

Universidad de Los Andes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Letras  
Departamento de Historia del Arte

Pasantía en el Departamento de Investigaciones y  
Tratamiento de Obras  
del Museo Arquidiocesano de Mérida  
"Mons. Antonio Ramón Silva García".  
**El Arte "Popular":**  
**Un objeto típico o un sujeto atípico.**

Ricardo Alexis Ruiz Peña  
C.I.:11.955.347

Mérida – Venezuela.  
Enero de 2002

Universidad de Los Andes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Letras  
Departamento de Historia del Arte

Pasantía en el Departamento de Investigaciones y  
Tratamiento de Obras  
del Museo Arquidiocesano de Mérida  
*“Mons. Antonio Ramón Silva García”.*

**El Arte “Popular”:  
Un objeto típico o un sujeto atípico.**

**Informe presentado para optar al Título de Licenciado en Letras  
Mención: Historia del Arte**

Responsable:  
Br. Ricardo Alexis Ruiz Peña

Tutor Académico:  
Prof. Luis Bastidas Valecillos

Tutores Institucionales:  
Prof. Ana Hilda Duque  
Lic. Judith Peña

Mérida, Venezuela  
Enero de 2002

*Agradecimientos:*

*A "Teresa Azul", sin su compañía jamás hubiera podido lograr este proyecto.*

*A Mariano, a Uvi y Mariana por su amistad y colaboración.*

*A Ligia y su casa, por todas las noches que discutí filosofía en sus sillas.*

*A mi tutor por su sabia guía.*

*A mis padres.*

*...y me atrevo a adivinar que algún día el hombre será conocido como una multiplicidad de forasteros,  
independientes, incongruentes y polifacéticos...*

Robert Louis Stevenson,  
*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.* (1886).

## ÍNDICE GENERAL

I. IDENTIFICACIÓN.....	7
PRIMERA PARTE	
Pasantía en el Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras del Museo Arquidiocesano de Mérida " <i>Mons. Antonio Ramón Silva García</i> " .....	8
II. PERFIL DE LA INSTITUCIÓN.....	9
II.1. El Museo Arquidiocesano de Mérida " <i>Mons. Antonio Ramón Silva García</i> ".....	9
III. NATURALEZA DE LA PASANTÍA.....	13
III.1. Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras.....	15
III. 2. Departamento de Proyección Museística.....	17
III.3. Actividades Alternas.....	17
SEGUNDA PARTE	
El Arte "Popular": un objeto típico o un sujeto atípico.....	19
INTRODUCCIÓN.....	20
I. EL ARTE Y LO SACRO.....	24
I.1. El carácter aurático.....	26
I.2. El Arte versus arte.....	27
I.3. El arte "popular".....	28
I.3.1. El Arte versus la artesanía.....	31
I.4. Historia del Arte, "popular" en Venezuela.....	34
I.4.1. Especificidades recientes para Venezuela.....	39
I.5. Los pecados para la definición.....	42
II. LA CULTURA COMO ESPEJO DEL ARTE.....	52
II.1. Los modelos de la historia.....	53

II.1.1. La colonia.....	53
II.1.2. La modernidad.....	54
II.2. La Cultura y el pueblo.....	58
II.3. La tradición.....	62
II.4. La identidad.....	64
II.4.1. La identidad versus la alteridad.....	69
II.4.2. La identidad y el gusto.....	71
II.5. La pseudoposmodernidad latinoamericana.....	73
III. METODOLOGÍA DINÁMICA PARA LATINOAMÉRICA.....	79
III.1. La crítica habitual.....	80
III.2. El contexto, el ecosistema cultural.....	84
III.3. La interdisciplinareidad.....	85
LOS RIESGOS O CONSIDERACIONES DE ÚLTIMA HORA.....	94
BIBLIO-HEMEROGRAFÍA CONSULTADA.....	100
ÍNDICE DE ANEXOS.....	108
ANEXOS.....	109
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	133

## I. IDENTIFICACIÓN

NOMBRE DE LA CARRERA: Licenciatura en Letras

MENCIÓN: Historia del Arte.

TÍTULO: Pasantía en el Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras del Museo Arquidiocesano de Mérida "*Mons. Antonio Ramón Silva García*". El Arte "Popular" : un objeto típico o un sujeto atípico.

NOMBRE DEL PASANTE: Ricardo Alexis Ruiz Peña

CÉDULA DE IDENTIDAD: 11.955.347

ORGANISMO: Arquidiócesis de Mérida. Museo Arquidiocesano de Mérida "*Mons. Antonio Ramón Silva García*"

DEPARTAMENTO: Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras: Unidad de Investigación y Unidad de Registro e Inventario.

PERÍODO DE LA PASANTIA: 26 de marzo de 2001 al 22 de junio de 2001.

TUTORES

INSTITUCIONALES: Prof. Ana Hilda Duque.  
Lic. Judith Peña.

TUTOR ACADÉMICO: Prof. Luis Bastidas Valecillos.

## **PRIMERA PARTE**

**Pasantía en el Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras del Museo**

**Arquidiocesano de Mérida “*Mons. Antonio Ramón Silva García*”.**



## II. PERFIL DE LA INSTITUCIÓN

### II.1. El Museo Arquidiocesano de Mérida “*Mons. Antonio Ramón Silva García*”.

“La Diócesis de Mérida de Maracaibo fue erigida por su santidad Pío VI, por la Bula Magnitud Divinae Bonitatis, fechada el 16 de febrero de 1778 (año de la encarnación 1777).” (Arquidiócesis de Mérida, 2001, p.5). Y no fue, sino hasta el 11 de junio de 1923 que el Papa Pío XI, la eleva a Arquidiócesis (Op. Cit, p.5). Es por ello que el establecimiento inicial del Museo Arquidiocesano de Mérida, es Diocesano por su dependencia o vínculo con la iglesia católica.

El Obispo de Mérida, Antonio Ramón Silva García, decreta en una carta pastoral de fecha 10 de agosto de 1909, como la fundación del Museo Diocesano de Mérida –14 años antes de calificarse de Arquidiócesis a la Institución católica merideña-, en tal documento reza la definición, los objetivos y estructura que en un principio se plantea como base de la creación de la Institución museística. Silva (1909), decreta:

*que se cree un Museo Diocesano, en un departamento de la Curia Eclesiástica, que se fabricaría al efecto, en el cual junto con los objetos nacionales o extranjeros que corresponden á establecimientos de esa índole, se conserven más cuidadosamente todos los objetos, que se puedan conseguir, que de algún modo se relacionen con la Independencia ó que pertenecieron a los héroes seculares y eclesiásticos de la época (...) que como para llevar a cabo estas disposiciones sólo contamos con las contribuciones de nuestros queridos diocesanos y particularmente a los eclesiásticos, autorizamos á nuestro Secretario de Cámara para que se dirija por circular a todos los Curas, acompañándoles la presente Pastoral y un Elenco de los objetos que se desean para el Museo Diocesano, y los excite á recoger las contribuciones de los fieles [sic] (p.p. 66-67).*

Las palabras de Mons. Silva dejan ver el interés por conseguir una muestra simbólica de la idea de Nación o Patria, comprendida desde la geografía, pasando por la historia nacional, hasta los objetos

de carácter íntimo, sin restar importancia a productos u objetos extranjeros. Tal concepción es evidente en la clasificación temática del citado elenco de objetos:

a) Objetos y productos nacionales:

Botánica (textiles, medicinas, ebanistería, construcción, etc.), Zoología, Mineralogía, Historia (eclesiástica, civil o profana –precolombina, colonial, republicana-, Arte e Industria.

b) Objetos y productos internacionales subclasificados de manera exacta a la anterior división temática.

El 5 de julio de 1911 es finalmente inaugurado, a propósito de la celebración del Primer Centenario de la Independencia de la Nación. Obviamente la colección resultó de la convocatoria dada por Mons. Silva, de manera que los objetos fueron y son de procedencia de la comunidad que se suscribía a la, entonces, Diócesis de Mérida, incluso Mons. Silva donó numerosos objetos personales.

Posteriormente en 1996, se registra el Acta Estatutaria de Fundación del Museo Arquidiocesano de Mérida, conforme a los artículos 19 y subsiguientes del Código Civil, y regida por el Código del Derecho Canónico (Acta Estatutaria, 1996, p.1). Sus funciones son adquirir, guardar, coleccionar y exponer obras de arte, de carácter religioso o no, así como ejemplares científicos o de cualquier género que sean importantes para el desarrollo del conocimiento humano. Su patrimonio es y será formado por aportes económicos y bienes provenientes de la Arquidiócesis de Mérida, la Gobernación del Estado Mérida y de donaciones y legados públicos o privados (Op. Cit, p.p 2-3).

La edificación comprende los espacios de la antigua Capilla el Sagrario, primera sede catedralicia merideña. La organización queda sujeta a la estructura de la Arquidiócesis, como ente creador y rector del Museo, y de ésta, parte como una de las actividades de los Servicios Arquidiocesanos. La Presidencia de la Fundación Museo Arquidiocesano de Mérida "*Mons. Antonio Ramón Silva García*" la ejerce el Arzobispo vigente, actualmente Mons. Baltazar Enrique Porras Cardozo, o la persona designada por él. La Dirección está en manos de la Prof. Ana Hilda Duque, -

cargo de libre remoción a voluntad de la Presidencia-. El Director planifica, dirige, coordina, supervisa, ejecuta o hace ejecutar, propone departamentos, servicios o unidades. Un Vocal, de nombramiento a juicio de la directiva; tanto Vocal como Director deben poseer suplentes, además de cargos técnicos y administrativos para el funcionamiento del Museo (Op. Cit, p.p. 3-4)

La estructura departamental y de unidades del Museo queda expuesta en el organigrama (ver anexo 1). Cuenta con dos Departamentos: a) Dpto. de Investigaciones y Tratamiento de Obras, b) Dpto. de Proyección Museística. El primer departamento posee tres unidades que definen sus funciones: Unidad de Registro e Inventario, Unidad de Conservación y Unidad de Investigación a la cual se adscribe el Centro de Documentación. El segundo departamento contiene dos unidades: Unidad de Promoción y Comunicación y la Unidad de Educación.

Bajo la Dirección del Museo se encuentra el Jefe de Departamento, cargo ejercido por la Lic. Judith Peña. El personal que se desempeña en las unidades y departamentos, se conforma por personal graduado y de pregrado (becarios, tesistas y pasantes). La siguiente lista incluye los nombres del personal que ha estado presente en la Institución, como también algunos que aún se desempeñan en el Museo. Becarios: Judith Peña, María Alejandra Páez, Carolina Guerrero, Rosmary Cadenas, María Alejandra Ochoa, Daniel Alvarado, Pedro García, Carolina Rodríguez, Tibisay Mendoza, Rebeca Di Pietro, Rosa Moreno, Gabriela Castillo, Aracelys Rojas, Ernesto Yevara. Pasantes: Daniel Alvarado, Rosa Moreno, María Alejandra Páez, Juan Alberto Ramírez y Ricardo Ruiz. Tesistas: Pedro García y Ernesto Yevara. (Esta lista se ha transcrito a petición de la Institución).

Finalmente el Museo Arquidiocesano de Mérida "*Mons. Antonio Ramón Silva García*" en palabras de Peña (2000) se define como:

*una Institución dependiente de la Arquidiócesis de Mérida, permanente, no lucrativa, abierta al público y al servicio de la comunidad, que tiene como propósito adquirir, conservar, investigar, exhibir y comunicar, para la educación, el deleite y el pleno desarrollo del hombre, el patrimonio tangible e intangible de la región, en especial aquel relacionado con el cultivo de lo*

*sagrado. Se incluyen así como objetos museológicos tanto los bienes muebles e inmuebles como toda manifestación creativa, tradición, costumbre, creencia o mito relacionado con dichos bienes o recabado con el curso de su investigación. (p. 3).*

Esta y otras consideraciones reflexivas son la base para justificar la *Razón de Ser* del Museo Arquidiocesano de Mérida “*Mons. Antonio Ramón Silva García*” (ver anexo 2). Entonces los objetivos de la Institución son:

*como objetivos generales los siguientes:*

*1.- Conservar, preservar y fomentar las colecciones que constituyen el acervo del mismo.*

*2.- Contar con salas permanentes a fin de dar a conocer las obras que integran las colecciones; así como también, propiciar una comunicación directa entre el público y las manifestaciones artísticas.*

*3.- Organizar exposiciones temporales para completar el conocimiento de obras de raigambre popular e incentivar el desarrollo de la actividad creadora.*

*4.- Servir de organismo de información de las manifestaciones artísticas coloniales, a través de visitas guiadas, de las bibliotecas audiovisuales, conferencias y demás material didáctico que posea el museo.*

*5.- Crear los mecanismos necesarios para la íntima vinculación entre el público en general y el museo en particular.*

*6.- Lograr que el museo se integre a la dinámica museística nacional e internacional. (Peña, 1993, pp. 6-7).*

Las actividades desarrolladas por el Museo Arquidiocesano de Mérida “*Mons. Antonio Ramón Silva García*”, para dar cumplimiento a sus objetivos, son las siguientes:

1) Atender las funciones básicas de la institución museística: incrementar las colecciones, investigar, conservar, difundir y administrar.

2) Estrechar vínculos profesionales con museos e instituciones culturales, nacionales e internacionales.

3) La formación y capacitación de personal: ofrecer pasantías universitarias y asesoría, con apoyo para la elaboración de tesis de grado

### III. NATURALEZA DE LA PASANTÍA

El Museo Arquidiocesano de Mérida "*Mons. Antonio Ramón Silva García*", elaboró un plan de trabajo a cumplir por el pasante, en el cual se desarrollaron una serie de actividades. Estas labores se encuentran en el *Perfil del cargo del becario adscrito a las Unidades de Investigación y Promoción* (ver anexo 3) el cual se ajusta adecuadamente a la figura del pasante, no obstante la especificidad de la pasantía sugiere también los siguientes aspectos:

- a) elaboración de proyectos de investigación.
- b) investigación para formar el corpus de los proyectos expositivos.
- c) actualización de la base de datos de registro e inventario.
- d) apoyo en los montajes museográficos.
- e) creación de subproyectos que a su vez generarán nuevos proyectos.

El Museo Arquidiocesano de Mérida cuenta con dos Departamentos coordinados por la Lic. Judith Peña: 1) El Departamento de Proyección Museística. 2) El Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras, en dos unidades de este último: a) Investigación y b) Registro e Inventario se llevaron a cabo las actividades asignadas para dar cumplimiento al Plan de Trabajo del pasante, el cual, fue diseñado por la directiva de la Institución para cumplirse en un período de doce semanas.

La Unidad de Investigación promueve, estimula y orienta las tareas investigativas que a posterior generarán proyectos expositivos. La Unidad de Registro e Inventario realiza fichaje, actualiza datos e inventaría obras. Las labores asignadas durante este período en ambas unidades permitieron el ejercicio en las áreas de investigación y registro e inventario, cumpliendo con los objetivos propuestos en la pasantía, que sin embargo luego se extendieron a otras unidades e incluso departamentos, de modo que se complementaron los conocimientos adquiridos en los años de escolaridad.

En la Unidad de Investigación se continuó con el ya iniciado Proyecto: Desarrollo del Catálogo Monográfico de la Colección del Museo Arquidiocesano de Mérida, específicamente en el subproyecto: Catalogación temática de las tallas y pinturas de la Colección de Arte “Popular” (las comillas proceden a explicarse en la segunda parte –Tesis de Investigación- del Informe de Pasantía, por ser éste –el Arte “Popular”-, el tema central del mismo). En un principio se inició la Catalogación Temática, en base de datos, de las tallas en madera, pinacoteca y modelado en arcilla pertenecientes a la colección de Arte “Popular” de la Institución, realizando una investigación iconográfica y procediendo a una catalogación específica para tales fines. Se ejecutó, este Proyecto, con el apoyo de las fichas de registro e inventario de la colección de Arte “Popular” realizadas (ver anexos 4 y 5), y de diferentes fuentes bibliohemerográficas, así como del trabajo directo con las obras. El producto resultó en fichas de investigación para cada obra y dos cuadros temáticos (ver anexos 6, 7 y 8), los cuales quedan registrados en archivo digital. El registro de investigación cubre parcialmente la Colección de Arte “Popular”, dejando el proyecto para posteriores investigaciones y conclusión del mismo.

En la Unidad de Registro e Inventario se continuó con el proyecto Expedientes documentales de la colección del Museo Arquidiocesano de Mérida, específicamente en el sub proyecto Actualización de los datos de registro e inventario de las tallas y pinturas de la colección de Arte “Popular”, perteneciente a la base de datos de la unidad (ver anexos 4 y 5). Entre las obras actualizadas destacan todas las pinturas de caballete, todas las tallas de madera, todas las obras modeladas en arcilla y los modelados en anime.

Una vez actualizado el registro, bajo la supervisión de la Lic. Finalba Carrero, se procedió a inventariar las obras de la colección de Arte “Popular” en base de datos tomando en cuenta las fuentes manuscritas ya existentes, desde la obra n° 1375 hasta la n° 1486. Además se incluyeron otras numeraciones, distintas al rango anterior, como la 1075, 1166, 1220, 1254, 1241-42, 1316-17, entre otras.

A solicitud de la Lic. Judith Peña se realizaron actividades complementarias, propias del quehacer museístico relacionadas con la Unidad de Conservación tales como traslado de piezas de las salas de exposición, organización del nuevo depósito, etc (ver anexo 9), con motivo de la reorganización del Museo a razón de la exposición de reapertura “Huellas Sagradas”.

En la Unidad de Promoción y Comunicación se participó en el montaje de obras (las pinturas de las salas 1 y 3, y las tallas de estas salas) para la exposición “Huellas Sagradas”, evento de reapertura del Museo. También se contribuyó en ajustes curatoriales de iluminación de las tres salas. Participando además, en la colocación de afiches y distribución de invitaciones para el evento.

En la Unidad de Administración, se realizaron labores de mantenimiento a la impresora n° 2 de dicha oficina, además se contribuyó en la solicitud de cotizaciones para la compra de materiales necesarios para la institución, todas estas actividades se suman a las realizadas en el plan de trabajo.

### **III.1. Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras.**

En los párrafos siguientes se describirán las labores realizadas por semanas en el Departamento de Investigaciones y Tratamiento de Obras tanto en la Unidad de Investigación como en la Unidad de Registro e Inventario:

*Primera semana:* Presentación al personal del Palacio Arzobispal; actualización de la base de datos de registro e inventario de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 33 fichas; catalogación temática en cuadro temático.

*Segunda semana:* Catalogación temática en cuadro temático; fichaje de investigación de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 5 fichas; actualización de la base de

datos de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, de la 1418 a la 1429.

*Tercera semana:* Fichaje de investigación de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 6 fichas; actualización de la base de datos de la pinacoteca y tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 26 fichas.

*Cuarta semana:* Fichaje de investigación de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 9 fichas; actualización de la base de datos de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 18 fichas; movilización de piezas para pruebas en sala de exposición.

*Quinta semana:* Fichaje de investigación de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 16 fichas; actualización de la base de datos de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 22 fichas; habilitación de los espacios de depósito.

*Sexta semana:* Fichaje de investigación de la pinacoteca de arte “popular”, procesando 22 fichas; actualización de la base de datos de las tallas en madera y pinacoteca de la colección de arte “popular”, procesando 3 fichas; boceto inicial del cuadro temático.

*Séptima semana:* Actualización de la base de datos de las tallas en madera, modelado en arcilla y modelado en anime de la colección de arte “popular”, procesando 33 fichas; fichaje de investigación de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 5 fichas, corrección del cuadro temático y de las fichas de investigación.

*Octava semana:* Fichaje de investigación de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 46 fichas.



*Novena semana:* Fichaje de investigación de las tallas en madera de la colección de arte “popular”, procesando 74 fichas.

*Décima semana:* Identificación y transcripción de las piezas no abarcadas en el fichaje de investigación de la colección de arte “popular”, procesando 46 fichas, más un número indeterminado de piezas modeladas en arcilla en cuadro de base de datos; investigación iconográfica sobre temas cristológicos; actualización y revisión de la base de datos de la colección de arte “popular”, procesando 40 fichas.

*Undécima semana:* Investigación iconográfica sobre temas cristológicos; actualización y revisión de fichas en registro e inventario.

*Duodécima semana:* Investigación iconográfica sobre temas cristológicos, transcripción en base de datos.

### **III.2. Departamento de Proyección Museística.**

En los párrafos siguientes se describirán las labores realizadas por semanas en la Unidad de Promoción y Comunicación, perteneciente al Departamento de Proyección Museística:

*Primera semana del 11 al 15 de junio:* Montaje en sala para la exposición “Huellas Sagradas”.

*Segunda semana del 19 al 22 de junio:* Montaje en sala para la exposición “Huellas Sagradas”.

### **III.3. Actividades alternas, posteriores a la culminación de la pasantía.**

A continuación se enumerarán las labores realizadas “en cooperación” al Museo, con motivo de la inauguración de la exposición de reapertura “Huellas Sagradas” y que se ejecutaron luego de la fecha de cierre del período de pasantía.

- 1.- Ajustes curatoriales de iluminación en las salas 1, 2 y 3 del museo
- 2.- Búsqueda de cotizaciones para la compra de materiales necesarios para la exposición de reapertura.
- 3.- Difusión informativa con motivo de la reapertura del Museo (distribución de afiches y tarjetas de invitación).

**SEGUNDA PARTE**

**EL ARTE “POPULAR”:**

**UN OBJETO TÍPICO O UN SUJETO ATÍPICO**

*“...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”*

## INTRODUCCIÓN.

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 sub-clasificaciones 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 Ermíny, 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 Egpto. Pintor no académico.*



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 especial 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 "connaisseurs" 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).

## **1.2. 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).*

### **1.3. El arte "popular".**

El estudio del el 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 made 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 semirreligioso, 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*, veáse Miguel Angel

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.

#### **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 realizaría 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 preludio 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. Contramaestre, 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 recluidos 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 la 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-Peñaloza 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 Contramaestre (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. Contramaestre, y que la fuente es en específico un texto llamado *Catálogo Ancestros: Tres Tallistas Populares Venezolanos*, escrito en España en mayo de 1986 (Contramaestre, 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.**

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 eryl 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 querrela 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 microsocio 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 Bienal 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 Bienal. (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 Zerpa 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 *artistificados 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 vanagloriosos 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.

## CAPÍTULO II

### LA CULTURA COMO ESPEJO DEL ARTE

*“...a la muerte de Bárbaro Rivas cuando llegó una avalancha a preguntar si yo tenía cuadros de él o bien de otros pintores ingenuos. Entonces yo me dije, si lo de Bárbaro y los otros tienen demanda, por qué yo, que tampoco he estudiado, no puedo pintar...”*

*Apolinar. Pintor no escolarizado.*

El problema de la definición de arte y de sus tipos, es decir la simulada distinción en la interartisticidad, radica en la conformación misma de la sociedad, tanto en la conformación cultural -su asimilación con el entorno- y la configuración de las estructuras sociales y la identificación de sus participantes.

En Latinoamérica y particularmente en Venezuela las pistas para crear una conciencia de nuestra condición tienden a ser conflictivas, desde la identidad hasta la participación internacional, es por ello que el camino de reconocimiento resulta oprobioso en determinadas situaciones, no es dudable entonces que la definición de arte "popular" y arte "no-popular" tiendan a sustentarse en el pasado y las corrientes del pensamiento que dominaron. Entran en juego paradigmas como premodernidad, modernidad y más cercanamente posmodernidad, globalización y/o masificación. Cada tendencia se concibió por el momento y sus características, y propició la creación de modelos que retroalimentaron los criterios de los individuos proclives en ese instante.

El resultado desembocó en la escolarización del gusto, las introyecciones personales y las exclusiones colectivas, en tanto exista divergencia del tipo maniqueísta, la elaboración de un mapa de la sociedad resulta lleno de posiciones encontradas e irreconciliables. La estructura de moderno versus tradicional, formuló la noción de culto versus popular, o lo que es lo mismo hegemónico sobre subalterno. Si se quiere encontrar la raíz del problema tiene que explorarse los modelos históricos que permanecen como atavismos de la conformación latinoamericana y venezolana.

## **II.1. Los modelos de la historia.**

### **II.1.1. La colonia.**

En la colonia las pinturas y las tallas venían importadas de España, ejecutadas por artesanos de aquella región, para satisfacer el territorio ganado por sacerdotes, militares y funcionarios,

provocando un modelo icónico de dominación, que no se limitó a la iglesia sino que invadió los espacios seculares de la vida colonial, creando modelos estéticos y éticos. Quizá por eso se llegó a pintar tópicos grecorromanos en paredes de barro.

Pronto la comunidad segregada -indios, negros y mestizos- sentó sus diferencias a partir de la religión el "mestizaje cultural (...) respondía a prácticas mágicas y religiosas que progresivamente fue adquiriendo rasgos propios en la medida que la estética popular se convirtió en la expresión visual de la religiosidad popular." (Acha citado por Ortega, 1997, p. 26).

Esta serie de hechos, más los próximos, deja fundada una primera noción de latinoamericanidad, García-Canclini (1977) señala al respecto:

*...No somos culturas de síntesis por una decisión química o un ensayo biológico; nuestro sincretismo no es la consecuencia de una conciliación, sino de los enfrentamientos entre nativos y los conquistadores, y de los hijos de ambos contra quienes siguieron colonizándonos. (p. 100).*

### **II.1.2. La modernidad.**

La modernidad, desde la visión de Michel Foucault (parafraseado por Bracho, 1997), es un correlato referencial que no es cosa, hecho o realidad, sino leyes de posibilidad, reglas de existencia para los objetivos que en él se encuentran. (p. 7). A partir de proyectos se intentó conciliar al mundo en un mismo cauce, "lo moderno alude al presente y a la posibilidad de progreso..." (Bracho, 1997, p. 24).

Para Latinoamérica la asimilación de la modernidad ha resultado un camino todavía por recorrer que, si bien se ajusta por una heterogeneidad temporal en el cual la historia va desde lo tradicional y antiguo hasta los avances tecnológicos, es necesario decir que habitan premodernidad, modernidad y positivismo a ultranza en nuestro espacio geográfico. Sin embargo los proyectos se resumen de la siguiente manera a juicio de García-Canclini (1989).

a) El proyecto emancipador. Que a lo sumo reza:

*la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas (...) Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades. (García-Canclini, 1989, p. 31).*

b) El proyecto expansivo. Es:

*la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes (...) pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial. (García-Canclini, 1989, p. 31).*

c) El proyecto renovador. Abarca:

*por una parte la persecución de un mejoramiento e innovación incesante propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada [resumida en la frase como debe ser el mundo] [más] la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta. (García-Canclini, 1989, p.p. 31-32).*

d) El proyecto democratizador. Es aquel:

*que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la Ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura... (García-Canclini, 1989, p. 32).*

El proyecto modernista se contradice, se observa que sus postulados crean un desencuentro entre la estética moderna -su propuesta-, y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico. Por un lado teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte; por el otro, el mercado y la comunicación

masiva -incluyendo a los museos- fomentan la dependencia a procesos extraestéticos, más no *extra-artísticos*, pues lo económico como ya se ha mencionado no se separa del arte (Cfrs. García-Canclini, 1989).

La modernidad y su tendencia democratizadora y proceso capitalista aumenta el número de consumidores para el arte, que ya no es restringido a Iglesias y Palacios. Pero genera la contradicción en el resultado, pues al ampliar el mercado, alertó sobre las posibilidades de unificación de todas las clases, bajas y altas, atrayendo la instauración de las diferencias (he ahí un factor del origen de los campos del gusto y del saber). Los grupos hegemónicos necesitaban ámbitos separados para ordenar objetos -tal como en los museos- por sus afinidades y no por su aprovechamiento cultural. (Cfrs. García-Canclini, 1989).

En la República la figura política de Nación impuso la idea de "Cultura Nacional", creándose el inicio de la dicotomía al perseguir el modelo *moderno y noble* en contra de los paradigmas de *atrasado y vulgar*, los primeros eran para los mantuanos triunfantes y los otros los antivalores de los sectores *populares*, que se niegan a la superación (Ortega, 1997).

El modernismo es entendido como una "intersección de diferentes temporalidades históricas que tratan de elaborar con ellas un proyecto global" (García-Canclini, 1989, p. 71). Considera el pasado clásico revitalizante, con un presente técnico y un futuro político imprevisible, semi-aristocrático, semi-industrializado y un movimiento semi-insurgente (Cfrs. García-Canclini, 1989, p. 71-72).

Todo lo anterior valdría para justificar que el espíritu de la modernidad, de los avances tecnológicos y las ideas progresistas que desechan las creencias religiosas, supersticiosa o por el estilo, sirven para entender el *primitivismo* de cierto grupos sociales. Para aclarar por qué existe la distinción entre arte de academia y arte "popular", "naïf", "etc.", y ubicar en el siglo XIX la raíz de la distinción, como describe Juan Calzadilla (1995), el esbozo de dos pesudotendencias -academia y atavismo colonial-. El problema es que los artistas "populares" no son exclusivamente *imageros*



religiosos, tal suposición sólo se aplica en lo temático, de un restringido y sobrevalorado tema: la herencia, la tradición, la religiosidad del pueblo.

Considerando la modernidad en Latinoamérica y sus procesos "hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente" (García-Canclini, 1989, p. 65). Tal desajuste, entre modernismo y modernización, según García-Canclini (1989) evidencia que son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía. El modernismo proporciona prestigio a los dirigentes aunque la modernización social no esté a la par.

En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las élites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática: a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de 'creación' artística, con la consecuente división entre arte y artesanía; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplarlos (Cfrs. p. 67). La modernidad fue efectiva por su mediatización.

Otro modelo identitario de la modernidad, para Latinoamérica, es el demostrado por Juan Acha (1993) que tuvo su auge en la primera mitad del siglo XX, tal demostración radica en la propuesta de la existencia de tres caminos -el *nacionalismo*, su contraparte el *universalismo* y el  *sintético* o dialógico-, se presentaron como respuestas ideológicas, no como posibilidades, más bien como proyectos, consecuencia modernista -ancla ideológica hacia una identidad definitiva-, nacida a principios del siglo, pero con sutil vigencia presente.

La modernidad en Latinoamérica es un "conflicto interno, dependencia exterior y utopías transformadoras." (García-Canclini, 1989, p. 75). Quizás se deba a que (Bracho, 1997):

*El proyecto modernizador latinoamericano nació de una doble artificialidad (...) las ideologías de grupos intelectuales que lo introducen como imitación y anhelo de cultura (...) negando al catolicismo, sobre la base del tradicionalismo, sin una orientación clara de unidad étnica y social (...) la desintegración nacional y la de la soberanía del pueblo dentro del tradicionalismo, lo que condujo a fabricaciones ficticias de la democracia. (p. 9).*

Irónicamente, el éxito de los postulados modernos en Latinoamérica no es tal, si el proyecto de la Modernidad es inconcluso, como sugiere Jürgen Habermas, en nuestro continente de habla hispana, apenas es un borrador, de qué manera se explicaría que la revolución campesina y la propuesta caudillista -aparente premodernidad superada-, sean indicadores de la constante ruptura con la modernidad.

## **II.2. La Cultura y el pueblo.**

El "hombre-culto (...) crea cultura, es decir un modo de relación vital y entrañable con el mundo, fundado en el conocimiento ecuménico del mismo..." (Liscano, 1990, p. 92). Es entendido por cultura todo, pero se refiere a la "...vida en sociedad, formas de organización, estrategias para la subsistencia, procedimientos para elaborar obras materiales, sistemas semióticos y expresivos de toda índole, normas éticas y estéticas..." y otras facetas (Monsoyi, 1991, p. 52).

Cultura es, indudablemente, un concepto progresista y relacionado a la evolución histórica - biológica y social- del hombre (homo-sapiens sapiens). Mientras se distingue del concepto general, una definición de *cultura específica* -conjunto particular de reglas culturales- un proceso de una enculturación de temprana edad habitualmente (Phillip-Kottak, 1997).

Los rasgos para identificar cualquier cultura son principalmente estos: La cultura es aprendida tanto social como individualmente situacional, el aprendizaje cultural suele integrar al individuo en el diálogo de los signos y símbolos de su cultura específica. Es simbólica pues dota de significación una

cosa o hecho sometiendo a la naturaleza. Es compartida al menos por miembros de un grupo. Está pautada, si algún individuo cambia la conducta frente a "x" hecho, puede provocar lo mismo en otros miembros. Existe tanto ideal como real es decir, que es propensa a transgredir en la experiencia los espacios privados y/o los públicos. No es perfecta o efectiva, ciertos procesos culturales, traen consigo amenazas a grupos externos, propios y a la naturaleza. (Phillip-Kottak, 1997, p.p. 18-30).

La concepción de *cultura popular* dentro de una Nación o País, abre una lectura, en la cual se establece una dicotomía para la definición ulterior de *cultura popular* y *cultura no-popular*. La primera proviene de la abstracción ejercida sobre grupos humanos denominada a grosso modo como: *el pueblo*. La segunda parece ubicar al restante en el que se incluye clases que llevan adjetivos como *hegemónica, alta, intelectual, culto-ilustrada, dominante* y otros. Por lo tanto dentro de una comunidad nacional suele considerarse que el término *población* -entendido como la totalidad de un grupo humano- no es sinónimo de *pueblo*, sino que el segundo es parte de la amplitud del primero, distinguiendo de esta manera el concepto de cultura en sub-especificaciones, cuya postura difiere de la corriente antropológica que sentencia la cultura como la totalidad del hombre con su entorno.

Paradójicamente pueblo o un pueblo se define en lo siguiente: "Todo grupo de seres humanos caracterizados por unidad de sentimientos, creencias, cultura, localización geográfica (...) puede utilizarse sinónimamente con tribu, nación y, a veces, cultura..." (Hunter y Whitten, 1981, p. 552). En consecuencia para Briceño Guerrero (1998) la *cultura popular*, se entiende como resultado de la "...supervivencia de culturas dominadas en alianza con formas abandonadas de la cultura dominante y en fornicación adúltera con la propia cultura dominante..." (p. 80).

Podríamos entender dentro de la teoría de cultura para mayor beneficio de las especificidades y las distinciones, varios aspectos. Según Alberto Cirese (citado por González-Ordosgoitti, 1998) afirma: " 'que lo que antes llamábamos popular se ha de considerar como el nivel de la cotidianeidad o de lo elemental humano' (...) de ahí se postula la posibilidad de hablar de cultura popular y de cultura no-

popular." (p. 96). Pero para poder ser encasillado en alguna instancia social, se requiere ser percibido como tal, como por la voluntad de su ser (Bourdieu, 1988).

Sin embargo por la manera en que se dan las posibilidades de hibridación cultural en nuestro presente, se consideraría la enunciación de ciertos campos para el estudio. "Tendríamos así el campo cultural académico, el campo cultural industrial-masivo y el campo cultural residencial, pudiendo adjetivar a los mismos con el término de popular o no-popular..." (González-Ordosgoitti, 1998, p. 97). El campo cultural residencial es, un circuito cerrado y autosuficiente de reglas implícitas para el acceso a ese colectivo conformado por productores y consumidores (González-Ordosgoitti, 1998).

La mayoría de las catalogaciones y de los conceptos no sólo nos aproxima a la aprehensión del objeto, sino que nos subyuga a la discriminación -separación-, y hasta vituperio de lo que no es, trayendo como resultado una aplicación al resto de las actividades humanas, he ahí el peligro del lenguaje, he ahí que "popular" no sea otra cosa que un contrapunto. Consecuentemente para muchos la cultura *popular* es "un área subalterna -deprimida y reprimida-" (Monsoyi, 1991, p. 53).

Lo popular es una entelequia construida, jamás preexistente, una forma de teatralización de formas de poder, producto de la creación del concepto de *pueblo* en la revolución de los siglos XIX y XX, un fragmento histórico de la modernidad. La conformación en Europa de sociedades industriales durante el siglo XIX y en Latinoamérica durante el siglo XX, generan la transformación de grupos como por ejemplo: *público* se convierte en *multitud*, es decir un colectivo más dispuesto a la aceptación de un orden social y una participación no activa -massmedias-. Las consecuencias de *la cultura de masas* provienen de una carencia de solidez de los grupos primarios y relaciones interpersonales, de ahí que sean presa fácil de unificación de sentimientos e ideas por los modelos de los medios de comunicación y las élites dirigentes. (Cfrs. Hunter y Whitten, 1981).

El público se convierte, entonces, "en el gran objetivo cultural de las sociedades industriales aunque no siempre de los intelectuales que se han mostrado más propensos a reconocer en éste más

que la mediocridad y la falta de gusto e iniciativa cultural..." (Nivón-Bolán, 1999, p.p. 11-12). "Los estudios de consumo cultural muestran que 'el público' no existe. Lo que hay son 'públicos' ..." (Nivón-Bolán, 1999, p. 28). ¿Es necesario, (como consecuencia), para la divulgación del arte responder, acaso, a la institucionalidad de la pluralidad y la diferencia?.

Nuestra herencia segregadora y maniqueísta sucede de "un propósito universalizante (...) una visión binaria del mundo, donde convivían 'civilizados y bárbaros'..." (Bracho, 1997, p. 29). Basado en los modelos: a) *constitución territorial*, de nuestra República y "culto a lo Nacional"; b) *jurídico-político*, la consagración de las instituciones de la República; c) *étnico-social*, la formación de grupos dominantes y dominados; y d) *mental*, el uso de la mass-mediatización para consolidar a las anteriores por medio de la educación ciudadana (Bracho, 1997).

Se piensa que los pueblos más civilizados son los que saben más, por ende se deduce que los más pobres y atrasados saben menos (Molina citado por Bracho, 1997, p. 18). Luego del *ideal* occidental se pensó que éste, sería y será, el beneficio de todos los pueblos, especialmente los que continuarán occidentalizándose, de manera que otra *cultura* no occidental queda en posición de evaluaciones jerárquicas (Bracho, 1997). Además de considerar a la ciudad y su sentido de clímax de la modernidad como el gran intérprete de este fenómeno, es decir un vector cultural. Por ende el patrón de consumo constituye la participación en la conformación de ciudadanía, fórmula de adscripción (Nivón-Bolán, 1999, p. 12), Entonces ocurre la manifestación de la *alteridad* con lo rural, y sus productos.

Lo popular se define como lo producido por medio de la tradición, de una personalidad colectiva y de carácter manual y oral, es decir huellas de la premodernidad, a diferencia de la concepción de los medios, para los cuales popular es igual a ventas, mercado, la *popularidad* que se refleja en las estadísticas y se manifiesta en el espectáculo. "Lo popular masivo es lo que no permanece, no se acumula como experiencia ni se enriquece con lo adquirido." (Cfrs. García-Canclini, 1989, p. 242).

En tanto el *populismo*, fue la prescripción de las décadas entre los '30 y '50 del siglo XX, "convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación." (Barbero citado por García-Canclini, 1989, p. 243), el empleo de la noción de cultura y su identificación para la consecución del poder. "La puesta en escena de lo popular es una mezcla de participación y simulacro." (García-Canclini, 1989, p. 246).

Tanto popular, populismo y popularidad, son diálogos simulados de dos partes, pueblo y legisladores, independientemente se llega a un convenio de no agresión para ambos segmentos, mientras intentan llevar sus actividades cotidianas de la manera más serena posible, entra en juego la pasividad del pueblo "...si las ciudades son baluartes de las resistencias a lo político, ello tal vez se debe a que las ciudades estén constituidas por una pluralidad de nichos..." (Joseph, 1988, p. 23), tales nichos para la pacificación del *status quo* deben permanecer rígidos, al menos en las definiciones, en la virtualidad.

Conceptos como tradición, identidad, cultura, pueblo, nación etc. terminan por convertirse en "anclas ontológicas" (De la Campa, 1999, p. 34), imposibles de entenderse cuando comienzan un diálogo nuevo con ciertas "supuestas" diferencias.

### **II.3. La tradición.**

La tradición es concebida como un proceso de socialización, proporciona una normativa, consecuentemente maniqueísta, dependiendo de la sociedad, homogénea o heterogénea, en una adquiere carácter sagrado y en otra, como consecuencia de subgrupos, se tiende a discutir su vigencia (Cfrs. Hunter y Whitten, 1981).

La tradición en Latinoamérica es considerada inicialmente como una constante atemporal e invencible, pues desde la conquista y colonización, sólo se ha integrado a la cultura del territorio. El folklore es el vehículo de la tradición, y es, también, lo *arraigado* hasta llegar a ser historia de un campo

cultural. En palabras de Juan Liscano (1990) creador, en la década de los '40 en Venezuela, del primer instituto folclorista del País, define: "El folklore es conocimiento por comunión (...) El arte auténtico, debemos decirlo, es comunión e intelecto, sea folklórico o erudito..." (p. 92).

En nuestro país la tendencia folclorista tiene una reacción si se quiere tarde, en 1888 se concibe el patrón de folklore, y el *boom* desatado de reflexión entorno a la cultura *popular* no se dio hasta 1976 (Strauss, 1998).

La existencia de la posmodernidad latinoamericana, según algunos investigadores, considera la tradición capaz de realizar un "...retorno a los orígenes premodernos como recursos para descentrar, diseminar, la mirada actual." (García-Canclini, 1989, p. 110). A ratos se piensa que la cultura *popular* posee una tradición perpetua, como si la historia o la existencia humana no hubiese corrido, como si aún se realizara por los mismos eternos e inmortales creadores, a veces falta pensar en una cultura actual con sedimentos atávicos, más no un áncora digna de compararse con los castigos habituales del Hades griego. Contrariamente Hegel concibe a la tradición como una "corriente viva" que se acumula con la ciencia y la producción espiritual de cada generación (Abbagnano, 1997, p. 1147).

La vergonzosa posibilidad de una tradición en Venezuela podría sopesarse en la negación histórica de ciertos hechos, pues quién podría sospechar que hay mentes malpensadas y obstinadas que juran que en Venezuela hubo esclavitud durante la colonia, que luego de la abolición de la misma, en tal caso de que existieran pruebas de tal trato humano, se conservó el desprecio por castas y colores durante los siglos venideros. Peor aún, hay quienes creen que los términos *tierrúo*, *indio*, *pueblerino* y *marginal* son indicativos de una fórmula de segregación dentro de la bien establecida democracia. Después de esta absurda y débil hipótesis, quién puede pensar que la cultura *popular* y sus *productos* responden a esta fórmula despectiva, sería acaso, ilógico, concebir que hay alguna *tradición* de la execración en Venezuela.

Tomando a Octavio Paz cuando se refiere a las artesanías -entendidas también como arte

"popular"-, como paradigma de la tradición, la fantasía o el capricho: "...no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sea tan difícil desprendernos de ella. Es como echar un amigo a la calle." (Paz, 1979, p. 13). Aunque sea parte de los fundamentos de la ciencia moderna "...la oposición hacia la emotividad, aflicción, extraversión. Por esto, a todo mito o representación simbólica del mundo se le cataloga como parte del sentido común, o doxa..." (Bracho, 1997, p. 21).

"No es posible (...) comprender la tradición sin comprender la innovación." (De Carvalho citado por García-Canclini, 1989, p. 203). Independientemente de la afirmación de si hay posmodernidad en Latinoamérica, o si es mejor y más apropiado definir nuestra condición como una secuela de la modernidad, la modernización no exige abolir las tradiciones, ni la execración de lo *popular*. Los hechos demuestran que los sectores rurales, bajos socialmente o indígenas, han logrado introducirse dentro de las formas modernas (García-Canclini, 1989). En todo caso Néstor García Canclini piensa firmemente, que lo popular no es una esencia ahistórica, como lo imaginan los fundamentalistas del folklore o los políticos populistas (1996).

#### **II.4. La identidad.**

Ampliamente y de manera particular la identidad o fases de identificación, suelen entenderse como un "Proceso por el cual una persona se circunscribe; identidad del yo a diferencia del no-yo..." (Pratt, 1960, p. 147). La introyección es el medio por el cual cada sujeto acepta e integra voluntariamente, incluso se puede decir lúdicamente, a su ser, ciertas conductas, fases o posiciones para desplegar en sociedad, privada o públicamente. Sumado a la introyección existen rasgos o comportamientos que bien pueden ser intolerados por el sujeto, pero que independientemente de la aceptación son parte del individuo aunque se nieguen y rechacen en la introyección.



El proceso de transculturización acaecido en América a partir de 1492 con la llegada de los españoles y luego la incorporación de esclavos africanos, produjo paulatinamente el mestizaje étnico y cultural -primero fue en la cama que en la cultura-, provocando una reestructuración en las manifestaciones artísticas de América. La independencia de las naciones o al menos su plan, fue producto de un sentimiento criollo, en los ya *tradicionalados* hispanoamericanos. El acercamiento al auge modernista instó a futuro al nacionalismo, por un lado, llevado al indigenismo -una reivindicación del mestizaje colonial-, por otro lado, la concepción de una cultura híbrida, que intenta conciliar excesos o carencias en las posturas a favor de lo nacional, lo universal o internacional. Todo este panorama es el que crea la discusión sobre la definición de *identidad*, prestando muy poca atención a cada identificación sucedida en este recorrido y sus consecuencias presentes.

La identidad si no es una ambición casi incomprensible, se transforma en un torreón donde se defiende la pureza, de tal manera como cualquier fundamentalismo político, evidenciando un chauvinismo cultural cerrado e inseguro. Es por ello que la cultura, visto desde la tradición, suele concebirse como una estructura sin cambios, ni diálogos, formando o concediendo importancia a lo sumo, como *manifestaciones exóticas* y rara vez a aquellas producto de *cuando ocurren intercambios entre subsistemas culturales o subculturas*.

La identidad, en su definición, lleva consigo la idea de proyecto, entendiéndose por ésta como el substrato íntimo de lo nacional. Así el nacionalismo se perfila a partir de "...ídolos y semidioses políticos, reformulaciones míticas de la historia, anecdotarios costumbristas-, que será moralmente *bueno y útil para la nación...*" (Cárdenas, 2000, p. 28).

Su establecimiento o concreción sirve para propósitos que "...reivindican el presente, retienen del pasado o proyectan hacia el futuro a la popularidad como temple colectivo valioso (...) y desde allí intentar un acercamiento a nuestro país..." (Chacón, 1998, p. 87), pero por qué el *pueblo* -claramente segregado por los investigadores-, como la identidad nacional indicaría, exclusivamente, la aprehensión

efectiva de la idea de país. Desde las artes plásticas la identidad suele tomarse de manera similar basándose, en algunos casos, en la múltiple variedad de identidades en Venezuela.

En torno a la identidad y sus formas en un mismo territorio afirma Juan Calzadilla (1998):

*...lo propio de la diferencia es su especificidad contextual. Tendríamos así un pluralismo que no apunta hacia un eje central y único, como quería la modernidad, sino que se inserta en un plano diversificado parecido a un mapa geográfico donde está representada toda la pluriculturalidad." (p. 368).*

Cada subsistema cultural o subcultura provienen de la etnicidad -identificación con una grupo étnico- no obstante cada individualidad de sus integrantes posee un *status* (Cfrs. Phillip-Kottak, 1997, p. 34), fases o posiciones en la sociedad, y se clasifican en *adscritas* y *adquiridas*, en las primeras se contienen el sexo, el continuum temporal (edades), su filiación y su genética; las segundas determinan al ego como instantes sociales, amistad, profesión, ocupación, en la permutación de ambas se crea lo conocido como "negociación situacional de la identidad" (Phillip-Kottak, 1997, p. 35).

En palabras de Briceño Guerrero (1998), la identidad queda en evidencia como:

*...una manifestación extrema, patológica tal vez, de la necesidad de autoreconocimiento y reconocimiento por parte de los otros. La necesidad de ver en el yo y en el nosotros continuidad, permanencia (...) la necesidad de identidad es tan poderosa y urgente que pueden recurrir a medidas drásticas para garantizar el autoreconocimiento y el reconocimiento de los otros. Esto es comprensible si pensamos que la alternativa es la locura. (p. 79).*

Retomando la identidad como fuente para la creación de expresiones artísticas, nos encontramos en Venezuela, con que recoge las "...características locales más superficiales..." (Cárdenas, 2001, p. 380), que demuestran el "...peligro de la ontologización de la realidad a partir de lo local." (Cárdenas, 2001, p. 380). Bajo esta particularidad de las manifestaciones identitarias en el arte, se podría hallar y separar las escogencias o tendencias para señalar lo nacional o parte de ello en el

arte venezolano:

Primero, una correspondencia entre la identidad y la autenticidad, que se refleja en la toma de los símbolos y colores locales; segundo, la correspondencia entre la subjetividad del autor y la identidad, es decir el gesto del artista -nacional- como acto fundador del mundo; tercero, la correspondencia entre la autoestima y la identidad, o lo que es igual, la propuesta nacionalista o chauvinismo cultural de la célebre frase "*lo nuestro es lo mejor*" (Cfrs. Cárdenas, 2001). Ya desde esta lógica resulta indetenible que el arte no escolarizado sea clasificado como muestra irrefutable de la esencia nacional.

La identidad "...sólo puede instalarse en los pliegues narcisistas de la historia: institución, destitución, restitución." (Joseph, 1988, p. 18). Qué puede hacernos creer que somos diferentes y únicos, como venezolanos o latinoamericanos, que somos de un barro distinto, hombres de maíz, acaso, ni de trigo o de arroz. (Cfrs. Vivas, 2000). Con mirada similar Fernando Savater (citado por Erminy, 1999) señala:

*una de las majaderías más enconadamente repetidas desde hace doscientos o trescientos años es la que predica la existencia de unos supuestos caracteres nacionales que determinan de modo inamovible la forma de ser y pensar de los diferentes países (...) Desde luego, no niego que, por razones de educación común o circunstancias históricas compartidas, las comunidades humanas no pueden ofrecer un cierto aire de familia que singularice muy a grosso modo (...) La identidad sea la de uno, la del grupo, la del país o de la humanidad, es algo que hay que ir inventando cada día...* (p.p. 12-13).

Se puede trasladar más allá, pues no sólo la *educación común o circunstancias históricas compartidas* son las únicas o las más sólidas variables que construyen la identidad. Si queremos apresarla debemos tener en cuenta, previamente, que es, "...una forma de imaginación social (...) es la forma de la sociedad misma como relación más allá del vagabundeo (nomadismo) y la fijación (solidaridades comunitarias)..." (Joseph, 1988, p. 12).

Tanto la identidad como la cultura latinoamericana no está hecha, y no puede ser encontrada en ningún ámbito legendario del ser, la tierra o en la sangre, siempre ha sido una continúa construcción (García-Canclini, 1977). El concepto de identidad nacional, llega a ser tan abigarrado que elementos o expresiones *telúricas* o *vernáculos* -las cuales sirven publicitariamente para el turismo-, se encuentran en Venezuela, así como en Colombia y en Ecuador por citar breves ejemplos, sea el caso de la música "popular", como las danzas de tambores afroamericanos de procedencia costeña que se manifiestan en los tres países citados. También el ponderado joropo identificativo, de los centauros llaneros venezolanos, expresión también compartida con los centauros llaneros colombianos. Se podría elaborar un mapa de cultura *popular* con estos ejemplos y encontrar que las fronteras geopolíticas de cada gobierno, sólo interrumpen virtualmente zonas cuyas similitudes culturales son transnacionales (Cfrs. Liscano, 1990).

En el individuo transitan mundos, cada mundo es heterogéneo, mas aún cada mundo es penetrado por mundos y por las imágenes de otros mundos (Augé, 1994). Las posibilidades de reconocerse o identificarse en el presente viven "...hoj experiencias culturales desligadas de todo territorio..." (Martín-Barbero, 2000 [on line]). La publicidad o la visualidad de la presente era y generación producida con tendencias globalizantes, posiblemente originadas por el desarraigo territorial de las migraciones.

El riesgo de la definición de identidad y de las discusiones en torno a ella, al final se descubre que "...se construía por negociaciones con diversas alteridades y, por consiguiente (...) una crisis de identidad, habría siempre una crisis más profunda, la crisis de la alteridad..." (Augé, 1994, p. 126). Más aterrador resultan las frases de Luis Britto García (2001), cuando se refiere a esta crisis:

*...con frecuencia el narrador ama a ese pueblo del cual el ideólogo denigra. Lo terrible es que los tres son una misma y única persona: la miseria del prejuicio sólo alcanza su cumbre cuando obliga a su víctima a aborrecerse. (p. 181).*

#### **II.4.1. La identidad versus la alteridad.**

La identidad nacional, se presenta *si existe la idea de nación y sí, nación somos todos*. La sensación de otredad o alteridad que se experimenta en la conformación del venezolano, puede manifestarse en la ecuación anterior, pues además de entender la identidad nacional de esta forma, también se reconoce que los gobernantes -habitantes del mismo territorio, al menos físicamente-, son Estado pero se desconfía de ser Nación. Sea apropiado traer el ejemplo de como durante siglos, los habitantes de esta tierra han librado guerras -independentistas, federales, etc.-, siempre en nuestro territorio, jamás contra Inglaterra en la República de Guyana, ni con Holanda en las Antillas, y muchos menos con Colombia o Brasil, habitualmente han ocurrido dentro de nuestros límites, españoles versus españoles americanos o, nosotros contra nosotros en la guerrilla (Cfrs. Caballero, 2001).

Se percibe que los rasgos positivos y negativos que durante el siglo XX se fueron estableciendo en Venezuela como identidad, terminaron por ser simples modelos históricos, similares a los de la colonia o la modernidad. Así como la valentía y la búsqueda de igualdad que halagó al venezolano durante el período de 1901-1935 -gobiernos de Castro y Gómez- y del período 1950-1958 -gobierno de Pérez Jiménez-, finalizó o devino en violencia y crueldad típica. Así la generosidad posteriormente se calificó de despilfarro, la posibilidad de sumar rasgos opuestos -positivo y negativo-, se transformó en cero (Montero, 1990).

La ulterior operatividad gubernamental o clase prevaleciente, trasladó a cierto *grupo social* -léase como pueblo- la incapacidad de subvertir los aparentes opuestos, creando una postura de autoimagen encontrada en una misma tierra, donde unos reclamaban a otros fracasos económicos, políticos, sociales, etc. (Montero, 1990). Creándose la imagen del venezolano tanto perezoso -cuyo símbolo nacional es la hamaca y el animal totémico es la pereza o perezoso-, como engreído -reflejado

en el chiste donde se pregunta: *¿Qué es un venezolano?: un panameño que se cree argentino-*. Es acusado de desconocimiento crítico de la historia, de *altercentrismo* -su mirada se dirige a su *benefactor* internacional más inmediato- (Montero, 1990), para la imitación de los supuestos triunfos culturales, económicos, políticos y otros.

Parece ser que las únicas unificaciones reales del país han sido, durante la primera mitad del siglo XX, la construcción de carreteras y el culto bolivariano (Erminy, 1997). Necesitamos, acaso, iniciar un sistema de viabilidad entre un, aparente, plano y *otro*, más aparente aún. Sincerar nuestra condición y los ensayos, asumirlos como nuestros finalmente.

La estructura interna de la identidad del venezolano es móvil, en tanto su postura externa resulta más estable (Montero, 1990), creando juicios de estereotipos fijos como popular, bueno, ingenuo, genio, nacionalista, universal, culto, primitivo, violento, pasivo, indolente, trabajador, frívolo, corrupto y demás que sólo son externalistas -basados superficialmente-, pero que inciden sobre la psique y se internalizan bajo el superego, que si bien se moviliza constantemente en su identificación variable y continua con arquetipos o estereotipos, terminan por anidarse como resultado de la ideologización-alienación, para dar como producto la constante pregunta *¿Quiénes somos los venezolanos?*, Que jamás queda satisfecha con las hipótesis propuestas.

Quizá la posible solución sea reconocer nuestra continua movilidad y reconocerla históricamente para eliminar dudas de nuestro sentido de identidad: que reposa en la entelequia de un sustantivo (identidad) cuando es más apropiado considerarlo un verbo reflexivo antes que transitivo (yo me identifico...) en el cual la conjugación de presente y pretérito importa más que el futuro incierto.

Así nos hallamos en la constante elaboración de distinciones entre lo que se suponen son iguales, es decir dentro de la noción de identidad nacional nos sentimos distintos. Las formas en que aparecen suelen cubrir todos los ámbitos de las relaciones y características humanas, a saber en lo étnico, en lo social y en lo artístico.

Surgen procesos de identidad que incitan al individuo a formar un ideal a partir de la alteridad, al respecto Bourdieu señala:

*...las estrategias propiamente intencionales que conducen a distinguirse del grupo inmediatamente inferior -o supuesto como tal-, tratado como contraste, y a identificarse con el grupo de rango inmediatamente superior -o supuesto como tal-, reconocido así como poseedor del estilo de vida legítimo... (1988, p. 243).*

Tal ideal ha formado en Venezuela, específicamente en las artes, un sentimiento que Ariel Jiménez (1997) describe al evaluar a:

*...nuestra concepción del tiempo histórico como un proceso multidireccional y lleno de 'rugosidades', en contraste franco con la concepción unidireccional del tiempo ante el cual nos sentimos en situación de 'atraso' (...) donde las diversas capas de nuestra sociedad se desarrolla a velocidades y a ritmos radicalmente diferentes... (p. 27).*

He ahí nuestra tendencia de identidad histórica. En tanto exista un concepto de cultura *popular*, que involucre la anterior noción histórica, éste es el inicio para convertirse en una apreciación e internalización de marginalidad (Aman, 1996).

#### **II.4.2. La identidad y el gusto.**

La idea del gusto, placer o goce que heredamos de Kant, y que parece pervivir en ciertos grupos, se resume en lo siguiente: el goce, es gusto de los sentidos y también el gusto de la reflexión, el primero se ocupa de las sensaciones, es fácil de digerir, es seductor, bajo y hasta *popular*; el segundo se ocupa del pensamiento, es elevado, culturalmente rico -entendiendo por cultura, la escuela- y es lujo de la razón (Cfrs. Bourdieu, 1988).

Finalmente para Kant, la belleza es una finalidad sin fin, es decir, una armonía de percepción que se funde y confunde con la percepción de armonía. La belleza desprovista de reflexión se basa en la capacidad de maravillarnos por la forma, es decir el supuesto de: la material/imagen/ser conectada directamente al espíritu sin pasar por la razón (Cfrs. Bosanquet, 1949). Vale la ocasión para recordar el inquieto sarcasmo de Nietzsche para referirse al filósofo: I kan't believe it.

La mejor traducción de Kant, al menos para actualizarlo, es realizada por Eric Schiwimmer en la introducción de *Antropología de la producción artística*, de la autora Lourdes Méndez: " 'Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción' (...) Esto depende completamente de la extensión intertextual de cada uno. Ya que cada uno tiene su dispositivo simbólico que a veces puede entrecruzarse con el de cierto autor." (Schiwimmer en Méndez, 1996, p. 18).

Conscientes de que aún perviven dos definiciones para lo bello, se ha de tomar la filosofía de David Hume de *Treatise of Human Nature* para considerar: 1) belleza de relación, en la cual la utilidad de lo bello y su valor va hacia la función y el contenido. 2) belleza de sentido, la que se basa en la forma (Cfrs. Bosanquet, 1949). Podríamos aseverar que, con respecto a ésta, nos encontramos con una belleza instrumental, nos conduce a estimular gusto a partir de lo que es entendido como forma - fatuidad posmoderna, esnobismo intelectual-, mientras se canoniza y su carácter reglamentario se retroalimenta. La primera parece ser opcional. Ahora bien es craso error asociar belleza con moral - orden del universo-, *kaloskhatía* griego, no hay belleza, sino bellezas, no hay moral, sino morales.

Pierre Bourdieu, en su libro titulado *La distinción*, apoya su investigación en encuestas dirigidas a diferentes esferas sociales, que finalmente arrojó sobre las mesas de discusiones, las visiones más arraigadas en tales grupos identitarios. No sólo se aprecia la distinción desde las esferas intelectuales, y no tan intelectuales también, del oficialismo del arte. Por tanto se señala, desde las clases *populares*, la incomodidad entre forma y contenido, y es que a partir del arte moderno se le acusa, al arte, de formal antes que funcional (Cfrs. Bourdieu, 1988). Esto se explica en que: "La investigación formal (...)



resulta, a los ojos del público popular, uno de los índices de lo que a veces se experimenta como una voluntad de mantener a distancia al no iniciado..." (Bourdieu, 1988, p. 31). Así mientras se elabora un juego de distinciones a partir del gusto o placer, confirmamos que "...toda determinación es negación (...) los gustos, ante todo, disgustos, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral..." (Bourdieu, 1988, p. 54).

Para encontrar un sentido aproximado del concepto de identidad, sería necesario dirigirse a lo individual y entender la fórmula de adscripción que realiza colectivamente, bastaría hallarse con un objeto cotidiano de amplio crédito en el colectivo: *la radio*, y estudiar nuestras reacciones de intercambio. "Así como me oyes así es tu tierra" (Monsiváis, 1998, p. 38). Es la muestra más palpable de la mudanza de la identidad, en escasos minutos, la identificación con lo popular, lo masivo, lo kistch, lo culto-ilustrado, etc., igualmente define el gusto, o la distinción, la telenovela, el cine masivo y la nota roja ¿por qué estas muestras poseen tantos seguidores y gozan de la popularidad del colectivo?.

La respuesta la propone Martín Barbero (citado por García-Canclini, 1989) "...es el drama del reconocimiento y la lucha por reconocerse." (p. 260). Los intelectuales, o su gran mayoría, se muestran intransigentes con la masificación del arte (T.V. Cine, gramófono, etc.), un ejemplo de esto fue Theodor Adorno, mostrando desprecio por el gran público y su defensa a ultranza del arte de élite, (Cfrs. Nivón-Bolán, 1999, p. 12). El traspaso de los juicios de valor al estado de identificación en perpetua construcción y *contradicción*.

## **II.5. La pseudoposmodernidad latinoamericana.**

Si bien la modernidad crea segregaciones entre sectores sociopolíticos y sus sistemas simbólicos, la posmodernidad internacional o *modernidad latinoamericana* y todas sus características inducen a las hibridaciones entre los segmentos consolidados, incluso lo nacional se forma, más que

por su materia, por su manera de producirse -pensemos en los discursos de la conformación del ser latinoamericano de Briceño Guerrero, el discurso de Europa Segunda, Mantuano y Salvaje, en *El Laberinto de los Tres Minotauros* (1994)-, de manera similar a lo ocurrido con la antropofagia cultural brasilera de principios del siglo XX.

Evidentemente tenemos el establecimiento de formas discursivas que delimitan y configuran el sentido cultural de Latinoamérica, en diferentes facetas, tal es el caso que Esteban Monsoyi (1991) retrata al referirse a los latinoamericanos:

*No tiene caso negar la vigencia entre nosotros de la cultura académica y artística de procedencia europea y occidental, reforzada por una rígida institucionalidad tecnoburocrática y corporativizada. Es innegable que somos coparticipes marginales de la revolución científico-tecnológica, presuntamente universal. Más clara está aún nuestra inserción subalterna y desfavorable en la maquinaria macroeconómica extensiva al planeta, pero regida por los países industrializados del Norte. (p. 53).*

Si se intenta definirnos como modernos o posmodernos, nosotros los latinoamericanos, entraríamos en la paradoja de la contemporaneidad sobre los mundos o campos culturales, que "...expresan a la vez la singularidad que los constituyen y la universalidad que los relativiza..." (Augé, 1994, p. 125). Tendríamos que remitirnos a los hechos. Habitamos *ciudades* que parecen pueblos que han crecido desmesuradamente, mantienen zaguanes, bahareques, pares, nudillos y tirantes, mercados en las calles, barrios, etc. ¿Por qué no posmodernos? siempre hemos deambulado con lo anterior y luego hemos integrado edificios propios de la modernidad, que podrían simbolizar el ascenso o el progreso, sin embargo no han logrado desaparecer todas las presencias premodernas.

Si bien es cierto que la posmodernidad es entendida como un período de las transgresiones de lo público y lo privado, la erosión de la identidad. A diferencia de lo que propone Massimo Desiato (2001) y una serie de investigadores atraídos por la posmodernidad, hemos de ser advertidos que como venezolanos no somos *primer mundo*, ni tenemos un proyecto modernista inacabado.

Nuestra modernidad es un esbozo, no llega ha inacabado, tenemos en nuestro *haber* modernismo y modernización, entretanto la modernidad es deficiente. Por consiguiente no podemos ser posmodernos si la modernidad es un bosquejo, la modernidad es un proyecto, en el caso del posmoderno no hay compromiso para evitar los juicios en su contra. En nuestra realidad, el tránsito de identificación con diferentes *identidades*, se refiere y soporta en una historia reciente, en la convergencia rural y urbana de manera unísona que nacen de las migraciones del siglo XX, lo premoderno, la modernización y la globalización o mass-mediatización, es, en concentración temporal, nuestra proximidad identitaria con el concepto posmodernidad, donde se permeabilizan las fronteras de la identidad con cada paradigma, siendo en realidad una suerte de *espiral* sociohistórica -no un continuum temporal-, en la que ahistóricamente -sin génesis ni actualidad- nos encontramos frente al espejo con lo premoderno -oralidad-, lo moderno -escritura- y la tecnologización -la pantalla-, estas instancias sencillamente se reúnen, jamás se suceden progresivamente en Latinoamérica.

Los románticos buscaron en la cultura *popular* la identidad nacional trascendible a lo universal, para basar su negación contra la contaminación occidental, aquella mirada fue meramente sobre el exotismo -visión superficial de poco alcance- (García-Ponce, 1974). Actualmente los mass-media, que abarcan casi todo los eslabones sociales, comprueban que occidente se ha irrigado en la identidad "nacional", la cultura *popular* ya no es obviamente una manifestación nacionalista, sino una decantación identitaria, internacional si se quiere.

Actualmente, para la definición de la identidad, no se espera, que exista para cada clan social, un tótem identificativo, pues ya, por la navegación informativa o simbólica, cada individuo se permite adscribirse continuamente a tótems diferentes, es una *identidad* móvil en tiempo y espacio. Las *heterogeneidades* que se cruzan y entrecruzan, rearticulan el ámbito de la población entre lo local y lo étnico, lo étnico y lo nacional, lo nacional y lo urbano, lo urbano y lo rural, lo global y lo regional, allí nace la nueva condición del ser "popular", en las nuevas articulaciones discursivas de entidades

supuestamente delimitadas.

La posmodernidad no busca la *identidad*, al menos no una identidad, en todo caso su búsqueda puede partir de la deconstrucción (De la Campa, 1999). Podríamos ver cada individuo, discurso o producto como un nómada, que hace el desierto con su tránsito, y con este movimiento un vector de desterritorialización (Deleuze y Guattari citados por De la Campa, 1999). Pensar en identidad como única, indivisa y estable, es pensar en el *siempre* ontológico del mundo, como estático y sumiso a sólidos esquemas. De esta manera el gran enemigo de la identidad es la invasión del espacio público por los "otros" (Cfrs. Joseph, 1988).

La *popularidad* ya requiere la transformación de su concepto de esencialidad y pureza, pues las *sucesiones históricas*, de tiempo y sociedad, se ajustan y adecúan a partir del constructo humano dialógico de lo moderno y lo tradicional. Nada viene de la nada en este momento histórico, no hay purismo garantizado de los *campos absolutos del Arte* o de las comunidades *autosuficientes*. Como menciona Briceño Guerrero (parafraseado por Rodríguez-Lorenzo, 1999) refiriéndose a la conformación del *modelo dramático* del latinoamericano:

*...la conciencia individual y colectiva de los latinoamericanos se desplaza frecuentemente, a veces sin que se percate de ello, de los valores de una cultura a los de otras. Esto puede ocurrir en un mismo sujeto, familia o comunidad, porque la autoconciencia de los latinoamericanos no tiene mirada fija. (p. 144).*

Aunque la estructura de la sociedad parece formarse a partir de esquemas de percepción y apreciación que funcionan al margen de la conciencia y del discurso (Cfrs. Bourdieu, 1988), son factores comunes para cualquier agente social que procede a acentuar el gusto y la distinción, pues organizan prudencialmente parámetros basados en la historia del pensamiento -modelos- y sus vicisitudes -la crítica-, sólo acercables en lo teórico, disímiles en la práctica que los convierte en un factor en común y por ende fuera del alcance de la distinción, que sólo entonces por juicios o reglas

establecidas podrían acercarse, mas no abarcarlos.

"El espacio público de las muchedumbres es un espacio de contagio, un espacio *neutralizado*, en el cual las ondas imitativas no encuentran resistencias." (Joseph, 1988, p. 76). Ya todo es popular o matizado por la popularidad, la incursión de ciertos cantantes en los *soundtracks* de las telenovelas presentan un rasgo interesante para el estudio, pues forman un boom dentro de los consumidores de los medios, es insensato no considerar el mercado y la influencia en la formación de la cultura popular o massmediática y la configuración de una identidad de los públicos (Cfrs. Vivas, 2000).

A pesar de las cómodas fronteras entre lo culto y lo popular institucionalizadas en el lenguaje, evidentemente se van quebrando fuera de la esfera del arte, quién desconoce o pone reparos, en Venezuela, para conocer historias populares como *El Silbón*, *La Sayona*, etc., conocidas en todos los estratos sociales y por casi todos sus individuos integradores, su forma simbólica integra a los escuchantes en un estadio único sin distinción. Más pruebas las reporta Carlos Monsiváis (1998), en el siguiente ejemplo:

*De los hábitos ortodoxos a la renovación de los paisajes de la fe. Hace unos años, en el pueblo de Veracruz los habitantes pidieron hablar con el cura y el alcalde. 'Estamos cansados -alegaron- de representar la pasión de Nuestro Señor de la misma manera, con los centuriones romanos, que no nos dice nada, y sus vestimentas que las tenemos que copiar de las películas. Preferimos ahora figuras conocidas, que el cortejo maligno que acompaña a Cristo nos diga algo: con Darth Vader, Fredy Krüger, Jason, si se quiere hasta los Pitufos, pero algo actual'. Al cura y al alcalde les costó un gran trabajo disuadirlos (p.p. 46-47).*

Evidentemente las transformaciones de la identidad "...vienen por un lado, por el movimiento de globalización que producen la economía y la cultura-mundo, y por el otro por la revalorización de las culturas regionales y locales..." (Martín-Barbero, 2001, p. 47). Urbano significa hoy, para las mayorías un acceso -la incorporación de la modernidad no por la ilustración, sino por el proyecto de masas urbanas e industrias culturales-, es la transformación de las culturas *populares* (Martín-Barbero, 2000).

Los procesos de identificación no son exclusivamente una discusión del presente de simultaneidades y sucesiones, también es considerable, lo que el pasado dejó de herencia en cada individuo y como dialoga con otras identidades para construirse, igualmente como considerar las entidades que aún no son urbanas, y que en algunos casos comulgan con los medios.

Con mayor preocupación se solicita reformular la noción de identidad, incluso declarar la caducidad del término para fines nacionalistas. Para facilitar o acertar una expresión que sea adecuada para concordarla con el de cultura, *popular* u *oficial*, basta decir *sensibilidad* (Pino-Iturrieta citado por Socorro, 1993, p. 46), vocablo que establece o explica lo que experimenta cualquier ser humano frente a la solicitud del ambiente.

Ahora bien éste término sustituto de identidad, permite explorar la identificación como un proceso de sensibilidad de un individuo colectivizado frente a un espacio cultural polivalente, que ahorraría la eterna pregunta ¿Quiénes somos los venezolanos? por un cómodo y profundo ¿Cómo se siente el venezolano? O los venezolanos, de cualquier ámbito geográfico, social o étnico, y por qué no temporal, pues en la complejidad se estructura la sociedad.

### CAPÍTULO III

## METODOLOGÍA DINÁMICA PARA LATINOAMÉRICA

*“...para tratar de aniquilarnos y reducirnos a polvo. reducirnos a polvo. ese polvo que fecunda se convierte en abono cuando se queda perenne pegado en las páginas de la historia. de la crónica y hasta de las mismas palabras donde la historia y misma crónica quedan metamorfoseadas en leyendas popular y folklorica de la colectividad del pueblo.”*

*Salvador Valero. Artista.*

El estancamiento de las visiones sobre el arte desde la alteridad cultural se puede solventar con una investigación que dé respuesta ante los evidentes cruces, encuentros o mezclas, investigar las categorías estéticas vigentes en cada campo cultural requiere de una *sensibilidad* aguda tanto para entender las partes en pugna, como para llegar despojado de prejuicios sobre el objeto.

Es válido preguntar ¿Puede acaso el Arte en general -el no escolarizado, o el contemporáneo, o el escolarizado-, estar condicionado ya no por la estructura global de la sociedad, sino más bien por el sistema de relaciones entre agentes de producción y circulación y consumo?. Es deber examinar los hechos artísticos que se construyen en un "mundo de arte" relativamente autónomo, pero no por la singularidad de las individualidades sino por los acuerdos generados entre los participantes. (García-Canclini, 1989).

### **III.1. La crítica habitual.**

La crítica o investigación de arte no escolarizado tiene desde muchos años ciertos prejuicios, por ejemplo: "Para la mentalidad progresista de fin de siglo XIX y comienzos del XX, el arte popular no existe sino como una categoría artesanal, adscrita en algunos casos al folklore, a la etnología o a la barbarie..." (Calzadilla, 1998, p. 369).

En el presente continúa la execración. Sólo existen dos serias bienales de arte no académico, *La Bienal Salvador Valero* en Trujillo y *La Bienal Bárbaro Rivas* en Petare, lo demás son pequeños focos irregulares que intentan imitar semejante hazaña de aquellas bienales o los salones que premian a tales artistas como fueron el Salón Anual de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, o el Salón Arturo Michelena (Erminy, 1999).

En el momento que menciona Perán Erminy tal condición de proyección museística en Venezuela -1999-, no señaló el aporte significativo del *Salón Bigott de Arte Popular*, que lleva dos



ediciones muy importantes, y en la primera, Ermíny, realiza la evaluación anterior.

Si bien es cierto que el arte no académico ha recibido la colaboración de instituciones como el Consejo Nacional de la Cultura, la Galería de Arte Nacional y la Federación de Ateneos para construir el museo Salvador Valero, bienales y salones de premiación, también es de considerar que muchas de las consecuencias aquí señaladas, son productos de los criterios de estas mismas entidades -para ser considerado de alguna forma se necesita ser catalogado e introyectar tal designación-, es decir, con contadas excepciones, que las tendencias con las cuales se ha manejado la administración, divulgación y crítica del arte "popular", instan a la subestimación del objeto. Por tanto, las investigaciones realizadas tienden a individualizar al artista, contagiando al hacedor con la sacra condición de genio, despojando a la investigación de una aproximación holística.

Tal inclinación de buscar en las individualidades connotaciones inmaculadas, parece ser herencia de Giorgio Vasary, quien, en el renacimiento, se condujo a historiografiar personalidades artísticas del momento. Este legado se ha convertido en una prescripción para referirse a los artistas, impidiendo al arte no escolarizado escapar de tal modalidad investigativa. Mientras tanto las tendencias generales para estudiar el arte "popular" han sido y continúan siendo las siguientes (Ortega, 1997):

Tendencia idealista:

Con la aparente universalidad del arte se aprecia con el axioma de: *bello por sí mismo*. Cada cultura puede apreciar por su buen gusto, es decir como fenómeno colectivo. La producción tiende a la búsqueda de una sensación estética. Contemplar con alegría de sentidos y desinteresadamente.

Tendencia psicologista:

Como hecho individual, condicionada por la ausencia de formación técnica-académica, termina por manifestarse en la creación de objetos tan bellos como funcionales, se suprime el significado simbólico para quien la produce y el goce estético para quienes la consumen.

Tendencia histórico-cultural:

Con corrientes como la histórica, sociológica y antropológica.

La histórica, en ella perviven teorías evolucionistas, desarrollista, progresista, con bases eurocéntricas y por ende obvia lo no escolarizado. La sociológica, en la que se supera las ideas de atraso social y retraso productor, el ejemplo es dado por visión de García Canclini (citado por Ortega, 1997), se menciona:

*Lo estético no es, entonces, ni una esencia de ciertos objetos ni una disposición estable de lo que llamo 'naturaleza humana'. Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según culturas, los modos de producción y las clases sociales. La definición de lo estético como predominio de la forma sobre la función no es válida para todas las épocas. Sino para el arte producido en el capitalismo como consecuencia de la autonomización de ciertos objetos o ciertas cualidades de algunos objetos (p. 73).*

La corriente antropológica parte de una idea de tradicionalidad y de una *sensibilidad distintiva*.

Geertz (citado por Ortega, 1997) dice:

*Darse cuenta de que estudiar una forma artística es explorar una sensibilidad, que tal sensibilidad es esencialmente una formación colectiva, y que los fundamentos de tal formación son tan amplios y tan profundos como la existencia social, no sólo nos aleja de la visión de que el poder estético es una grandilocuencia destinada a los placeres de la artesanía, sino también de la llamada visión funcionalista, que con mayor frecuencia se ha opuesto a ello: es decir, que las obras de arte son mecanismos elaborados para definir relaciones sociales, sostener normas sociales y reforzar valores sociales. (p. 80).*

La crítica o los textos que han sido realizados sobre los artistas no escolarizados, tiende a enfocarse alrededor de su ingenuidad inmaculada, de su escasa *cultura* o de su similitud con las vanguardias (Cfrs. Calzadilla, 1998). El *feed-back* (fuente, modelo crítico e ideal) de las visiones primitivistas por parte de las vanguardias son: la romántica con Gaugin y los fauvistas, la intelectual con Picasso y los abstractos, la subconsciente con los dadaístas, surrealistas y Klee, la afectiva con Der

Brücke y Blaue Reiter (Cfrs. Méndez, 1996, p. 57). En el fondo se gestaba la ruptura, a partir del *arte de los "primitivos"*, con la mimesis, una tradición iniciada con el renacimiento que se encontró en los museos con *otro* residente, el arte africano uno de ellos, obsérvese en el resultado que produjo en el cubismo (Cfrs. Echeverría, 1981). "El arte naïf (...) su valoración depende del grado de relación que sus resultados mantienen con el arte abstracto y el arte figurativo de vanguardia." (Calzadilla, 1987, p. 14).

Sin embargo a pesar de tal disposición se pueden comprobar en las líneas biográficas de artistas no académicos, que estamos en presencia de nuevas entidades. Por ejemplo:

En Elvia Armas, bachiller, se deja colar la idea del duende que inspira o le dicta al artista que pintar y la personalidad artística extravagante -estados alterados con que se distinguen del corriente-, también pesa la comparación con Chagall, tales comentarios vienen por la exposición *Elvia Armas De costumbres, rituales y otras devociones*, (Museo de Arte Popular de Petare, 1995). Otra artista "popular", Glenda Mendoza, Licenciada en Geografía, cineasta, actriz de teatro -su exposición *Bolívar Humanado* (Museo de Arte Popular de Petare, 1992)-, presenta otros rasgos interesantes para su definición, al igual que Juan Félix Sánchez, se confirma la necesidad de los artistas "populares" de expresarse por múltiples vías. Este nativo de los páramos venezolanos, es una muestra de la versatilidad plena de las aptitudes de un hacedor -arquitecto, malabarista, titiritero, tejedor, cuentista, actor de teatro, etc.- (Cfrs. Grupo Cinco, 1981). Y lo mismo se puede descubrir si se explora la biografía de Salvador Valero (Contramaestre, 1981).

Así como para penetrar y aprender al arte moderno o contemporáneo se requiere ser un iniciado en esta *secta cultural*, también se requiere para el arte no académico una condición de iniciado, para navegarlo sin sentido de extrañamiento, de otredad o *alter ego* cultural. Un iniciado que pueda transitar por la cultura de masas, el arte *elevado* y el arte no escolarizado, es un ser afortunado para acercarse al sentido idealizado del arte, las posibilidades críticas o históricas, estarían libres de prejuicios, a tal punto, de poder crear una visión casi nueva sobre la concepción y metodología para el

arte.

### III.2. El contexto, el ecosistema cultural.

Una de las características que toma gran importancia para el arte moderno es la de la individualización del artista, el genio, pero esta práctica no radicaba en el creador sino en la clientela - los conocedores o entendedores- (Levi-Strauss citado por Echeverría, 1981). Las obras de arte, nos dice en relación a lo anterior Erminy:

*no son objetos aislados, independientes, ni autosuficientes, sino que construyen la materialización de un proceso que es colectivo, cultural, histórico y subjetivo, y que comienza mucho antes de la concepción de cada obra, y continúa interminablemente abierto e incluso mientras cada espectador se identifica y a la vez se proyecta en ella para conferirle sentido y completar su significación. (1999, p. 27).*

La estética debe ser entendida desde este principio como, "...un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales..." (García-Canclini, 1977, p. 23). "Si el gusto por el arte, y por cierto tipo de arte, es producido socialmente, la estética debe partir del análisis crítico de las condiciones sociales en que se produce lo artístico." (García-Canclini citado por Ortega, 1997, p. 74). Por ejemplo, en México el premio nacional que le otorgan a las manifestaciones producidas por el pueblo, tiende a ser entregado a un individuo como a un grupo de creadores, una comunidad (Beltrán, 1995, p. 27).

Otro rasgo particular de México es, la conformación de modalidades de *economuseos*, que permiten acercarse más al contexto del artista. *El economuseo*, es una idea próxima al de boutique museística, comunican la tradición y proponen la venta. La exposición no son colecciones propiamente, sino artistas y sus productos sin vitrinas, es decir comunicándose directamente con el público

(González-Cirimele, 2001).

Pues es falso la apreciación de individualidades para valorar, profundizar y sentir el producto cultural, en ninguna forma se comparte la fórmula descontextualizadora de lo artístico. "Los artesanos no tienen patria: son de su aldea. Y más: son de su barrio y aun de su familia...", afirma Octavio Paz (1979, p. 19), se agregaría que es cierto no tienen patria, sino territorio por recorrer, como vectores de construcción de la contemporaneidad artística.

No descontextualizar al artista, es la pauta, de su historia cultural, en otras palabras es ver el todo, no el arte atomizado, considerar sus convergencias y cruces. Comprobar que su efecto simbólico es propio del conjunto no sólo del segmento "popular o culto", pues tales percepciones son valores relativos. Finalmente se comparte el pensamiento que reza: "...Medir la cultura estética popular [sólo] por sus objetos resulta injusto." (Acha, 1992, p. 180).

### **III.3. La interdisciplinareidad.**

"Los artistas que todavía sostienen el dogma de la inmaculada concepción de las obras de arte resisten el análisis científico por temor a que las explicaciones racionales despojen al arte de su seducción ..." (García-Canclini, 1977, p. 57). Tal creencia impide que la crítica de arte sea vista como una aplicación más allá del lúdico o placenteramente enfoque literario.

El artista Febres Salas en una exposición denominada *Autorretrato con muletas* (2001), deja claro que si bien el estudio del arte -y como se propone en este texto también-, no logra alcanzar del todo los misterios de la creación: "Cualquier conocimiento que se pretenda alcanzar dentro del estudio del Arte, sólo podrá ser una suposición, porque cada cuadro, cada escultura, cada dibujo, no viene presidida de un ABC, de una guía de instrucciones que explicaría cada gesto plástico con exactitud.". Teniendo claro esto, la inclinación de esta investigación, no reposa en lo artístico únicamente, sino en el

producto cultural.

En torno a la importancia del objeto cultural, se encuentra que artistas que dialogan con los mass-media y parten hacia el interés por éste, y que si bien se refieren al mismo como una técnica para la optimización de los medios de comunicación, en contra del ghetto del arte contemporáneo venezolano, y para relacionar a los artistas e intelectuales con los mass-medias, se puede apropiarse de tal sentido para demostrar el valor del objetivo de la propuesta. Sea el ejemplo:

*...Nos interesan la idea de producto cultural, como una herramienta que ayude al individuo a relacionarse con su contexto, llámese este nación, territorio, hogar (...) el producto artístico siempre llama a lo poético, a lo inaprensible (...) En cambio, un producto cultural es algo mucho más complejo. Su ambición no es generar goce estético, sino aglutinar una serie de valores históricos, tradicionales, culturales... (Enríquez y Echeto, 1997).*

Las contingencias que se desarrollarían con un estudio interdisciplinario, reportarían hallazgos con mayor seguridad para la formulación en las teorías. Las disciplinas que se proponen en el presente estudio, ya vienen con previa postulación en las teorías de García Canclini -mexicano- y Perán Erminy -venezolano- que al igual que Roberto Montero Castro (1977) solicitan para Venezuela la reinterpretación del concepto popular para el arte -lo curioso es que desde aquella petición hasta ahora han transcurrido 25 años-, pero en realidad más que disciplinas, son métodos internos de éstas. No obstante Jack Santino (1996) impulsa la aproximación desde metodologías en simbiosis de las ciencias sociales y las disciplinas de las humanidades. De las primeras, considerar como el producto artístico se enmarca en un ámbito social con sistemas estéticos que lo evalúa. De las humanidades, proporcionar los modelos para la apreciación de las formas estéticas (Cfrs. p. 34).

En el método necesitamos evaluar ciertas ciencias, en principio tomemos a la antropología, con los señalamientos de Lourdes Méndez (1996), que tradicionalmente:

*...se ha ocupado del estudio de (...) sociedades y grupos humanos previamente clasificados y definidos en términos comparativos, negativos y jerárquicos con relación a las sociedades dominantes: los occidentales (...) Una sociedad parece pertenecer al campo de la antropología cuando no ha sido estudiada por el historiador, el sociólogo y el economista... (p.p. 35-36).*

Tendríamos, como investigadores, que tomar en cuenta de la antropología, el desenmascaramiento de lo etnocéntrico; de la modernidad de la metrópolis latinoamericana, el reconocimiento de la simbolización de los conflictos y las alianzas culturales; la metodología etnográfica como exploración cercana de los medios para contextualizarse en el pensamiento que enmarca las obras. Habrá que restar del enfoque antropológico el formar definiciones y aprehensiones del presente exclusivamente y, tomar en relación la historia para la valoración recíproca del objeto, también separarse de la visión generalista que limita la relación metafísica del arte en la sociedad, así de la consideración a los grupos estudiados de condolencia paternal.

La sociología dotaría a los investigadores de herramientas para evadir la ilusión de identidades locales, y analizar la organización de la cultura de cada subsistema desde las subordinaciones del mercado y sus interacciones, más un pensamiento contextualizado. Obviar los pecados de la sociología, implica, observar o mejor percatarse que no existe un real sistema de esferas sociales en constante pugna en función de un producto mercantil, herencia de un pensamiento dedicado a las estadísticas de análisis a pequeñas muestras.

En resumen "...el antropólogo debe proporcionar un conocimiento más sistemático de su microestructura y de su organización." (Lischetti, 1997, p. 14), y el sociólogo de la macroestructura y su interrelación.

La disciplina de la crítica del arte, implícitamente necesaria, aportaría, luego de la acción de las anteriores. Es decir de la antropología, la ciencia de los *otros* y la sociología la ciencia de *nosotros* (Cfrs. Lischetti, 1997, p. 13), abarcar las fórmulas expresivas desde una valoración y construcción de mapas del producto artístico, como producto cultural -es innegable que se hace referencia a una forma

de iconología, como la concibe Panofsky, pero poco embebida en la postura académico-europea y con ciertas variantes al apreciar al sujeto sobre el objeto, al artista y su cultura, antes que el objeto fetichizado-, con el fin de llegar a penetrar las manifestaciones que se producen en Latinoamérica. De esta manera nos separaríamos del convencionalismo de ver los productos descontextualizados por una visión ahistórica, basada en lo formal eurocéntrico.

Según Riegl (citado por Pacht, 1986) "...el mejor historiador del arte es aquel que no posee gusto personal..."(p. 17). Tal propuesta resulta casi utópica, pero valdría el esfuerzo abolir las percepciones de modelos identitarios para ingresar a una "...lectura correcta [que] será aquella que posibilite el establecimiento de vinculaciones convincentes con el pasado y el porvenir, pero también con obras contemporáneas." (Pacht, 1986, p. 17). Y así señalar que "...cuando críticos -o, simplemente 'consumidores'- de obras de arte usan adjetivos como 'delicado', 'tierno', 'brillante', 'potente', 'crudo', 'primitivo', 'civilizado' (...) cabe preguntarse si se está ejerciendo crítica o simplemente practicando periodismo pseudotrascendental." (Ferrater-Mora, 1981, p. 53).

Los riesgos de la investigación, se pueden percibir en el deductivismo -de lo general a lo particular-, lo popular es la relación que ha decidido la macroestructura oficial de la Historia del Arte. El inductivismo -de lo particular a lo general- que aglomera los hechos sin correlacionarlos. Un estudio multidisciplinario -más que interdisciplinario-, que puede y debe abarcar a la estética, la historia, la sociología, la psicología, la filosofía y otras más, pretende abarcar contextos, relaciones intertextuales, trasfondos simbólicos y metafóricos, más otros tantos factores determinantes de la expresividad (Cfrs. Erminy, 1999, p.29).

Si bien se plantea una investigación interdisciplinaria, se necesita también una preparación para obviar los vicios anteriores en las teorías, analizar tanto cada tendencia utilizada como las posturas más exitosas. No se solicita de la antropología un exceso de relativismo cultural, antes que etnocéntrico, la postura adecuada podría ser un *sociocentrismo* medido, cuyas posibilidades



permiten que los signos se revelen para apropiarse de la vida del sistema artístico-estético utilizado.

Para realizar crítica de arte "popular" se han basado, los investigadores, en una crítica-estética, es decir una propuesta teórica maniqueísta, lo que resta aptitud para realizar un crítica-historia de nuevas lecturas donde se "razona analíticamente las experiencias sensitivas y sensoriales" (Acha, 1992, p. 93), y que no repose en un superfluo juicio de gustos o placeres, menoscabando las propiedades de la crítica como ciencia social de reflexión sobre la cultura.

Con esto se deja sentado que no se comparte esa vaporosa posición hacia los críticos que la disminuye en pro de la *universal* experiencia estética del público. Citando a Erminy (1993) para aclarar tal negativa de la crítica "...jugando ese papel de traductores del arte y (peor aun) de orientadores del gusto estético de la gente (la cual se considera que no tiene gusto)." (p. 13). Efectivamente el gusto no se tiene, se crea, a partir de modelos identitarios paralelos a la introyección individual.

Es cierto que se ha hablado del arte "popular" -concebido sin estas comillas-, desde hace algún tiempo y ampliamente, el problema ha sido quienes desde ópticas reivindicativas pretenden igualarlo con bases marxistas, transformándolo en una lucha política, en arte comprometido. Con *penetraciones* cerradas que "permiten" dentro del solicitante mundo político, suprimir al individuo como productor y receptor del arte abierto a las opciones, hasta convertirlo en un guerrillero a favor de sus valetudinarias doctrinas contrario al perpetuo devenir (socio-económico, político, psicológico, etc.).

En tanto a los ecos de la filosofía -que sugieren vías para entender lo cultural, lo identitario, los poderes, las pugnas, el arte y la realidad-, habría que escucharlos con cautela pues en casos hipotetizan la existencia de la realidad -visión etérea, romántica y nada pragmática-, cayendo en el juego de suponer que *soy el sueño de otro, temiendo de aquel y su inminente despertar induzca mi desaparición ontológica*, o traigan nuevamente el mito de la caverna de Platón y su insistente *irrealidad deformada* -la mimesis de la mimesis-. Se ha de entender todo esto -lo cultural, lo identitario, los poderes, las pugnas, el arte y la realidad-, sin preguntar *quién mueve los hilos*, sino con las bases bien

sustentadas, para evitar análisis volátiles.

Quizá la aquiescencia más permitida sea la ofrendada por Martin Hieddegger, que en palabras de Pilar Echeverría (1981) vienen al caso: "...para que la comprensión pueda florecer a partir de ese vacío interior que la obra de arte ha propiciado. Entonces nuestra palabra será poesía en diálogo con la poesía. Sólo así tendría sentido escribir sobre arte popular..." (p. 95). Si nuestros prejuicios nos lo permiten, si no, es mejor no intervenir.

La óptima crítica de arte, deja enunciar al artista en todas sus formas, no sólo por su obra sino por su intertextualidad dialógica con el investigador, el contexto atrae el interés hacia el microcosmos o un universo pleno de explicaciones. Sea el caso de trabajos como el de Grupo Cinco sobre Juan Félix Sánchez y Carlos Contramaestre sobre Salvador Valero, que indican la primera etapa del trabajo, para que en las conclusiones, entendidas como análisis sucedáneos, puedan describir propiedades que se abrirían de manera ilimitada sobre el concepto de arte como producto cultural. O más específicamente los trabajos de Perán Erminy alrededor de Manasés Rodríguez (1996), donde la evaluación o evaluaciones carecen de los excesos, prejuicios o apasionamientos pseudo-críticos tan acostumbrados.

La probabilidad de realizar un estudio más efectivo -incluso afectivo-, sobre los establecidos campos culturales, requiere como mínimo, una sensible atención sobre distintos subsistemas del sistema socio-cultural, tales son: el económico, el tecnológico, el sociopolítico, el ideológico y hasta el ambiental (Cfrs. Alcina-Franch, 1982, p. 195). Por supuesto, éstos son pertinentes a la revisión del colectivo, a posteriori sería conveniente una consideración a partir del ego y el superego y su particularidad individualizada -la relación bidireccional sociedad/individuo-. Después el acercamiento a lo formal-icónico resulta más amplio, en cuanto a herramientas para la crítica del arte, en sentido general.

Harold Hinds en su texto *A Holistic Approach to the Study of Popular Culture...* (1996), propone pasos para ingresar en un diálogo con campos culturales que requieren de una participación, por parte

del investigador, más allá de la simple observación -debería pensarse en el cuerpo como participación-, donde cada uno debe tomarse en cuenta, al menos, si no se logran aplicar del todo, subsiguientemente se resumen tales pistas:

1) El contexto: del *discurso-tema*, o *text* -es decir, el objeto material o inmaterial de un campo cultural específico, sin importar si es arte, ceremonia, conducta, etc.-, debe considerarse para una aproximación óptima los contextos concretos históricos, temporales, económicos, tecnológicos y culturales.

Históricamente, se debe tomar en cuenta la ubicación del *discurso-tema* en un período, para explicar su influencia de pensamiento. Ahora como se ha visto para referirse al período contemporáneo latinoamericano, resulta confuso al adscribirnos como posmodernos, según algunos investigadores, o contrariamente inmersos en procesos de modernización y negación de la misma.

Temporal, es la atención al ritmo con que cada grupo o individuo transcurre, para Evitar Zerubarel los *Hidden Rhythms* (Hinds, 1996, p. 13) son entendidos y usados como una exploración sistemática y analítica, pues es necesario considerar el significado agudo y diverso, del tiempo en la organización social, las relaciones y existencias individuales/grupales.

Económico, frecuentemente se considera al capitalismo como el engendrador de la cultura popular, pero sería necesario especificar cuál estadio, el capitalismo emergente, el corporativizado o el transnacional, o quizás una mezcla económica de modelos.

2) El *discurso-tema*: el cual puede estar abierto o cerrado para las aproximaciones críticas, que pueden ser estructuralistas, semióticas, de psicoanálisis, deconstructivas y otras aplicaciones. Las características de cada *discurso-tema* se perciben en que: puede poseer uno o varios *subdiscursos-temas*; la autoría es ampliable con cada participante; cada *discurso-tema* presenta tanto fórmulas - tradición- como una innovación; el criterio estético es retroalimentado, él rige y provoca el canon.

3) La audiencia: quién o quiénes consumen el *discurso-tema* y por qué. Curiosamente los

productos populares tienen mayor atención en las esferas hegemónicas que en sus mismos ámbitos (González-Cirimele, 2001), pero ello no quiere decir que no sean todavía simples ornamentos turísticos o primorosidades antropológicas.

Éstos a grandes rasgos son los considerables sectores para el estudio holístico de la cultura *popular*, propuestos por Hinds. Sin embargo esta tendencia sólo es aplicable desde la sensación de alteridad que se forma en la concepción occidental de jerarquías o distinciones, ya que en Japón, por citar un ejemplo, su visión de la cultura no está dividida en *discurso-temas* culturales (Hinds, 1996, p. 13).

Existen posibilidades para estudiar tales manifestaciones que requieren a grandes rasgos disciplinas básicas que permitan de manera inicial encontrarse despojado de fallas metodológicas, tal propuesta en ningún momento se plantea definitiva, si se quiere es la posición más elemental para iniciar la investigación, incluso la amplitud del método puede proponer un enfoque sobre una etapa determinada, así como considerar todas las vertientes pues su elaboración de fundamentos puede reconstruirse, revalorarse o derogarse. La postura adecuada no arriesga su futuro desplazamiento por una no-vigencia, sino que propone la posibilidad de agudizar las concepciones con ajustes posteriores solventando las imposibilidades del presente. Al final más que un rescate, una defensa, un sentido divulgativo o una reivindicación del arte no escolarizado requiere de su reestructuración o reconstrucción para comprenderlo desde la producción cultural, antes que reposar todo su valor en lo artístico.

El hecho de concentrar la atención en los productos culturales, antes que en lo artístico, tiene como necesidad bosquejarse catárticamente, pues nuestra alteridad cultural aplicada a nosotros refleja un síntoma más complejo, nótese en la advertencia de Jacqueline Clarac (1993):

*...los problemas que confrontamos no se reducen a problemas metodológicos de descripción e interpretación, son también los problemas de nuestra propia*

*sociedad en crisis; y, en nuestros países latinos, hay entre otros unos problemas graves de identidad estrechamente unidos a nuestros problemas históricos...(p. 48).*

## LOS RIESGOS O CONSIDERACIONES DE ÚLTIMA HORA

*“...Dicen que la tierra es firme. Firme’s el cielo: ¿Quién ha visto caese una estrella?*

*Bárbaro Rivas.*

Quizá romper con el concepto de "popular" para una manifestación artística, sea un arma de doble filo, puede que ese atractivo que posee la ingenuidad, lo naïf, lo urbano antropológicamente visto, lo rural exóticamente apreciado, implante la base en que se sustenta lo magnético -por lo metálico y lo extraño- del éxito "popular". Querer precisar la disimilitud de todo el gran espectro del arte, sea sólo una tentativa de sentar o aterrizar algo que desde su posición etérea funciona para los espectadores. De cualquier manera el autor de esta tesis prefiere pensar que "La perfección seguirá siendo el aburrido privilegio de los dioses..." (Galeano, 1998, p. 334).

La orientación del hombre en cuanto a su concepción no homogénea del mundo, es decir su espacio sagrado y el resto considerado profano, se apoya en la fundación del mundo. Mientras se vive en un mundo fundado, la Creación se convierte en centro sacro y lo que se aleje de éste -en ideas y espacio-, es considerado profano (Eliade, 1996). He ahí la matriz sagrada del arte, el impedimento de la Historia del Arte de concebir una existencia desacralizada de las experiencias artísticas ya por su alejamiento conceptual o particularidades sociales.

La ruptura o quiebres de la frontera de las concepciones entre arte sagrado -escolarizado y aurático- y arte profano -sin academia e independiente de las oficialidades históricas- implican un caos conceptual, que sólo invita a la negación ontológica del concepto de arte desde *el otro no consagrado*, es decir que, una nueva definición para la crítica-historia del arte cuya pérdida posible de sustancia óptica le solicita interpretar su nueva *identidad*.

El arte, en general por supuesto, es considerado una visión cosmogónica o cosmosocial (depende de la disciplina que lo enjuicie) del artista, con una actualidad neopositivista -a ratos-, podría explicarse como sus sistemas, que incluyen progreso mercantil, se incrustan en el mercado del arte no escolarizado y el escolarizado, afectando, enriqueciendo o transformando el universo expresivo - simbólico y formal-, además de su producción y difusión, como parte de la propensión del ideal modernista de desarrollo económico y social, y por qué no de reconocimiento individual.

Como resultado, esta modalidad de canibalismo cultural entre *popular*, mass-media y academicismo recrea, replantea y actualiza el imaginario colectivo, sea *popular* o *no-popular*. Aparece, entonces, como legitimación del vínculo entre lo periférico y un pseudocentro formando una nueva lectura para lo artístico en Latinoamérica, que intenta explicarse a sí mismo en el tiempo en que dialoga.

Todavía quedan preguntas que resolver, por ejemplo cómo se forma el enriquecimiento del imaginario colectivo, dentro de las esferas artísticas interactuantes. El arte no escolarizado no es imitación o copia, son formas de respuestas, y asimismo son otras interrogantes en espera de respuestas como la anterior.

La gran competidora, pero no antagonista, de la cultura *popular*, no es el arte o la identificación escolarizada, sino la cultura de masas y/o para las masas. Pues recordando a los pensadores de la Ilustración ¿pueden los hombres ser *iguales*?, se podría preguntar ¿pueden ser *mass-mediaticizados*?. Pues en todo caso "...El signo de la mayor parte del arte moderno no es la aceptación de la modernidad sino su crítica..." (García-Ponce, 1974, p. 146). A diferencia del arte moderno la influencia en Latinoamérica, es el rechazo a esta ecuación. Luego de la aculturación europea, los académicos intentan, como los románticos, idealizar la tradición. Lo *popular* no es, como se ha creído, la rebelión institucionalizada, es la fuente primaria de todo ese suceso, que devora a la modernidad como instrumento de la modernidad, pues también devora a ese pasado, la tradición.

El incongruente universalismo del objeto de arte, más la verbosidad que justifica la belleza, radica en suponer que la sensibilidad y la reflexión son comunes a todos, sin considerar la posible connotación gradual de los mismos, no todos son sensibles y reflexivos en un mismo rango, he ahí la función de la crítica, crear la alternativa de afiliar la sensibilidad y la reflexión.

La solución para vencer la resistencia de los públicos ante los museos y su *complejidad* ya no es, solamente, crear exposiciones efectivas sino afectivas, hallar sus intereses y accederlos, sin



seducción, la palabra correcta es completación, para recordar la idea de símbolo que menciona Hans Georg Gadamer (1991) -con sus tres elementos *el juego*, el arte producido en automovimiento en reconstrucción continua y jamás acabada; *el símbolo*, o el arte contemplado en la autosignificación o la representación del *significado* y no *el significado*; y *la fiesta* como el accionador de los anteriores en su esencia atemporal. En resumen la experiencia estética como un perenne encuentro con la *mismidad*-. No se espera, desde esta invitación, dejar de considerar a las masas como un rebaño o ganado cultural, el objetivo es darle a esa masa nuevos catalizadores que aporten elecciones voluntarias para su propia constitución.

Es el propósito crear exposiciones, cuyo fin sea presentar los *entretrejid*os planteados en una cultura que se ve dividida a sí misma. Entonces la muestra pretende ser, desde esta visión, intracultural -cultura conjuntada con "subcultura" de una "cultura"-, un espacio donde es contemplado los diálogos entre arte y *arte*, es decir lo que se entiende como académico o *popular*, bajo espectros, con sus factores comunes, sean temas, visiones, técnicas o sintaxis -tal ejemplo de exposición ya fue realizada bajo la dirección de Perán Erminy, llevó el nombre de *Confluencias*, entre los años 1995 y 1996-. Si se quiere tales confluencias deberían, para resolver la distinción, ser vistas con ironía necesaria para reconocer nuestro ridículo. Si existe *otredad cultural* plantear la similitud, sirve para hacer rendir ese simulacro, frente al reflejo, nos reconoceremos, al final, la autoimagen, la *sensibilidad* abrirá nuestra elaboración, que no será confluencias, sino horizonte.

El objeto de estudio *El Arte "Popular": Un objeto típico o un sujeto atípico*, le debe a las migraciones masivas de las décadas de los '50 y '60, de nuestra otrora población rural a las emergentes ciudades, como sinónimo de progreso material -económico y social- y por qué no psicológico, que simultáneamente se encontró con el nuevo esquema, la cultura de masas, aculturación y/o masificación.

De este estado de confluencias entre estos ejes, nacen los hijos quienes heredan de cada uno,

fuentes y cuestionamientos que producen posibilidades, en cierta parte, de lo que se conoce como arte "popular". Entre esos rasgos en unísono, fabrican el subsistema que se retroalimenta de la producción, distribución y consumo artístico. El otro rasgo a mencionar son los campos culturales que explican su pasado, su presente y proponen su dirección por medio de sus productos culturales. Luego de ser conocidos como híbridos culturales, seres recientes de procedencia múltiple, identificación fractal y simultánea, en fin, inevitablemente continentes de tránsito exploradores de expresiones.

Los humanistas no son sujetos de desecho en el tecnológico presente, son si ganan el territorio, demiurgos que negocian la sensibilidad de los temidos cyborgs economistas-pragmáticos. El objetivo es claro, crear un estadio de sensibilidad humanista, eliminar el aire egoísta o ghetto personal que estructura la lucha social presente, todos luchan por poseer más desde un sistema de supervivencia darwiniano. Es frívola toda acción humana que no se traduzca en un movimiento colectivo humanista. La globalización ha sido mal entendida, no es una universalización pasiva de la cultura de masas, es la alternativa de unir campos culturales en una posibilidad altruistamente ecuménica.

Conocer los permeables límites de la interartisticidad y la cultura *popular* con la *no-popular*, sirve como camino de reconocimiento de reconstrucción de lo que histórica y socialmente se ha establecido como identificación, y derogar el enfrentamiento contra "opuestos", la pasión *agónica* -del *agón* griego- que se desata frente a lo desconocido.

Entonces la definición de los conceptos *popular* e *identidad* no son quimeras excluyentes por medio de una diferencia, ni mucho menos plantean la posibilidad de proponer dos diferencias opuestas, la definición más precisa es la existencia de una gama de grados que pueden existir en objetos y sujetos. Ambos conceptos son amplios y deben serlo, si quieren encontrar similitud con la práctica maya y bíblica de apoderarse del ente a través de la palabra pronunciada, o incluso crearlo, de otra manera su objeto será escurridizo e inaprensible, aunque al final no es acorralarlo y fijarlo, es más bien

entender su fluctuante manifestación y dialogar con ella. Entonces, se entendería, que el arte es aquel fragmento de gesticulación entre la vida y la muerte, y con la conciencia en ello.

## BIBLIO-HEMEROGRAFÍA CONSULTADA.

(1991). *III Bienal Nacional Salvador Valero de Arte Popular*. Exposición noviembre 1990 a marzo de 1991. Mérida: U. L. A., Museo Salvador Valero Trujillo

(1992). *Glenda Mendoza Bolívar Humanado*. Exposición 24 de mayo al 12 de julio de 1992. Caracas: Museo de Arte Popular de Petare

(1995). *Elvia Armas. De costumbres, rituales y otras devociones*. Exposición 7 mayo al 11 junio de 1995. Caracas: Museo de Arte Popular de Petare.

ABBAGNANO, Nicola (1997). *Diccionario de Filosofía*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

ACHA, Juan (1992). *La Crítica de Arte*. México: Ediciones Trillas.

\_\_\_\_\_ (1993). *Las Culturas estéticas de América Latina*. México: U. N. A. M.

Acta Estatutaria de Fundación Museo Arquidiocesano de Mérida (1996). **Ley de Registro Público, bajo n° 12 del protocolo 1° Tomo 21, trimestre segundo**, junio, 11, 1996

ALCINA-FRANCH, José (1982). *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza Editorial.

AMAN, Kenneth (1996). *Has Latin American Popular Culture Disappeared? Some Theoretical Reflections*. **Studies in Latin American Popular Culture** (15), 73-84.

Arquidiócesis de Mérida (2001). *Directorio*. Mérida: Autor.

AUGÉ, Marc (1994). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.

AUMONT, Jean (1992). *La Imagen*. Barcelona (Esp.): Paidós.

BELTRÁN, Alberto (1995). *El Arte popular Flor Exquisita de la Artesanías*. **Artesanía y Folklore de Venezuela** (79), 27.

BIHALJI-MERIN, Oto (1978). *El Arte naïf*. Barcelona (Esp.): Labor.

BOSANQUET, Bernard (1949). *Historia de la Estética*. Buenos Aires: Editorial Nova.

BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus.

BRACHO, Jorge (1997). *El discurso de la inconformidad Expectativas y experiencias en la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Celarg.

BRICEÑO-GUERRERO, José (1994). *El Laberinto de los Tres Minotauros*. Caracas: Monte Ávila.

\_\_\_\_\_ (1998). *Identidad y cultura popular*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 79-81). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

BRITTO-GARCÍA, Luis (2001). *Leyenda Negra de la identidad del venezolano*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 177-185). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

CABALLERO, Manuel (2001). *Conciencia nacional y conciencia histórica*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 197-205). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

CÁRDENAS, María (1998). *La cultura popular en las artes visuales contemporáneas*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 375-381). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

\_\_\_\_\_ (2000). *Lo popular en el arte contemporáneo*. **Revista Bigott** (35), 28-34.

\_\_\_\_\_ (2001). *Identidad, proceso inacabado: un acercamiento al problema en el arte venezolano contemporáneo*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 379-391). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

CALZADILLA, Juan (1987). *La Imagen Popular hoy El legado de la fe*. **Artesanía y Folklore** (57), 13-16.

\_\_\_\_\_ (1995). *De la Colonia al arte popular de hoy*. **Revista Bigott** (35), 3-15.

\_\_\_\_\_ (1998). *Las artes plásticas en la cultura popular*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 365-372). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

CAÑIZARES, Carol (1999). *Salón Bigott de Arte Popular* del 9 de mayo al 11 de julio de 1999. Maracaibo: Fundación Bigott.

CHACÓN, Alfredo (1998). *De algunas palabras terminadas en -AD*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 83-88). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

CHALBAUD, Irlanda (1998). *Artesanía y Arte popular*. En Serafín Hernández (Ed.). **Gran Enciclopedia de Venezuela Vol. 8** (p.p. 315-329). Caracas: Globe.

CLARAC, Jacqueline (1993). *La Construcción de la Antropología en Venezuela*. **Boletín Antropológico U. L. A.** (28), 39-50.

CONTRAMAESTRE, Carlos (1981). *Salvador Valero*. Trujillo (Vzla.): Museo de Arte Salvador Valero.

\_\_\_\_\_ (2001). *Poética del Escalpelo*. Caracas: CONAC.

DA ANTONIO, Francisco (1974). *El Arte Ingenuo en Venezuela*. Caracas: Litografía Tecnocolor.

DANTO, Arthur (1998). *Después del Fin del Arte*. Barcelona (Esp.):Paidós.

DE LA CAMPA, Román (1999). *América Latina y sus comunidades discursivas: Literatura y Cultura en la era global*. Caracas: Celarg.

DESIATO, Massimo (2001). *La construcción de la identidad en el mundo de la comunicación generalizada*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 501-524). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

DÍAZ, Mariano (1988). *Fabuladores del Color*. Caracas: Fundación Bigott.

ECHEVERRÍA, Pilar (1981). *Reflexiones en torno al Arte Popular en Mérida*. Trabajo de ascenso. Universidad de Los Andes, Mérida.

ELIADE, Mircea (1996). *Lo Sagrado y lo Profano*. (Colombia): Labor.

ENRÍQUEZ, Enrique y ECHETO, Roberto (1997, noviembre). *Ponencia-diálogo*. Ponencia presentada en el I Simposio Internacional de Estética Territorios del Arte y de la Estética Contemporánea. U. L. A., Mérida (Venezuela).

ERMINY, Perán (1993). *Mariano Díaz anda abriendo las trochas que van al paraíso*. **Revista Bigott** (26), 6-19.

\_\_\_\_\_ (1995-6). *Confluencias*. Caracas: Fundación Polar, Museo de Arte Popular de Petare, Fundación Cultural José Ángel Lamas.

\_\_\_\_\_ (1996). *La libertad en grado de virtuosismo*. **Revista Bigott** (39), 23-41.

\_\_\_\_\_ (1997). *Objetos, artesanías y Arte Popular*. **I Salón Nacional de Artesanías y Arte Popular Dirección Nacional de Artesanías**. Caracas: C. O. N. A. C., Museo Jacobo Borges.

\_\_\_\_\_ (1998). *La confusión y el derrumbe de los términos*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 383-396). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

\_\_\_\_\_ (1999). *Salón Bigott de Arte Popular del 9 de mayo al 11 de julio de 1999*. Maracaibo: Fundación Bigott.

FEBRES-SALAS (2001). *Autorretrato con muletas*. Exposición. Mérida. U. L. A.

FERNÁNDEZ-ARENAS, José (1982). *Teoría y Metodología de la Historia del arte*. Barcelona (Esp.): Anthropos.

FERRATER-MORA, José (1981). *Estética y Crítica: un problema de demarcación*. **Revista Occidente**, (4), 43-54.

GADAMER, Hans (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona (Esp.): Paidós.

GALEANO, Eduardo (1998). *Patatas Arriba La Escuela del mundo al revés*. México: Siglo XXI

GARCÍA-CANCLINI, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1989). *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1996). *Popular Culture: From Epic to Simulacrum*. **Studies in Latin American Popular Culture** (15), 61-71.

GARCÍA-PONCE, Juan (1974). *Diversidad de actitudes*. En Damián Bayón (Comp.). **América Latina en sus artes**. (p.p. 141-154). México: Siglo XXI.

GONZÁLEZ-CIRIMELE, Lilly (2001, junio). *El Museo y su vinculación con la comunidad. Tipos de Museos Integrales. Caso Mexicano*. Conferencia Museos y Comunidad. Museo "Juan Astorga Anta" de Mérida (Venezuela).

GONZÁLEZ-ORDOSGOITTI, Enrique (1998). *De lo popular a lo residencial un itinerario teórico*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 89-97). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

GRUPO CINCO (1981). *Juan Félix Sánchez*. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

HERNÁNDEZ, Tulio (1998). *Exclusiones, mimetismo yuxtaposiciones y domesticación*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 509-520). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

HINDS, Harolds (1996). *A Holistic Approach to the Study of Popular Culture: Context, Text, Audience, and Recording*. **Studies in Latin American Popular Culture** (15), 11-29.

HUNTER, David y WHITTEN, Phillip (1981). *Enciclopedia de Antropología*. Barcelona (Esp.): Bellaterra.



JIMÉNEZ, Ariel (1997). *Tradición y Ruptura*. En **La invención de la Continuidad**. Caracas: G.A.N.

JOSEPH, Isaac (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Buenos Aires: Gedisa.

LISCANO, Juan (1990). *Fuegos sagrados*. Caracas: Monte Ávila.

LISCHETTI, Mirtha (1997). *La Antropología como disciplina científica*. En autor (Comp.). **Antropología** (p.p. 9-66). Buenos Aires: Eudeba.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2000). *Dinámicas Urbanas de la Cultura* [on line]. Disponible en: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>.

\_\_\_\_\_ (2001). *Las identidades en la sociedad multicultural*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 35-57). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

MÉNDEZ, Lourdes (1996). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis S. A.

MILIANI, Domingo (2001). *El mal de Pensar*. En Carmen Alemán y Fernando Fernández (Comps.) **II Simposio Venezuela: Tradición en la Modernidad. Los Rostros de la Identidad**. (p.p. 141-159). Caracas: Fundación Bigott y Equinoccio.

MONSIVÁIS, Carlos (1998). *Las migraciones culturales: del rancho al internet*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 33-55). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

MONSOYI, Esteban (1991). *De la Cultura Popular a la Cultura Total*. **Imagen 72-73** (100), 52-53.

MONTERO, Maritza (1990). *Autoimagen de los venezolanos: lo negativo y lo positivo*. En Horacio Riquelme (Ed.). **Buscando América Latina, identidad y participación psicosocial** (p.p. 45-57). Caracas: Nueva Sociedad.

MONTERO-CASTRO, Roberto et al (1977). *Creadores al Margen*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

NIVÓN-BOLÁN, Eduardo (1999). *Políticas públicas y consumo cultural. La experiencia mexicana. Seminario Ciudad, públicos y consumo cultural.* (p.p. 9-31). Caracas: Ex libris-Fundación Polar.

ORTEGA, Miguel (1997). *Arte Popular y Artesanía.* Caracas: CONAC-Dirección Nacional de Artesanías.

PACHT, Otto (1986). *Historia del Arte y metodología.* Madrid: Alianza Editorial.

PAZ; Octavio (1979). *IN/Mediaciones.* Barcelona (Esp.): Seix barral.

PEÑA, Judith (1992). *Proyecto: Reorganización del Museo Arquidiocesano de Mérida. Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida. (Venezuela): III, (11), 6-20.*

\_\_\_\_\_ (1993). *Los objetivos de un Museo Religioso. Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida. (Venezuela): III, (13), 6-9.*

\_\_\_\_\_ (2001). *Razón de Ser. Mérida (Venezuela): Arquidiócesis de Mérida-MAMGS.*

PERNÍA, Fructuoso (1987). *En su año bicentenario crea Salvador Valero Popular. Artesanía y Folklore de Venezuela (57), 7-10.*

PHILLIP-KOTTAK, Conrad (1997). *Antropología Cultural. Espejo para la humanidad.* Madrid: Mc Graw-Hill.

PRATT, Henry (Ed.) (1960). *Diccionario de Sociología.* México: Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ-LORENZO, Miguel (1999). *¿Somos esta queja que arrastramos?. (Acercamiento al "modelo dramático" de análisis e interpretación de Latinoamérica que propone José Manuel Briceño Guerrero).* En autor (Comp.). **Los Escondrijos del ser latinoamericano** (p.p. 127-159). Mérida: U. L. A.

SÁNCHEZ-VÁSQUEZ, Antonio (1992). *Invitación a la Estética.* México: Grijalbo.

SANTINO, Jack (1996). *Popular Culture: A Socio-Aesthetic Approach. Studies in LatinAmerican Popular Culture (15), 31-41.*

SILVA, Antonio (1909). *Carta Pastoral. Boletín Diocesano. Mérida (Venezuela) IV, (9). 65-67.*

SOCORRO, Milagros (1993). *Entrevista a Elías Pino Iturrieta*. **Revista Bigott** (25), 45-50.

STRAUSS, Rafael (1998). *Antropología, historia y mentalidad: el cambio y el no-cambio*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). **Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad**. (p.p. 135-146). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

VIVAS, Leonardo (2000). *Cultura, Afirmación y Éxito*. **Memoria del Seminario Cultura y Recuperación Nacional**. (p.p. 52-57). Caracas: B.C.V.- C. A. -Fundación Bigott- Fundación Polar.

## ÍNDICE DE ANEXOS.

Anexo 1: Organigrama del Museo Arquidiocesano de Mérida.....	11
Anexo 2: Razón de Ser.....	12
Anexo 3: Perfil del becario.....	13
Anexo 4: Ficha de Registro.....	14
Anexo 5: Ficha de Inventario.....	14
Anexo 6: Ficha de Investigación.....	14
Anexo 7: Cuadro de Catalogación Temática.....	14
Anexo 8: Cuadro de Catalogación Temática (piezas no incluidas).....	14
Anexo 9: Fotografías durante el Montaje en Sala.....	15

## **ANEXOS**

## **Anexo 1: Organigrama del Museo Arquidiocesano de Mérida**



## **Anexo 2: Razón de ser**













### **Anexo 3: Perfil del Becario**







## **Anexo 4: Ficha de Registro**



## **Anexo 5: Ficha de Inventario**



## **Anexo 6: Ficha de Investigación**



## **Anexo 7: Cuadro de Catalogación Temática**





**Anexo 8: Cuadro de Catalogación Temática (piezas no incluidas)**



## **Anexo 9: Fotografías durante el Montaje en Sala**



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración I: Henri Rousseau, *Gitana durmiendo*.

Ilustración II: Feliciano Carvallo, *Selva Azul*.

Ilustración III: Bárbaro Rivas, *Autorretrato con Santa Bárbara*.

Ilustración IV: Salvador Valero, *Falsarios, imitación ("por lo tanto falsos") de pintura colonial*.

Ilustración V: Rosa Contreras, *Tablas de la Ley*.

Ilustración VI: Glenda Mendoza, *Bomba noticiosa del día*.

Ilustración VII: Glenda Mendoza, *Después del éxtasis*.

Ilustración VIII: Eusebio Baptista, *Paradura del Niño*.

Ilustración XI: Juan de la Cruz Andrade, *Campesina preñada*.

Ilustración X: José Antonio y Aura Araujo, *Éramos muchos y murió ahorcado*.

Ilustración XI: Jesús María Jiménez, *Procesión en San José de Aerocuar*.