927 en París se celebraban exposiciones colectivas de pintores "naïf" (Echeverría, 1981), nótese como la mirada internacional del carácter venezolano no alcanzó el interés europeo por el arte no escolarizado.

En el siglo XX la delimitación del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios, terminan por arrojar a un limbo a los artistas no académicos que tampoco eran "protegidos" por los folkloristas, ya que éstos no pertenecían a los artesanos de la conformación de la *identidad íntima nacional*. Luego se revierte con la creación de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas, que le dio un enfoque distinto a las actividades expresivas, incluyendo las artesanales.

Finalmente con el *boom* de los años cuarenta por lo "ingenuo", lo "popular" y lo "rural" del arte del pueblo, que si bien resulta tarde en comparación con el resto de Latinoamérica, se ve protagonizado por sectores *progresistas* intelectuales, que ven en las expresiones *telúricas* la producción simbólica y nacional de los sectores populares (Ortega, 1997). La posibilidad de tal suceso suele estar asociado con el Festival

Folklórico propiciado por Juan Liscano, así como por las acciones del Taller Libre de Arte.

En México para 1921 se realiza la primera exposición de arte "popular", con motivo de las secuelas del centenario de su independencia (1910), es decir su proyecto de acentuar lo nacional. Es bien conocido que la *revolución de 1910* trajo un cambio en el carácter socio-político en México, he ahí la importancia que en el programa de cambio se gestara un movimiento que diera apoyo a las esferas desposeídas de la sociedad. Es también consecuencia, que se formara un sindicato de artistas "populares" al año siguiente, 1922, mayor prueba son las frases citadas en la proclama, " que deba desaparecer toda estética 'ajena o contraria al sentimiento popular' valorando, en contrapartida, 'el admirable y particular talento' del 'arte del pueblo mexicano' ". (Martínez-Peñalosa citado por Ortega, 1997, p. 18). Se percibe un tono casi xenofóbico.

Volviendo a Venezuela, en 1947 se *descubre* a Feliciano Carvallo, siendo el primer artista "popular" reconocido en nuestro país durante el siglo XX. El primer reportaje que se realiza de Feliciano Carvallo lo realiza una revista llamada *Élite* - curioso que tenga ese nombre-, donde catalogan al artista como un "...representante de una pintura pura, llena de una gracia elemental." (Da Antonio, 1974, p. 31), para el año 1949 realiza su primera exposición. En 1964 obtiene mención honorífica en el XXVI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. En el año 1966 Premio Nacional de Artes Plásticas, destacando como el primer artista "ingenuo" en alcanzar al distinción.

Después fue el turno de Bárbaro Rivas quien gozó del respeto y proyección del *Taller Libre de Arte* -este grupo iba en contra del academicismo dogmático y *atrasado*, pregonando la supresión de la figura del maestro-. De igual forma otro grupo, *El Techo de la Ballena*, hizo lo propio con los trujillanos Salvador Valero y Antonio José Fernández "El Hombre del anillo", este último con éxitos importantes de reconocimiento oficial, realizó una destacada exposición en 1965 (Cañizares, 1999).

La historia del arte no académico en Venezuela, también tiene su capítulo internacional, en la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo, Brasil, en septiembre de 1957, la representación venezolana obtuvo la única mención honorífica del evento, sobresaliendo, el arte "popular", en una representación donde se encontraban Jacobo Borges, Carlos Cruz Diez, Mateo Manaure, Rafael Monasterios y otros tantos más (Cañizares, 1999).

Con respecto a la existencia paralela de la historia del arte "popular" y la valoración comparativista, Juan Calzadilla (1998) señala:

*...Esta historia se ha ordenado, en lo externo, como un todo que pretendió insertarse, en un principio tímidamente, en la perspectiva del arte académico europeo, y en lo interno, superar y erradicar el modelo primitivo en que degeneró, según se pensaba la tradición de los imagineros coloniales, cuyo espíritu impregna de carácter propio al arte popular derivado de ella, hasta el fin de la centuria pasada... (p.p. 368-369).*

Estos deberían ser los momentos claves de esta historia, o al menos para posicionar hitos de referencias, para su posterior investigación. Sin embargo, sí han sido incluidos dentro la historia oficial del arte en Venezuela, tales inserciones no construyen una historia completa del arte "popular" ocurrido en Venezuela en cinco siglos de vida, tal historia posee grandes vacíos difíciles de llenar, ya sea por la ausencia de documentación y lo más importante la desaparición de las obras que en algún momento servirían para la reconstrucción de la misma. Vale mencionar que iniciar una exploración del pasado del arte "popular", tendría que adscribir al investigador en

una conciencia que se resumiría en el graffiti bogotano citado por Perán Ermíny "no sabemos que nos depara el pasado" (1998, p. 393).

#### **I.4.1. Especificidades recientes para Venezuela.**

En Venezuela de manera tácita se determina que arte "popular" es diferente del "culto", escolar o académico por medio del siguiente concepto:

*aquel generado a través de procesos de formación sistemáticos de índole académica, en tanto que arte 'popular' es el que se reproduce y recrea por medio de la tradición oral, esto es, en la transmisión no-formal del conocimiento de una generación a otra para perpetuar la producción en determinadas manifestaciones de la cultura material intrínseca de las comunidades y/o grupos socioeconómicos dominados, cuya representación fundamental son las artesanías tradicionales (Ortega, 1997, p. 19).*

Aunque este concepto se puede descomponer por su postura hacia una tradición perpetua -siempre se ha pregonado que la tradición artesanal de talleres es una forma de resistencia a la adecuación o fuerza de transformación que exige la modernización, es decir lo local versus lo nacional-, y defensa del folklore con visión purista-fundamentalista, y mucho más si citamos los híbridos recientes entre *popular-académico*, *popular-massmediático*, y otras más.

En contraste con Europa se suele creer, por parte de ciertos investigadores, que hay una relación condescendiente con los artistas no escolarizados, dice Carlos Contraamaestre (2001):

*De sobra es conocido que lo artesanal se relaciona con trabajos de carácter colectivo, relativos en serie y un tanto superficiales (...) En tanto en el arte popular venezolano se tiene en gran estima lo original de la individualidad, aún en el arte anónimo colonial o en el contemporáneo, sin que se tenga prejuicios frente a lo académico, lo que indujo a un jurado a otorgarle el Premio Nacional de Pintura en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, en 1996, al artista Feliciano Carvallo. (p. 197).*

Referente a esta cita debemos aclarar que es parte de un libro recopilatorio de escritos de C. Contraamaestre, y que la fuente es en específico un texto llamado *Catálogo Ancestros: Tres Tallistas Populares Venezolanos*, escrito en España en mayo de 1986 (Contraamaestre, 2001, p. 200), si comparamos la fecha del premio y la de realización del texto hay incompatibilidades, siendo la fecha precisa 1966, pero de todos modos aunque el autor afirma lo anterior, también continúa afirmando la penosa segregación popular/culto, durante otros textos posteriores.

En el presente se ha discutido la condición del arte "popular" en Venezuela, llegando a terribles conclusiones acerca de su producción, distribución y consumo, en tal sentido Ortega (1997) señala las siguientes:

*1) Repetición de modelos exitosos de las obras de artistas populares que gozan del prestigioso mecenazgo oficial y privado, a fin de adecuarse al 'gusto' imperante en el mercado de consumo para garantizar la venta de su producción, lo que obliga (...) a negar su personal actividad creadora; mientras otros que no tienen talento, se han aprovechado de tal situación para hacerse un lugar a punta de imitaciones, generalmente mediocres.*



2) No toda la producción de arte popular tiene cabida dentro de los espacios de circulación institucional y comercial de los centros urbanos, lo que ha arrastrado a muchos artistas a una suerte de 'mendicidad' en la búsqueda de formas alternativas de circulación, como lo son las ventas en sitios fijos de calles, boulevares (...) [o] viajan a los centros urbanos aventurándose a la suerte de venderla a particulares y/o tiendas a precios que están muy por abajo de su valor.

3) alentados por las posibilidades de circulación que han abierto, nos encontramos con la aparición de los 'profesionales' del arte popular, que son personas con formación técnica- académica en las artes plásticas que debido a diversos factores (limitado talento, defectuosa preparación, etc.) plagian manifestaciones del arte popular (sobre todo la pintura), a veces imitándolo descaradamente y otras veces incorporando leves innovaciones formales y temáticas. También tenemos otro tipo de 'profesionales', que son aquellos individuos que no pertenecen a los sectores populares y que no tienen formación académica en las artes plásticas, pero que disponen de las condiciones económicas y de tiempo para dedicarse a esta actividad... (p.p. 52-54).



También se menciona a Mérida con cierta fascinación por lo económico que superpone "...la idea de una manifestación de la identidad cultural regional, aunque apelen a lo autóctono para validar su comercialización turística." (Ortega, 1997, p. 55).

De manera similar otros autores anuncian las máculas mercantiles que contagian a éstos artistas, cuando un hacedor "...comienza a estar consciente de su papel de artista, y de aquí puede derivar, como ocurrió con los pintores naïf, su daño." (Calzadilla, 1987, p. 15). Con el suceso de la multiplicación de la producción artística e incluso el

público y su mercado, Erminy (1999) afirma que al:

*...arte popular se le dejaba, y se le sigue dejando, relegado a un segundo plano de interés, como una manifestación menor, excluido de los salones ortodoxos y limitado a no ser, como las artesanías tradicionales, más que una mercancía barata y pintoresca, atractiva para el consumo del turismo interno... (p. 4).*

### **I.5. Los pecados para la definición.**

Salvador Valero, *Falsarios, imitación ("por lo tanto falsos") de pintura colonial*. S/f.

*Salvador Valero ha sido considerado un artista con signos de genialidad, un cronista, un historiador, y un poeta en los lienzos, o mejor cartones, maderas, coletos, etc. Él junto a Antonio Fernández el Hombre del Anillo, son dos de los artistas que hicieron posible la mirada de los críticos hacia el interior del país, específicamente los Andes, ambos del Estado Trujillo, tan importantes como Bárbaro y Feliciano durante el boom inicial del arte no escolarizado.*

*Esta obra presenta un interés por parte del artista en torno a las manifestaciones coloniales del arte. Es indudable su cita sobre las obras adjudicadas al Pintor del*

*Tocuyo, el objetivo de tal remembranza es de acercar las otras expresiones al juego crítico del arte contemporáneo (Cfr. Contra maestre, 1981).*

*Con esta obra se comprueba el diálogo entre la Historia del Arte y un arte "ahistórico" no escolarizado, es obvio que su distanciamiento es sólo virtual, jamás práctico, entonces habría que preguntarse si, tal distanciamiento, es en realidad ingenuo.*

Al revisar la Historia del Arte pueden encontrarse que gran parte de las definiciones de los estilos o tendencias artísticas, expresan en un inicio, un principio de exclusión, basta revisar como se originan los términos barroco, impresionismo, etc. (Gombrich citado por Bourdieu, 1988).

Los mitos con que se encuentra la concepción de arte "popular" y todas sus "acepciones" consisten en: a) una pureza e inocencia que no existe ni en el arte infantil de la provincia más remota; b) un arte menor irrelevante para una exposición rigurosa; c) la genuina expresión de identidad cultural venezolana; d) una muestra o herencia del vasallaje colonial y neocolonial (Cfrs. Erminy, 1999, p. 18). Más la tácita consideración de un realismo o naturalismo trasnochado, de calidad deficiente, en un período histórico donde la figuración resulta una moda vieja desde la aparición de la fotografía. Al respecto Fernández Arenas (1982) señala:

*...la gran ficción histórica de considerar artístico sólo lo que se asemejaba a las formas clásicas, y han favorecido una concepción de la obra de arte como entidad sacra, elevando al artista a un rango sacerdotal denominado 'genio'. Estas dos fuentes envenenaron durante mucho tiempo los estudios del arte, en favor de una catalogación elitista. (p. 17).*

Para la Historia del Arte, el arte "popular", presenta dificultad en torno a la idea evolutiva de la historia, la cual se concibe como fases de un camino a la perfección representacional (Hegel y su teoría del final de la historia) o una revolución crítica de la mimesis como el cubismo, la abstracción u otro, provocando en esta idea modernista una concepción ahistórica e irreconciliable del arte no académico con la Historia del Arte. Desde esta visión encontramos al artista "popular" y al posmoderno en igualdad de condiciones, libres de la historia y que pueden hacer arte en el sentido que deseen (Cfrs. Danto, 1998). Podríamos pensar que el *alter-arte*, es más problema de la historia que de la crítica, pero en realidad no es así.

Incluso para 1978 se requiere solucionar el problema de la definición de arte "popular" o "naïf", pues la profesionalización y consagración de maestros crean un nuevo concepto de "popular" o "naïf". A pesar de las corrientes recientes de apreciación del arte no académico "...Muchos de los supuestos naïf que son ensalzados en cientos de galerías de arte (...) absorbidos por el mercado, se encuentran de hecho en dependencia de la moda y desaparecerán con ella..." (Bihalji-Merin, 1978, p. 203).

En 1981, luego de la segunda oleada de folklorismo y estimación de lo popular, que significó los setenta en Venezuela, no se lograba determinar exactamente, la trayectoria del arte, que tan genéricamente, se conoce como "popular", se hace notar: 1) *arte para el pueblo*, apreciado como un mercado de consumo para la demanda de ornamentos que necesita la sociedad; 2) *arte de la popularidad o pseudo arte para las masas*, la supresión de la calidad del genio, que se sustituye por la seducción barata; 3) *arte del pueblo*, los productos de los atrasados, ignorantes y de un cerrado campo de acción, sin dirección en su *talento*, todas estas teorías son recogidas de afamados investigadores como Isabel Aretz, Arnold Hauser y otros en el trabajo de Pilar

Echeverría, *Reflexiones en torno al arte popular en Mérida* (1981). Estos ejemplos nos permiten contemplar la manera general y confusa de como se ha tratado el tema.

También queda pensar que toda esa forma de segregación, posiblemente, radicaría en el sentido que el artista no-popular o académico le otorga a la obra una posible trascendencia estética, artística e histórica dentro del "mundo del arte", inicialmente.

En la supuesta ingenuidad de los artistas no escolarizado ellos no enfrentan, teóricamente los postulados, no hay búsqueda de vanagloriarse en este aspecto, por el contrario, toman las herramientas existentes y las transforman creando una poética alejada del antiarte o la historia del arte, pero no desvinculada, pueden, e incluso lo hacen, profundizar sobre la Historia del Arte y su deseo es un reconocimiento meramente igualitario, para optar en el mercado, dudosamente como competencia, pero sí en la necesaria participación del intercambio simbólico.

Desde esta panorámica el genio podría entenderse como un artista, obviamente, que hace de su vida un *performance* y hasta un *happening*; un artista "popular", jamás concibe su vida como un espectáculo, he ahí la diferencia en las intenciones, en uno el ego construye contexto para su obra, en el *otro* el contexto, el yo y hasta el eryllo se funden naturalmente en un ser humano para ser junto a su obra.

Las palabras de un artista contemporáneo venezolano respecto a éste pensamiento, podría develar finalmente tal postura, Enrique Enríquez (1997) señala: "...En Venezuela, los artistas fabricamos objetos artísticos sustentados en la premisa de legitimarnos como artistas (...) para parecer tan artistas como los de aquellos países que veneramos...".

El axioma que reza: "El ideal artístico que resulta la meta individual del artista, embebido en el ideal colectivo." (Cfrs. Alcina-Franch, 1982, p. 46), puede extenderse a la noción del ideal rupturante que sucede de movimiento artístico a movimiento artístico, y que se ha extendido al concepto *tradición* como otra forma rupturante en contra de la noción evolutiva de la conciencia moderna. Para occidente, especialmente occidente presente, el resultado final de la obra de arte es el espectador, aparentemente. Sin embargo por el entorno social, académico, mass-mediático, psicológico y mercantil, el final resulta ser la Historia del Arte.

Que el arte no académico pueda encerrarse con adjetivos como primitivo, ingenuo, etc. radica en su carácter (pre)histórico o ahistórico, pues la justificación basada en su carácter *ágrafo*, permite encontrar similitudes con pseudo-etapas del arte oficial -nuestro occidente-. Entonces bajo este criterio se esconden ideas evolucionistas, ilustradas y occidentalizadas propias de una mentalidad del siglo XIX: la modernidad.

El artista "popular" -apropiando la definición de Isaac Joseph con respecto al *Traidor-traductor* en la incursión de los tipos sociales-, transita "...en dos territorios simbólicos distintos, pueden plantear la cuestión de la inteligibilidad de las situaciones entre sí. Es él quien puede salvaguardar la naturaleza de diálogo de la permanencia del mundo..." (Joseph, 1988, p. 123). La inteligibilidad se ha de entender, como la asimilación de la deslocalización de las relaciones sociales, es decir, la desorientación de las definiciones o catalogaciones fijas.

Si el arte no escolarizado se enjuicia a partir del academicismo, debería entonces poner a éste a disposición de la cultura *popular* para poder evaluarlo con bases del *otro*: el academicismo, pero corre el peligro que los artistas "populares" se sientan sujetos a las reglas del academicismo, dejando éste de ser una posibilidad u opción -como siempre ha sido-, y convertirse en sólo normas de realización. Entonces se acercaría a la alternativa simbólica y/o formal de lo académico ó, se impondría como un precepto

judicial y religioso para poder considerar ingenuo cierto arte, bajo fundamentos propios de una fiscalía o un pantócratos, así valdrían los juicios jerárquicos y las identidades perpendiculares a la que se habitúa el tema.

Además que, refiriéndose a lo técnicamente valorado, "...todas las reglas académicas y las relaciones volumétricas responden a instancias ordenadas puramente éticas, religiosas y conceptuales, pero nunca a la búsqueda de una imposible mimesis del tipo de la verosimilitud." (Silva citado por Echeverría, 1981 p. 89). Tal teoría es comprobable por numerosos trabajos de investigación que se realizaron por historiadores -iconólogos, sociólogos, semiólogos, etc.-, en torno a estilos y formas de pensamiento que influyeron sobre ellos.

Penosamente la concepción de arte "popular" se acerca a una definición paupérrima de carácter estilístico, es decir formal, la determinación de un estilo procede fundamentalmente en la técnica, de una capacidad técnica en torno al ideal artístico. "Popular" como se ha visto es un término que en la mayoría de sus advocaciones sugiere incapacidad técnica (Cfrs. Alcina-Franch, 1982, p. 52), antes de comprenderse como una posibilidad estilística o de sintaxis formal. En fin no se juzga -por lo que ha sido-, sino por lo que debería ser -prejuicio-.

Propone, el autor de este trabajo, considerar que tanto los axiomas filosóficos más celebrados, como los refranes o adagios más *populares* proceden de un mismo lugar, el hombre -que otro lugar podría ser- con su racionalidad y su intuición, de manera que su estructura, oral o escrita, nada tiene que ver con la vigencia de uno *sobre el otro*, es decir, si leemos: *la concepción del universo es comprendida, inicialmente, en un constructo humano particular*, es similar a escuchar: *cada cabeza es un mundo*. Luego del esnobismo intelectual -conceptualismo filosófico-, nos queda cuestionar su valoración como esfera suprema y óptima de la sabiduría humana, así como por qué se caricaturiza la cultura *popular*, pues no sólo se cree ciegamente que se tiene la "razón", sino que niega que *otro* la posea.

Para concretar, que en el *concepto* arte en sentido general, sea distinto, se procede a considerarlo simbólicamente, considerar cada signo como idea impregnada en el contexto, evidentemente se puede leer desde la óptica academicista o no academicista, sin distinguir lo formal, pues es obvio que la querella reside en la superficie, la estructura formal del lenguaje o de la plástica, y se lleva inconscientemente al contenido sin profundidad crítica o conciencia del mismo.

El primer reconocimiento de la "pintura del común", palabras de Da Antonio, es la "urgencia de respaldar esta labor" (Da Antonio, 1974, p. 30), como si al fin alguien del *pueblo* se pudiera salvar del prosaico y retrasado destino que inmanentemente tienen. El arte no producido por el "arte prevaleciente", en palabras de Carlos Silva refiriéndose al arte "popular" en relación del académico, es la transformación de un "...producto cultural a sub-producto social..." (Silva citado por Echeverría, 1981, p. 72), esto, fruto de la incompatibilidad histórica del arte no académico con la relación de los estilos entre sí como sucesión histórica, la Historia del Arte como manifestación de dominio y el arte no escolarizado como imposibilidad estilística para su aprensión (Cfrs. Silva citado por Echeverría, 1981).

Resulta *primoroso* contar con adjetivos como "puro", "gracia elemental" para referirse a estos artistas, si bien se hace mención de su improvisada escritura, lirismo intuitivo y otros, se pueden desarmar al escuchar -antes que leer-, los nombres de las pinturas, valga el ejemplo: *Obra muerta con distintas clases de frutas* (Cfrs. Da Antonio, 1974), obviamente el purismo no puede sustentarse en este caso, conociendo las *naturalezas muertas* de la Historia del Arte, menos aún si se trastoca el lenguaje hasta

ponerlo a su disposición, entre el humor y un "ingenuo" (re)conocimiento del concepto. Para cerrar esta predisposición contra el arte no impartido en escuela o academia, insiste el autor del presente texto que: no existe arte ingenuo, ni en artistas, ni en sus productos, si es ingenuo no es por consiguiente una obra de arte. El arte no es ingenuidad, si no donde radicaría su elevada concepción.

La idea del aura que W. Benjamin instauró parece persistir en todas las visiones que consideran lo *popular* en el arte o artesanía -desde sus defensores hasta sus acérrimos atacantes-, la noción del original, de la obra única, afrenta directamente a todo investigador. Él creía, Benjamin, que reproducción en serie rompía con el aura de autenticidad y genialidad, propagando hacia todas las direcciones la creatividad estética -como sucede con el diseño y su aplicación en la vida cotidiana- y de la creatividad artística.

Es con esta herramienta, la noción de aura de Benjamin, con que se censura la artesanía, la cual por sus modelos repetidos pierde la noción de arte, gastando el prototipo hasta la fatiga, aproximándose más a la conciencia de la cultura de masas, o productoras de objetos en serie, supuestamente ajenos a la cosmovisión de sus creadores y sin defensa estética posible por sus casi imperceptibles variantes. Valdría mencionar en estas líneas la figura que García Canclini (1989) utiliza para ejemplificar tal discordia:

*Una de las discusiones más ociosas ante la divulgación masiva es la que se desarrolla en torno a esa idea nuclear de lo culto moderno que es la originalidad. Ser un escritor célebre equivale a tener que padecer imitadores. Y los imitadores, dice Borges, (...) son superiores a los maestros, lo hacen mejor, de un modo más inteligente, con más tranquilidad. Tanto que yo, ahora, cuando escribo, trato de no parecerme a Borges, porque ya hay mucha gente que lo hace mejor que yo. (Borges citado por García-Canclini, p.103).*

La expresión *popular* vista como la genuina e inmaculada esencia de lo que realmente es nuestra identidad, implica cerrar el arte a un idealismo romántico de lo nacional, es registrarse en un camino estrecho, es restar al arte su carácter de diálogo inacabado frente a la existencia, así como al sentido de la identidad en construcción. Si aceptamos la noción de folk dentro de las artes, también es necesario entender que los sujetos enmarcados en tal condición suelen integrarse a otros grupos de manera sincrónica o de manera diacrónica, así lo rural y lo urbano, o lo microsociedad y massmediático, tienden a ser espacios de confluencia, hablaríamos no de individuos folk, sino de comportamientos folk. (García-Canclini, 1989).

También es interesante ver que los procesos de hibridación artística llegan a conformar enmarañamientos conceptuales de mayor complejidad, artistas convencionalmente folk, han incursionado en la ola posmoderna, Carlos Carrasquel ha hecho instalaciones ultracinéticas de desechos buscados en la basura, Víctor González realizó un paisaje superconceptual de su pueblo y un grupo de indios waraos, en la I Bial de Guayana de Arte, presentó una colectiva con barcos que navegaban sobre la muchedumbre en el Orinoco, y se hace constar que no estaban inscritos en la Bial. (Cfrs. Erminy, 1999, p. 35). "Desde la conquista ninguna comunidad posee un arte nacional puro, sino mezclas de los modelos importados con las formas nacidas aquí..." (García-Canclini, 1977, p. 98).

Así como se menciona la incursión de artistas no escolarizados en la onda posmoderna, también podemos hacer un breve recuento de artistas académicos que

han encontrado en lo popular fuerte inspiración. Mario Abreu transforma al objeto de uso *popular* por medio de los mitos y su fuerza ancestral. Carlos Zepa explorando el inconsciente colectivo entre magia y supersticiones, Nelson Garrido vinculándose con el ritual, lo político y simbólico, (Cárdenas, 1998, p. 379). Miguel Von Dangel tejiendo reflexiones religiosas occidentales e indígenas. Luis Brito reflexionando sobre las posibilidades representativas. Carlos Julio Molina, recontextualizando lo vernáculo (Cárdenas, 2000). Pedro Morales como un estudioso de la iconografía popular, ha integrado la computación, el láser y fractales en su obra, remontando las tradiciones en espacios ciber (Cárdenas, 2000). Para más información se remiten a las fuentes citadas, no obstante se deja colar lo que la autora María Luz Cárdenas, concluye alrededor de estas incursiones: "...utilizan las expresiones del folklore popular para ensalzar el sometimiento al nacionalismo; pero, sin embargo, el arte de las orillas adquiere, para todos, una dimensión transgresora y poderosamente rebelde, profusa y siempre sorprendente." (2000, p. 34).

Se puede extender sobre este tema, hasta remontarse a la primera muestra internacional del arte "popular" o "naïf" que sacude la historia del arte, el investigador Oto Bihalji Merin (1978), se enfoca sobre el primer artista significativo de esta condición, Henri Rousseau. Aunque el autor denigre y ensalce oscilantemente al famoso Aduanero Rousseau, defendiendo su genialidad y sus aportes mientras se le acusa de inocente, iletrado y ocioso, características que causan *el origen* de su pintura. Sin embargo otros pintores como Cezánne, Toulouse-Lautrec, o escritores como Tristan Tzara, Apollinaire y otras personalidades reconocidas, jamás negaron su profundo aporte para la Historia del Arte. El cuadro *Gitana durmiendo*, fechado para 1897, tiene presencias que posteriormente los cubistas y surrealistas en el espacio y los sueños habitarán (Cfrs. Bihalji-Merin, 1978).

Es deber del investigador reconocer que la búsqueda de lo artístico, sea en lo que se entiende como arte académico, no académico, masificado o artesanal, es una necesidad que va más allá de lo pragmático, por placer, seducción, o comunicación de algo nuestro (nacionalismo). Las prácticas populares buscan expresión afectiva y/o renovación ritual de la identidad. No es necesario pensar en el concepto de antigüedad como sustituto de la sensación de aura, y evitar la fórmula de: *si le falta aura, tendremos que esperar siglos para rectificar, con aire enrarecido ante su presencia, su autenticidad*.

Siempre ha existido arte *malo* u objetos que no son arte, el problema es la crítica del presente, quien les ha prestado atención introduciéndolo en los museos, en las revistas de arte y sobre todo en la difusión mediatizada, que con la imposición de un aura de divinidad que no sólo los cubre, sino que es capaz de desplazarse sobre los artistas, las instituciones, los especialistas y hasta los objetos *artificializados a la fuerza*, contagiando al final la confusión del público.

La obra de arte es mercancía y como tal el público es su potencial consumidor, esto sólo sería posible si los consumidores tienen los vínculos necesarios para acceder. La obra de arte, además de poseer procesos de consumo y expresión de valores de la significación de la vida social, requiere, a diferencia de los vanagloriados rasgos de la condición *universal* (imposibilidad kantiana de adecuarse a un gusto no escolar, de reglamentación heredada de la corte y del anacronismo histórico del placer cultivado, es decir la inmortal idealización de la ética y la estética como un vínculo inseparable) y contemplación desinteresada de la obra de arte (un salmo de acento vouyerista), de modos de acercamiento, de cierta pedagogía, de procesos de aceptación de valores o de transacción e intercambio de valores entre artistas y el público (Nivón-Bolán, 1999).

Puesto que "...cada forma de arte posee su propia estética interna (...) No hay una estética universal aplicable a todas las formas de arte." (Hart citado por Méndez, 1996, p. 43).

Las cláusulas incólumes en las que discurre la filosofía del arte para evaluar, y peor corregir al mundo del arte, obviando las expresiones que no se rigen por las reglas de la *institución del arte*, es como si al pensar en el Sol, que para todos sale por el este y se oculta por el oeste, hasta para los orientales, pero que en los polos sólo se ve, el Sol, una vez durante seis meses y luego no se verá durante el mismo período, comprobamos que los días no son iguales para todos los hombres, por qué ocurriría distinto con las categorías estéticas, y hemos de advertir que el Sol, sí es *universal*.

El hecho de no conseguir el objetivo de redefinir el Arte y su *alter ego cultural*, no soportará más tiempo, pues éste abrirá sus propias vías y ampliará su presencia en el espacio cultural, la legitimación y su dilatación será inminente, la segregación e inferiorización que posee será evaluada, sólo si se accede a la integración multicultural, multiétnica y pluralista, que la propuesta rousseauiana de los derechos del hombre sobrepase la condición etnocéntrica dada por los modelos históricos.

### LECTURA Nº 3

#### Reseña Histórica de la Artesanía



La trayectoria de la artesanía venezolana, desde los primeros tiempos de nuestra historia hasta nuestros días, ha ido construyendo los rasgos distintivos de nuestra identidad, como individuos y como colectivo. Ese proceso ha estado determinado por el medio ambiente y la realidad cultural, social y económica. En este contexto, surgen expresiones, símbolos, códigos lingüísticos, viviendas, vestuarios, artesanías, gastronomía, es decir, todo un mundo cultural que es lo que define al colectivo de todo pueblo o nación.

Las creencias, artes y valores, las prácticas y tradiciones que se transmiten de generación en generación, sugieren la presencia de una memoria que vive en el espíritu del pueblo, que vive el presente poniendo en valor las experiencias ancestrales en la cotidianidad de su quehacer. Es así que los artesanos crean y recrean a diario nuestras tradiciones, revalorizando las expresiones y constituyendo una referencia obligada de nuestra venezolanidad.



Antes de la Conquista, las comunidades indígenas reflejan su producción creadora en los complejos líticos ubicados en el período de cazadores; en la cestería, la cerámica y los trabajos de concha; en los objetos para guardar y preservar los granos y raíces y en los instrumentos de pesca, testimonios todos de una producción artesanal que transforma la naturaleza, reflejando la evolución económica local -es decir, el ecodesarrollo-, adaptando y creando tecnologías adecuadas a las condiciones ecológicas de la región.

A partir del siglo XVI, con la conquista y colonización española, se transforman estos modos de producción y la vinculación de las comunidades indígenas con su entorno. Los procesos de transculturación, afianzados con el mestizaje biológico, inciden en

estas comunidades con el desarrollo de los cultivos comerciales del café y del cacao, característicos de la economía de la Colonia, como lo explican ampliamente Sanoja y Vargas (1983).

"Aunque, en general, la dieta de las comunidades indígenas continuó prácticamente imperturbable en lo referente al autoconsumo, debían, por otra parte, producir un conjunto de otros bienes económicos con valor de cambio, creándose así lo que podría designarse como una doble personalidad social. Este hecho era particularmente cierto en el caso de manufacturas tales como los tejidos de algodón o de fique, que si bien constituían una artesanía tradicional, eran consideradas como una especie de moneda de cambio.

Por otra parte, a medida que los indios fueron perdiendo el control efectivo de sus tierras, su trabajo quedó disponible para diversas explotaciones económicas, tanto agrícolas como pecuarias y artesanales, abriendo el camino para el desarrollo de una economía de tipo capitalista, viéndose también la clase dominante, en posición de exigir al indio como tributo, productos que no formaban parte de la estructura tradicional indígena.

Este nuevo modelo de desarrollo económico dirigido a la expansión urbano-industrial, la preeminencia del petróleo y la considerable ampliación del sector público, al igual que produce grandes desigualdades económicas en la población, contribuyen a la casi desaparición de las actividades artesanales. La suerte del artesano es en gran medida, la del campesino ante el "boom" petrolero, al integrarse al éxodo de los campos en busca de mejores condiciones de vida y oportunidades de trabajo en los centros urbanos.

A partir de 1940, se extiende un sentimiento de subestimación de lo propio, de lo local, de lo autóctono, frente a la sobrevaloración de los productos importados, la necesidad desenfrenada de consumo, la ilusión del "confort y la abundancia" y la estética del zinc y el plástico.

La concentración de la población en los centros urbanos tuvo consecuencias irreparables: la homogeneización de las costumbres, la progresiva pérdida de la identidad y de la memoria colectiva de los pueblos, por la idea de seguir un estilo de vida calcado en la modernidad y el confort de los países desarrollados, modelo este muy alejado de la realidad socio-cultural del país.



Las comunidades artesanales caen en el letargo y el abandono, al olvidarse y desvalorarse la trascendencia de un oficio que permite a la gente participar en el curso de su historia como nación independiente. El modelo de desarrollo industrial lleva implícito el desinterés y la subestimación de la producción artesanal.

La supervivencia de los artesanos no es fácil y la permanencia de los caracteres prehispánicos transmitidos de generación en generación se hace posible por la toma de conciencia del artesanado esparcido por todo el territorio nacional, así como por cierto impulso institucional muy posterior que, por no llevar aparejada una verdadera voluntad política, no llega a generar un verdadero desarrollo del sector artesanal.

En esa toma de conciencia, la fuerza de la tradición y el impulso creador de los pueblos, se dejan sentir en las manos de aquellos artesanos que aun se resisten al proceso de homogeneización y desarticulación del hombre con su medio y sus costumbres





particulares; y en aquellas comunidades artesanales, ricas y plurales, para quienes la artesanía continúa siendo un medio de sustento, pero también una realidad cultural. El artesano continúa así creando sobre la arcilla, la palma, la madera y la piedra.

El artesano revitaliza, en sus actividades, los vínculos con la tierra, el ambiente y el contexto cultural que los vio nacer. Al reciclar su trabajo y las materias primas de su entorno, recuerda las técnicas tradicionales y las recrea en una gran diversidad de productos artesanales susceptibles de ser comercializados, con lo cual contribuye notablemente a mantener la identidad nacional y a forjar una personalidad social propia y diferenciada ante el resto del mundo.

En 1978 se crea la Empresa Venezolana de Artesanía C.A. (EVENAR), filial de CONINDUSTRIA, para la comercialización y la asistencia integral del artesano, que inicia operaciones tres años después, en 1981.

Hacia 1980, la Artesanía Típica Venezolana se incluye en el sector de la pequeña y mediana industria y su financiamiento y promoción correspondió a la Comisión Nacional para el Financiamiento de este sector (CONAFIN) hasta 1974, fecha en que se crea la Corporación para el Financiamiento de la Pequeña y Media Industria (CORPOINDUSTRIA).

En 1993 se sanciona la Ley de Fomento y Protección al Desarrollo Artesanal y cinco años más tarde, su Reglamento. La Ley declara de interés público el desarrollo artesanal, como manifestación de la cultura autóctona y como elemento de identidad nacional, pero esta declaratoria queda en mero postulado, toda vez que el sector artesanal continúa adoleciendo de políticas y programas que promuevan, impulsen y apoyen un verdadero desarrollo de su actividad productiva. La misma Ley crea la Dirección Nacional de Artesanía y se adscribe al Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

Se genera una política de subsidios que, a la vuelta de los años, más que impulsar un verdadero desarrollo, afecta negativamente al sector, toda vez que no se realiza seguimiento ni se evalúa la gestión productiva, generando distorsiones y desigualdades, y atomizando el quehacer artesanal.

Con la Revolución Bolivariana y la Constitución de 1999 se inicia una nueva etapa para el sector artesanal. La gestión de la Dirección Nacional de Artesanía asume compromiso con el proceso de cambios que vive el país y con la nueva forma de conducción del Estado, concretando las siguientes realizaciones durante el período de gestión 2003-2004.

Se asume la concepción de la artesanía en sus tres dimensiones: el ARTESANO, como creador y constructor de cultura venezolana; la ACTIVIDAD ARTESANAL, en sus dos vertientes: como proceso en el que se aplican técnicas y prácticas artesanales tradicionales y contemporáneas; y como proceso productivo que provee de medios de vida al artesano; y el PRODUCTO ARTESANÍA, expresión de identidad y de la cultura autóctona nacional, regional y local. Esta concepción va acompañada por la orientación de políticas dirigidas a atender el proceso completo que se da en la actividad artesanal, es decir, a atender toda la cadena de producción y comercialización, desde la fase de obtención de la materia prima hasta la venta del producto elaborado artesanalmente.

Se da prioridad, en los primeros momentos, a la comercialización de artesanías, con el propósito de revitalizar la producción artesanal y abrirle la posibilidad de mejores



condiciones de vida al artesanado. Es así que se genera un "Programa de Fortalecimiento de la Imagen de la Artesanía en el ámbito nacional, en concertación interinstitucional", que se concreta en el montaje de Expoventas de Artesanía en el marco de los eventos de los organismos y empresas del Estado.

Es así que la artesanía se hace presente en Ruedas de Negocio (con Colombia y Argentina), en espacios muy diversos como los de Petróleos de Venezuela (PDVSA), Universidad Nacional Experimental de las Fuerzas Armadas (UNEFA), en las Ferias del Libro que se realizan en el Parque Los Caobos, por mencionar solo algunos eventos.

Igualmente, la artesanía se ha puesto en valor de exposición, en el marco de las Cumbres Presidenciales, en la reunión del Grupo de los 15, entre otros eventos.

Se incorpora a la gestión interinstitucional para lograr acuerdos en beneficio del sector y propone la realización de un "Diagnóstico Estratégico Integral de la Actividad Artesanal" que conlleva el primer

"Censo y Registro Nacional de Artesanos y de Artesanos Indígenas", iniciado en abril de 2004, estimándose ser finalizado en septiembre del mismo año.

Se prepara un Programa de Profesionalización para Artesanos, dirigido a la Formación de Artesanos Emprendedores, a la capacitación en técnicas artesanales conducentes a la mejora de la calidad y al incremento de los volúmenes de producción, y a la sensibilización ciudadana, gremial, asociativa y ambiental del artesanado.

Se incorpora a un grupo de trabajo interinstitucional que está proponiendo la reactivación y ampliación del Comité Nacional del Bambú, para fomentar el cultivo y uso productivo del bambú, para apoyar a las comunidades artesanales que trabajan los tejidos duros. Este constituye el primer paso de una gestión que se propone concertar las políticas necesarias para garantizar la materia prima que requiere el sector artesanal en sus diferentes rubros y oficios.

Con el apoyo del Banco de Comercio Exterior, se concreta una política interinstitucional dirigida a atender toda la cadena de producción y comercialización de artesanías. En este contexto, por primera vez, unen esfuerzos todas las instituciones de financiamiento públicas en apoyo al sector artesanal, concretándose las siguientes realizaciones

- La creación de un Centro Nacional de Artesanías Venezolanas en homenaje a la artesana de la locería tradicional, "Teodora Torrealba" y de una Proveeduría Artesanal en homenaje al artesano de la alfarería "José de los Santos Marquina".

El Centro Nacional de Artesanía Venezolana funcionará como centro de distribución de productos artesanales, para la venta nacional y para la exportación de artesanías a precios justos para el artesano y con pago inmediato. De esta forma, el artesano podrá concentrar sus esfuerzos en la producción con calidad y en volúmenes suficientes para proveerle de medios económicos y de una mejor calidad de vida.

La Proveeduría adquirirá materias primas por volumen, y proveerá al artesano de maquinarias, herramientas, instrumentos y materia prima, trasladando las ventajas de la compra al mayor, mediante precios reducidos para el artesano.

Artesanías Venezolanas, con el apoyo financiero de BANCOEX, a través de los cuales se podrá desarrollar el mercado virtual de artesanías.

- La creación de líneas de crédito para la producción de artesanías para la exportación y el acceso a los mercados internacionales, por parte del Banco de Comercio Exterior.
- La creación de líneas de crédito para el artesano, que van desde un millón hasta 50 millones de bolívares, por parte del Banco de la Mujer, el Banco del Pueblo, el Fondo de Desarrollo Microempresarial, el Instituto Nacional para el Desarrollo de la Pequeña y Mediana Industria.

(1) **Mario Sanoja e Irradia Vargas, "Antiguas Formaciones y Modos de Producción Venezolanos", Monte Ávila Editores, pp. 257 - 258, Caracas, 1983.**

(2) **Luis Beltrán Prieto Figueroa, "La Escuela del Trabajo", Caracas, 1982**

## LECTURA Nº 4

### Artesanía Popular

Para conocer la creación del pueblo venezolano tenemos que dividirlo en dos áreas bien delimitadas y presentes en toda nuestra geografía: la artesanía popular y el arte popular. La artesanía se ha cultivado desde la época de los pobladores autóctonos hasta el presente. El arte popular ha tenido gran auge durante los últimos tiempos, llegando al extremo de ser estas obras admiradas y adquiridas por venezolanos y extranjeros. Tanto el artesano como el artista popular trabajan con sus manos.

#### El arte está en las manos:

El pueblo venezolano conserva objetos tradicionales y primorosas obras de mano. Variados son los materiales que emplea en tales labores. Con el cogollo de la palma de dátil e hilo sisal pintado de rojo y verde, nuestros artesanos fabrican maletines, bolsos, carteras, sombreros de grandes alas, cestas de variadas formas y tamaños, pantuflas, gorras, cinturones, abanicos, mapires, esteras y cortinas.

Con el barro de losa y arcilla elaboran diversas clases de vasijas, imágenes de santos, floreros, jarros, pimpinás, anafes, platones y budares.

De torcidas de algodón confeccionan hamacas, alpargatas y fajas marineras de distintos colores.

El guaralillo sirve para entretejer redes, mandingas y otros trenes de pescar. Determinadas palmeras propias de la región proporcionan materiales para fabricar esteras, macutos, asientos de sillas, sebucanes y bolsos.

Con las conchas de la madreperlas y otros moluscos, en la Isla de Margarita fabrican ceniceros, collares y, sobre todo, las barbas de guacuco, chipichipe, mejillón, botutos y patas de cabras se emplean en el adorno de cofres y otros estuches con la más diversa

figuración.

El sisal se utiliza para colchones, almohadas y muchos otros objetos.

Con oro, plata y demás metales se fabrican zarcillos, sortijas, prendedores, alfileres y collares en los cuales se engarzan las afamadas perlas margariteñas.

Con el corazón del anime (Protium icica) se fabricaban diversas figuras de arte popular –pequeñas esculturas de personas, animales y cosas- las cuales servían, ante todo, para la decoración de los pesebres navideños. Este trabajo era realizado generalmente por mujeres, que lo hacían a ratos perdidos en medio de sus labores hogareñas. Todavía quedan algunas personas en los estados Táchira, Mérida y Trujillo que mantienen esta labor tradicional.

La inventiva tiene gran importancia en la hechura de las figurillas de anime. La tradición no establece límites para ello, de modo que se hacen ovejitas, burros, caballos, casitas, flores, árboles, reyes, pastores y preciosas carpetitas para el adorno de mesas pequeñas. En las figurillas de oveja se acostumbra combinar el algodón y el cartón con el anime para simular la lana y el cuero de tales animales.

Como el anime es blanco, tiene mucha importancia la pintura final de las figuras, la cual se hace con anilina. Aquí interviene también la intuición del artista popular, pues la combinación de los colores, así como los matices, dependen del gusto de cada quien.

En la hechura de flores se distinguían algunas señoras de antaño, logrando verdaderos prodigios de color. Muy vistosas son las orquídeas artificiales que vemos aún en muchos pueblos de los Andes en la decoración de las viviendas.

A pesar del influjo de la industria moderna, que ha permitido elaborar con plástico, yeso o porcelana a muchas de las figuras que adornan los tradicionales pesebres, hay en el momento actual un deseo de volver a la confección de las figuras de anime, como una especie de revalorización de la artesanía popular.

En Guayana, la gente utiliza el balatá y otros materiales en los que copia escenas de la vida diaria.

Con los cuernos del ganado se fabrican, entre otras cosas, petaquitas para guardar chimó, peces, pájaros, cofres, lámparas. Es, hasta cierto punto, un arte carcelario por la paciencia y el tiempo que exige.

Se elaboran también curiaras, tinajeros, artefactos de madera que contienen la piedra de filtrar y el verdegal o tinajilla de barro (a veces decorada con pequeñas máscaras del mismo materia en su parte superior), butaques; sillas llaneras con respaldo y asiento de cuero peludo o liso; cajas de tambores; arpas, cuatros, violines y demás instrumentos musicales.

Con la corteza de coco se fabrican cabezas de indio, alcancías y maracas.

La tapara o totuma es excepcionalmente útil, pues sus usos son múltiples, ya en objetos al natural o artísticamente adornados. Primordialmente sirve como vasija para llevar agua de un lugar a otro y para trasegar cualquier otro líquido de una vasija a otra, es decir, para ser usada como jarro o cucharón. Se utiliza en el campo como depósito de variados alimentos tales como manteca, café, maíz y suero. Igualmente se usan pequeñas totumas como coladores, para lo cual se abren minúsculos agujeros en la corteza del recipiente; desde luego, su uso, muy campesino en el pasado, reemplazó

por mucho tiempo a la taza o pocillo. En algunos pueblos del interior de la República se utilizan todavía cucharillas hechas de totumas alargadas que en el Estado Falcón reciben el nombre de “carebe”.

Con piel de ganado, particularmente en la región llanera, se fabrican sillas vaqueras y de lujo, fajas y tahalíes para puñales y machetes.

Con el cartón se fabrican piñatas infantiles que han llegado a alcanzar gran popularidad entre todas las clases sociales. Son variadas y muy artísticas; representan muñecas, barcos, aviones, animales y flores. En los velorios de cruz, en el mes de mayo en Barlovento, Estado Miranda, tienen interés folklórico los símbolos religiosos por su revestimiento de papel de seda coloreado y picado, y los altarcillos y retablos de San Juan y San Pedro, portadores de la imagen litográfica del santo y usados en las fiestas correspondiente

Por otra parte, debido a la difusión y popularidad de la costumbre de cubrirse el rostro con objetos que van desde el simple antifaz y el dominó hasta el cuerpo entero para ocultar la identidad por un sinnúmero de razones o circunstancias que una psicología muy especial podría detallar, la máscara, como muestra de nuestra artesanía popular, nos ha inducido en esta ocasión a dedicarle un espacio especial, no sólo por lo interesante de sus características, sino por su importancia real como manifestación sociológica, aparte de su significado mágico intrínseco.

En Venezuela actualmente existen máscaras muy diversas. Las utilizan todos los grupos étnicos en ceremonias paganas y religiosas, y en diversiones populares, como ocurre en los días de Carnaval, los Santos Inocentes, Corpus Christi y Navidad. Los celebrantes usan las más curiosas caretas, elaboradas con cortezas de árboles, papel, cartón, cartulina, calabaza, tela metálica, madera liviana, piel de cabra y otros materiales. Muchas de ellas son adornadas con pintura y papel brillante de varios colores, llevando, además bigotes y barbas de sisal. Algunas tienen ojos, pestañas, cejas, mandíbulas, lengua, mejillas y orejas móviles. Con madera blanda se confeccionan máscaras que lucen algunos vasallos de San Benito en ciertos lugares del Estado Zulia durante la danza de los chimbángueles.

En la población de San Miguel, Distrito Boconó del Estado Trujillo, ciertos personajes de la Romería de los Pastores fiesta en honor al Niño Dios que se lleva a cabo desde el 4 al 7 de enero, como ya hemos afirmado anteriormente- lucen las más grotescas y originales máscaras hechas con materiales propios de aquella región andina. Entre los personajes que toman parte en dicha comparsa y llevan careta se destaca el Diablo, que ostenta en la cabeza una capucha de tela de tres picos y en el rostro una máscara formada por media calabaza con dos agujeros, por donde el celebrante puede ver con claridad el mundo que lo rodea; la nariz y la boca están pintadas de rojo, y las cejas y el bigote, de negro; está cubierta con piel de cabra y los extremos delanteros superiores rematan en dos cuernos de carnero

Sin embargo, la máscara que más llama la atención es la que usa “el loco de la fiesta”, confeccionada con piel de cabrito. Tiene agujeros correspondientes a los ojos, la nariz y la boca; lleva dientes de regular tamaño, dos cuernos con las puntas dirigidas hacia abajo y orejas de cartón. Un sombrero viejo de pelo sirve de capucha, cosida con pabilo. Remata el conjunto una luenga barba.

La fiesta donde mayor difusión alcanza el uso de caretas y antifaces es el Carnaval, que en muchas poblaciones de nuestro país se celebra con gran entusiasmo. En estos festejos podemos observar hermosas e interesantes máscaras de gran contenido mágico, llegando hasta la reducción del rostro.

La máscara de buey que usan algunos individuos simboliza la paciencia, el trabajo y el sacrificio; la imagen de la calavera constituye la expresión de lo que resta del ser humano una vez destruidos los tejidos que configuraron su apariencia corporal; el aspecto extravagante del cerdo simboliza las tendencias impuras; la caramera que ostenta el venado totémico de algunas diversiones callejeras simboliza el árbol de la vida, por su semejanza con ramas de vegetales; las máscaras que representan rostros de jóvenes personifican inquietudes filiales, audacias y afición a lo heroico; las que tienen figuras de ancianos simbolizan la justicia, la reflexión y la experiencia.

En general, todo esto se encuentra íntimamente relacionado con actos rituales que encierran las más profundas expresiones y sentimientos de la sabiduría humana. Sin embargo, es bueno advertir que en el Carnaval la máscara ha perdido en gran parte su sentido mágico y se ha convertido en expresión de alegría y de embriaguez, asumiendo así una imagen de superficialidad y de cómoda madera de evasión de la propia personalidad.

En muchas diversiones populares que se practican en la época de Carnaval y en los días navideños en algunos lugares del Oriente de Venezuela, tales como El Pájaro Guarandol, El Carite, El Chiriguare, La Iguana, La Pesca del Dorado, La Garza Morena y otras, la máscara se prolonga como disfraz para cubrir el cuerpo de la persona que hace las veces del animal representado y deja fuera del caparazón las extremidades inferiores, para poder así ejecutar con toda libertad la suerte de mojiqanga o teatro popular

Los Diablos Danzantes de San Francisco de Yare, Estado Miranda, aparecen el jueves de Corpus Christi. Usan enormes máscaras que tienen figuras de monstruos o de animales Naiquatá y están cosidas en trozos de telas que, a modo de capucha, caen sobre las espaldas. Para elaborarlas, algunos artesanos utilizan un molde de arcilla sobre el cual se colocan trozos de papel impregnados de algodón por ambos lados que, a la vez que les da suficiente humedad para adaptarse a dicho molde, los une entre sí y, al secarse, les imprime mayor consistencia. El borde interior de la máscara conserva su forma gracias al bejuco que lo rodea

Además, en su parte superior se le adaptan cuernos con las plumas hacia arriba o hacia abajo, elaborados por el mismo proceso anterior, pero empleando como hormas cuernos de res. El número de cachos de la máscara varía, siendo las más comunes las que tienen dos, aunque también las hay de tres y de cuatro. Finalmente los artesanos rematan esta obra de arte con esmalte o sapolín rojo y negro para acentuar los contrastes. Del mismo modo utilizan color plateado y amarillo, lo que le proporciona más vistosidad.

En síntesis, de dichas máscaras resulta un conjunto de formas diabólicas: grandes colmillos de cartón o de madera, narices descomunales, barbas de fique, ojos

desorbitados, bocas desmesuradas. Para sujetarlas a la cabeza se utilizan tiras de goma que se entrecruzan a manera de frenillo, las cuales no son visibles por encontrarse en la parte posterior, recubiertas con una tela que cae sobre las espaldas del danzante a modo de capucha. Lleva un nudo casi en el centro, el cual desempeña importante papel en “la humillación o derrota de los diablos”, pues al caer la máscara, queda pendiente de dicha atadura.

En la población de Naiguatá del Departamento Vargas, (hoy Estado Vargas), los diablos que aparecen en la celebración de Corpus Christi ostentan bellísimas máscaras de ojos saltones, cuernos unidos y enorme cascarón. Resaltan en ellas los colores amarillo, azul y rojo.

Pero no las llevan sobre el rostro, como se observa en los Diablos de San Francisco de Yare, sino en la mano; la cara del portador va cubierta con una capucha de coleta cruda unida a la máscara.” (Domínguez. 1992. p. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37)

### Actividad 1:

Escribe en los recuadros en blanco que se encuentran en el texto, la o las palabras que faltan, para completar la totalidad de los mismos.

1. El pueblo  conserva tradicionales y primorosas obras de .
2. Con el barro de losa o  elaboran diversas clases de vasijas, imágenes de , floreros y pimpinas.
3. La inventiva tiene gran importancia en la hechura de figurillas de , se hacen ovejitas, burros, casitas, flores, .
4. La tapara o  es excepcionalmente útil, pues sus usos son múltiples, en objetos al natural o artísticamente .
5. Con la piel de  se fabrican sillas vaqueras y de lujo, particularmente en la región .
6. En Venezuela se elaboran  muy diversas, utilizadas en los días de , los Santos Inocentes, Corpus Christi y Navidad.

### “El Creador Artístico.

Ser creador es una condición que nace con la persona, el ser humano viene dotado de ciertas capacidades que le son innatas no importando el estrato social donde ocurra su nacimiento. En el devenir de la vida descubre esas capacidades y decide expresarse, es allí cuando ocurre el milagro del arte. Se transforma entonces en un autodidacta, se enseña a sí mismo, este aprendizaje puede convertirse en algún momento en una angustia existencial que lo induce a seguir haciendo aquello que sabe que puede hacer,

redescubre, hace cosas que no le agradan, insiste y al fin, logra algo que se identifica o se acerca más a lo que su mente le ha dictado.

Su alma de artista le proporciona ese “no sé qué” que no sería capaz de definir, pero que sabe que está allí.

Poco a poco y gracias a la destreza que va adquiriendo en el uso de los materiales que eligió, su habilidad se depura y mejora la calidad de su trabajo. Este podría ser el proceso que induce la creación del artista popular y de cualquier artista, haciendo la salvedad de que cada individuo vive su propia angustia y se dirige hacia el fin que aspira, aunque sea de manera inconsciente. De igual modo, quien posee esta sensibilidad siempre está en busca de algo más, siempre desea hacerlo mejor y es posible que libre una lucha interna tenaz en pos de ese objetivo de perfección...

Por tanto el arte popular, salvando la diferencia odiosa que pretende ubicarlo en lugar distante de lo que se denomina “arte culto”, es la expresión natural y espontánea de aquel creador que lo es, precisamente, porque lleva dentro de sí el “gusanillo” de la creación, de lo ingenioso, de lo particular y de lo bello; el hecho de no haber participado de una formación académica no lo exime de hacer algo que despierta el interés y la sensibilidad de quienes admiran ese algo, de ser capaz de imprimirle a su obra un contenido espiritual que la distingue y la lleva a sobresalir de lo que suele ser común

El arte popular venezolano encierra en sus expresiones todo ese cúmulo cultural representativo del mestizaje que caracteriza a nuestro pueblo, al remontar el pasado precolombino, se observa la influencia negra y la presencia del imaginero colonial, todos juntos vienen a conformar el arte popular de este siglo...

Lo real maravilloso, tanto en la literatura como en el arte en general, viene a ser una característica inherente a Latinoamérica. De este modo la creación no se circunscribe a una élite, es patrimonio de una colectividad...

La inspiración que motiva la creación del artista popular surge de su propio entorno, sea natural, histórico o por tradiciones, así nos lo reafirma Márquez Rodríguez cuando explica lo Real Maravilloso:

Y ese todo latinoamericano, como es obvio, abarca la naturaleza, el hombre y la historia. En los numerosos ejemplos que en las citadas conferencias Carpentier da y comenta como la ilustración de su teoría, abundan las referencias de esas tres fuentes de lo maravilloso. Lo cual, por nuestra parte, nos ha permitido hablar de la triple dimensión de lo real maravilloso.

Podría interpretarse esto no solamente para la literatura, se da perfectamente dentro del arte popular cuando los creadores asumen como suyos motivos históricos, en este caso la figura de Bolívar y de Gómez por ejemplo, vienen a ofrecer toda una variedad de obras que los presentan en diferentes actitudes, es la interpretación del hecho histórico del pueblo, a su manera y como ellos lo ven; la naturaleza está presente también en el contexto mismo donde desarrollan su actividad y de donde toman la materia prima, en el paisaje rural y campesino que llegan a plasmar en su trabajo; y el hombre, como tal y como protagonista se hace presente en innumerables facetas como trabajador, protestando, como todo.

Todo ello conlleva a demostrar que la cotidianidad del artista popular es un hecho inherente a su trabajo y lo cotidiano a que se refieren los autores citados está allí:



surgen entonces los contenidos mágicos salidos de esa cotidianidad y se manifiesta otra característica propia de estos artistas, cuando interpretan a través de su obra el mundo de creencias y supersticiones que llevan dentro de sí.

El artista popular percibe en su entorno los motivos que lo inspiran y sólo de su entorno natural sino además, del entorno cultural que ha venido acumulando de generación en generación, por tradición oral o escrita pero siempre en su forma particular, única. Esa percepción lo induce a llenar una necesidad: la urgencia y el deseo de expresarse, de este modo pone en ejercicio sus manos para traducir esa percepción que está en su pensamiento y de allí nace la creación única, especial y diferente del artista...

### **La Validez de un Concepto.**

Artesanía y arte popular vienen a ser conceptos que parecieran entremezclarse en muchas oportunidades, por cuanto podemos encontrar puntos de convergencia entre uno y otro. Se puede entender como “artesano a la persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico; en la vida moderna es un productor autónomo, propietario de un capital pequeño y que trabaja personalmente con su familia”.

Artista popular es aquel creador o hacedor de obras producto de su ingenio que proviene de estratos bajos de la población, que descubre sus habilidades por herencia o por azar, y que se distingue de otros trabajadores libres por la particularidad que le imprime a las obras que realiza. Generalmente refleja en sus creaciones las incidencias de su vida cotidiana, sus creencias, supersticiones y todo lo relacionado con el folklore autóctono que le rodea en su medio local.

Sin embargo, el artista popular posee una especial sensibilidad que logra imprimir al trabajo que realiza, conlleva toda una interpretación interior en el hecho de crear aunada a su habilidad para transformar una serie de actitudes abstractas, interiores y espirituales, en el objeto concreto que despierta el interés del espectador y lo mueve a captar los sentimientos del artista...

La obra de arte popular es una obra de contenido artístico no por lo folklórico o tradicional, sino por su variedad en cuanto a patrones y medios plásticos. El fenómeno Juan Félix Sánchez viene a marcar un hito para consolidar una definición de artista popular. Cuarenta años de claustro voluntario en su mundo del Tisure lo transforman en un símbolo de la sabiduría natural del hombre del páramo.

Manos y mente se confabulan para producir un ser humano especial, que es descubierto para mostrar al mundo toda una filosofía de la vida, pura: sin contaminaciones, clara como las cascadas de su páramo y asombrosamente humana y entendedora de las cosas humanas.

Juan Félix Sánchez sorprende no sólo por su capilla de piedra del Tisure, concebida a través de una intuición natural, ¿inspiración divina?, sino por la sensibilidad presente en sus cobijas hechas en un rudimentario telar en largas horas de silencio, por la humanización manifiesta en la rusticidad de sus tallas de madera, monumentos de su fe, y por todo ese mensaje de sabiduría que ofrece sin mezquindades. Juan Félix sorprende por su autenticidad...

El artista popular viene a ser un garante de la preservación de todo ese conjunto de valores autóctonos que vienen a conformar la identidad nacional. Y en el caso que nos

ocupa, el creador merideño ha venido plasmando en sus obras esos detalles de contenido patriótico y bolivariano haciéndolos prevalecer a pesar de todo. Destacados han sido los pintores ingenuos, tallistas y ceramistas que han recreado en su trabajo hechos y figuras de la historia patria; haciendo énfasis, en el conocimiento elemental que pervive en ellos, de las razones primeras de la nacionalidad, de las raíces históricas que nos pertenecen y del sentir venezolano siempre patente en esas obras.

Del mismo modo conservan tradiciones folklóricas relacionadas especialmente con la religión, se encuentran tallas y cerámicas donde se plasman estos hechos: San Benito Bonchón es constante, vírgenes y santos, situaciones de la vida diaria, objetos y costumbres...” (Franco. 1995. p. 18, 22, 78)

Selecciona la respuesta correcta entre las opciones presentadas

1. Ser creador es una condición que nace con la persona, el ser humano viene dotado de ciertas capacidades que le son innatas, no importando el estrato social donde ocurra su nacimiento.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
2. El arte popular es la expresión espontánea y natural del creador.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
3. Lo real maravilloso, tanto en literatura como en el arte en general, es una característica inherente a Europa.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
4. Los creadores populares asumen como suyos motivos históricos, como las figuras de Bolívar y Gómez.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
5. El artista popular percibe en su entorno natural o cultural, los motivos que lo inspiran.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
6. El artista popular posee una preparación académica que le permite expresarse con técnicas aprendidas en una escuela de arte.	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>
7. Juan Félix Sánchez consolida una definición de artista popular, manos y mente se confabulan para producir un ser humano especial	Verdadero <input type="checkbox"/> Falso <input type="checkbox"/>

**FIN DE LAS LECTURAS**