

aae0103

TESIS
S 995
A58



UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

TRABAJO DE GRADO

presentado para optar al título de:

LICENCIADO EN SOCIOLOGIA (SOCIOLOGO)

Título:

CON EL PUEBLO: HACIA UNA DEFINICION
DEL ARTE TRADICIONAL
EN VENEZUELA.



Realizado por:

ALVAREZ PRATO, Nelvis Celia.
LAYA GUZMAN, Luisa Guadalupe.

Profesor guía:

Thamara Hannot.

RESULTADO DEL EXAMEN:

Este Trabajo de Grado ha sido evaluado por el Jurado Examinador y ha obtenido la calificación de: DIECIOCHO (18) puntos.

Nombre: Jose Ignacio Rey Firma: Jose Ignacio Rey

Nombre: Luis Luengo Firma: _____

Nombre: Thamara Hannot Firma: _____

Caracas, 8 de Noviembre de 1995





CONTENIDO

CONTENIDO

	pág.
Dedicatoria	III
RECONOCIMIENTOS	V
RESUMEN	VIII
INTRODUCCION	X
I. EL PUEBLO	1
II. LO FOLKLORICO, LO TRADICIONAL, LO POPULAR	11
A.- Lo folklórico	12
B.- Lo tradicional	19
C.- Lo popular	23
III. ARTE O ARTESANIA: ¿DOS CONCEPCIONES DISTINTAS?	26
IV. LA MIRADA DEL OTRO	37
A. La voz de los expertos	38
B. El espectador	47
V. ASPECTOS METODOLOGICOS:	53
A. El abordaje de una teoría	54
B. Instrumento	55
C. Muestra	59
VI. LOS RESULTADOS Y SU ANALISIS	63
A. Autoimagen del creador	64
B. El análisis de la información: Visión de las investigadoras	110
VII. CONCLUSIONES	122



VIII. BIBLIOGRAFIA	126
IX. ANEXO.	131

DEDICATORIA

Dedicatoria

A MIS PADRES Y HERMANOS
QUIENES CON SU INFINITA
DEDICACIÓN Y APOYO
CONTRIBUYEN A LA REALIZACIÓN
DE CADA UNA DE MIS METAS.

NELVIS.



A MI MAMÁ, A MI PAPÁ,
Y A MIS HERMANOS.
A TODOS LOS QUE HAN CREIDO EN MI
Y SOBRE TODO A LOS QUE
NO HAN CREIDO.

LUISA.

RECONOCIMIENTOS



RECONOCIMIENTOS A:

* Tamara Hannot, pieza clave desde principio a fin, por su pertinente conducción en la elaboración del trabajo investigativo, por su dedicada constancia, colaboración, apoyo, mística e invaluable comprensión demostrada a lo largo de este.

* María Teresa López, Alejandro Ortíz, Isabel Aretz, Gloria Nuñez, Gustavo Silva, Casimira Monasterio, Ivan Padilla Bravo, Arnoldo Barroso, Jesús Mujica y César Silva, por haber contribuido con la discusión teórica de esta investigación.

* Natalio Mejías, Reinaldo Terán, José Loyo, Geraldo Ruíz, José Gregorio Ruíz, Eladio Morales, Jesús Gamez, Sergio Escalona, Juan Silva, Pedro Aranguren, José Gregorio Duin, José Gregorio Lucena, Cruz Antonio Rivas, Luis Alejandro Arvelo, Simón Viana, Ana Irene Suarez, Rafael Bonilla, Rosiris Toro, David Méndez, María de Méndez, Magally Rodríguez, por sus especiales formas de soñar un mundo y plasmarlo. Crear y regocijarse ante ellos. Placer y deleite que no sólo demuestran sino que comparten y transmiten a lo largo de cada una de las entrevistas que tan gentilmente concedieron.

* El personal de la Biblioteca de FUNDEF, por el solícito apoyo documental que nos acompañó en los inicios de la búsqueda teórica.

* Los jóvenes del Ateneo de Petare, que nos guiaron en la aproximación al círculo de artistas de la comunidad.

* Roberto, Georgina, Maritza y Francisco, por todo el apoyo que desinteresadamente nos prestaron en los más diversos aspectos durante el desarrollo del trabajo de campo en el Estado Lara.

- * Dayana y Gaby, a quienes los requerimientos burocráticos de las bibliotecas de la U.C.V., los convirtieron en amistosos y originales “pasaportes al saber”.
- * A Erick, quien desde el inicio de la tesis hasta su culminación facilitó todo el equipo tecnológico necesario para la transcripción e impresión de la misma. Además de todo el tiempo y asesoramiento necesario.
- * Miguel Angel que concedió a su cámara fotográfica y a su grabador, la oportunidad de ayudarnos en nuestro trabajo de campo.
- * José Leornado y Grace quienes gentilmente ofrecieron equipo, tiempo y asesoramiento, en la culminación del trabajo.
- * Ignaly porque toda esta historia comenzó en su compañía.
- * Todos nuestros familiares y amigos que de algún modo han estado vinculados al proceso de esta tesis y al desarrollo y enriquecimiento de nuestra vida universitaria.

RESUMEN

“ Con el Pueblo: Hacia una definición del Arte Tradicional en Venezuela” es una búsqueda o más exactamente, una construcción donde las propuestas teóricas servirán de base para el posterior trabajo empírico.

“El pueblo” es visto desde dos perspectivas, la primera se refiere a un pueblo que es productor; y la segunda en tanto es espectador de la obra producida.

Arte, artesanía y tradición son los pilares conceptuales fundamentales de esta investigación; definidos de dos formas:

I.- A través de un seguimiento teórico que intenta contener los elementos básicos para el desarrollo del estudio. **Arte y artesanía** se diferencian según la concepción: 1.- Por su modo de producción; 2.- Por su utilización; 3.- Por su valoración entre grupos sociales. **Lo tradicional**, como postura teórica, es contrastada con las definiciones de *lo folklórico* y *lo popular*.

II.- En función del encuentro entre teoría y experiencia, se ha trabajado directamente con las imágenes manejadas por productores y espectadores, las cuales proveen a este proyecto del principal punto de discusión. Esta investigación

de “imágenes” implica recurrir a la utilización de una metodología cualitativa debido al alto grado de sensibilidad que posee el objeto de estudio el cual genera datos que nutren este trabajo. Por ello el proceso de análisis y el de la observación no pueden ser fácilmente separados. Todo el desarrollo de la investigación se enriqueció de una parte a la otra del trabajo.

Como conclusión, en forma muy sucinta vale destacar que el arte y la artesanía vienen a ser los polos opuestos del mismo *continuum* , que se activan según el paradigma desde el cual se analiza la obra y el creador, bien sea que se acepte o se rechace la corriente académica “predominante” y que, por tanto, define. La tradición resulta distinguible como un cuerpo simbólico común.

INTRODUCCION

INTRODUCCION

“Con el Pueblo: hacia una definición del Arte Tradicional en Venezuela”. Surge el título del problema generador de este estudio, es decir ¿Cuál es la imagen que el creador maneja de sí mismo y de su producción?. ¿Por qué la teoría distingue entre arte culto y popular o entre arte y artesanía?. ¿Se define el productor a sí mismo como artista o artesano, independientemente del “juicio del experto” o del tipo de obra que realice ?.

Así como estas, otras tantas interrogantes constituyen el proceso de gestación, nacimiento y desarrollo de esta memoria de grado. Por ello, en este trabajo se plantea como objetivo general el logro de una aproximación a lo que se entiende como arte tradicional en Venezuela, pero básicamente a través de la visión del mismo sujeto de la tradición, que no es otro que “El Pueblo”. De esta forma se hace imperativa la definición de ese sujeto protagonista, autor y actor, para lo que se dedica un capítulo (I.- EL PUEBLO) que intenta contener las categorías esenciales para poder avanzar dentro del resto de la reflexión.

El paso siguiente es entrar directamente en el campo teórico a través de lo que es lo tradicional, frente a lo folklórico y lo popular, y qué sucede con la distinción entre arte y artesanía: ¿hay acaso una línea divisoria? (capítulos II y III).

Es aquí donde resulta interesante, antes de seguir avanzando en la teoría, generar una discusión, en un primer punto (“La Voz de Los Expertos”) de un capítulo que se titula “La Mirada del otro”, entre los distintos criterios de varias personas que están o han estado vinculadas a este área de investigación en el país. Las entrevistas a estos “expertos” fueron realizadas individualmente, sin embargo

los aportes de cada uno de ellos sirvieron de insumo para alimentar el repertorio de interrogantes en las conversaciones con los siguientes.

Aún así, dentro de la discusión teórica todavía faltaba un actor importante por definir: el espectador. La persona que mira, consume y valora el producto o la expresión creativa. Ese observador que desde cerca o desde lejos, desde adentro o desde afuera del círculo creador, elige o rechaza con su gusto, con su intelecto, con sus sentimientos y/o con sus sentidos lo que será o no objeto de trascendencia.

Una vez alcanzada cierta contextualización teórica del problema se puntualiza, en el capítulo V (Aspectos Metodológicos) la forma metodológica en que habrá de hacerse el acercamiento a “El Pueblo” para recoger esa autoimagen del creador y su obra. Así como todo lo relacionado con los fundamentos teóricos.

Finalmente se presentan los resultados en dos etapas:

- La primera en forma detallada y sistemática, para cada uno de los creadores que fueron entrevistados.
- La segunda de manera agrupada y concentrada, haciendo uso de los elementos teóricos desarrollados en el análisis de la información.

El trabajo con los datos en el análisis de resultados lleva, finalmente, a la apertura de una discusión más que al planteamiento de una definición precisa y cerrada de Arte Tradicional en Venezuela, debido a la alta sensibilidad del objeto de estudio, que condujo a la elaboración de una metodología más abierta y flexible de las calificadas actualmente como cualitativa (Véase Ibáñez, Kurt Holm y otros en la Bibliografía).

A través de todo este proceso, como objeto dominante, ha estado presente el esfuerzo de construir con el pueblo una definición de Arte Tradicional en Venezuela.

I.-EL PUEBLO

I.- EL PUEBLO

“Con el pueblo...”, pero qué o quién es el pueblo, y como hallarlo: sólo a través de una revisión teórica, que permita su ubicación práctica como objeto de estudio, puede iniciarse el proceso de su “definición”:

“El pueblo comienza a existir como referencia del debate moderno a fines del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático, es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia (...)”.¹

Esta concepción si se quiere peyorativa, de lo que es la forma en que ciertos grupos (o quizá el hombre común de una sociedad) se aproximan a la realidad y establecen relación con ella, está, como se puede observar, en el núcleo mismo del surgimiento de la idea de pueblo. El pueblo como grupo caracterizado nace siendo una mayoría definida por una minoría “ilustrada”, cuyos valores y forma de ver la vida prevalecen o dominan el pensamiento y el saber de y en la sociedad.

Los principio positivistas marcan la pauta en la distinción entre “el pueblo” y grupos sociales “nacionales y altos”. Siendo estos últimos el modelo ideal para la construcción de la sociedad “perfecta”, donde prime la conducta organizada y el

¹ GARCÍA CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Edit. Suramericana. Buenos Aires. 1992. Pg. 194.

conocimiento científico y éste con técnicas y métodos. Este modelo de la solidaridad orgánica se impone sobre la solidaridad mecánica, es decir, la individualidad que surge de la división del trabajo donde

“cada órgano, en efecto, tiene allí su fisonomía especial, su autonomía y, no obstante la unidad del organismo es más grande cuando más marcada es la individualidad de las partes”.²

Esta forma de solidaridad se superpone a la que proviene de la unidad “de estados de conciencia” entre los miembros de la sociedad.

“Cuando el individuo siente la comunidad se tambalea” expresa Aldous Huxley en su gran sátira³ a la organización y conformación absolutamente positiva, del entorno societal. “Un mundo Feliz” donde todo está métricamente establecido y no hay lugar para equivocaciones ni pérdidas de tiempo, pues hasta los momentos lúdicos están estipulados en la planificación, que logra incluso, por medio de los avances tecnológicos, una socialización previa al nacimiento que impide cualquier tipo de desvío del individuo, con respecto a su “predestinación” (un grupo social acompañado de un rol del que no podrá desprenderse nunca).

“Cada uno trabaja para todos lo demás. No podemos prescindir de nadie (..).”⁴

² DURKHEIM, Emile. La División Social del Trabajo. F.C.E. México. Pg. 114.

³ HUXLEY, Aldous. Un Mundo Feliz. Edit. Mexicanos Unidos. Colección Literaria Universal. México. 1979.

⁴ Ídem. Pg. 69.

“Cada uno” no por su valor como individuo, sino en cuanto es una pieza en la máquina societal, los sujetos no son tales, sino que tienen valor en función del papel que desempeñan en la organización. Se puede establecer una analogía con los que Max Weber distinguió como Burocracia.

En una organización burocrática, hay reglas estipuladas donde los funcionarios tienen deberes determinados según criterios impersonales: existe una jerarquía administrativa;

“(…) los funcionarios y otros empleados administrativos no son dueños de los recursos que necesitan para el cumplimiento de las funciones asignadas (…)

se establece una estricta separación entre asuntos oficiales y negocios privados (…).

Los cargos no son propiedad de sus titulares en el sentido de una posesión privada que se pueda vender o heredar (…).

Los asuntos oficiales se tramitan mediante documentos escritos (…)”⁵.

El mundo feliz de Huxley es una organización burocrática Weberiana llevada a extremos ridiculizantes, donde todo es presión, velocidad, toda producción es uniforme y perfecta y no existen ni inconvenientes ni equívocos.

Esa inalcanzable, y casi ficticia, exactitud del “mundo moderno”, es lo que se ha contrapuesto a la caracterización de “pueblo”. La racionalidad del pensamiento, el refinamiento de los usos y costumbres cotidianos, tanto como de los gustos y preferencias, la organización, disciplina y método, son las grandes

⁵ BENDIX, Reinhard. Max Weber. Edit. Amorrortu. Buenos Aires. 1970. Pg. 397.

carencias y defectos del pueblo, siendo convertido entonces, incluso para sí mismo, en un anti-modelo. Pero, paradójicamente, se le ubica como portador de los elementos tradicionales de la cultura, así como hay una dicotomía entre la superación de toda relación con el pasado, donde el “pueblo” debe aprehender otro modo de vida, y la posición proteccionista y “romántica”, de algunos extremismos del folklore, que pretenden un aislamiento absoluto del “pueblo” en pos de la preservación intacta de lo tradicional.

Armando Janssens⁶ distingue cuatro órdenes de la significación de la expresión “pueblo”: “El pueblo: uno y dividido”; “La participación social”; “La exclusión”; “La sociedad civil y el nivel local”.

“(…) la referencia “popular” difiere según se habla del pueblo venezolano, de los sectores populares, del pueblo común y corriente, del pueblo soberano o de los pueblos del interior.”⁷

a.- El Pueblo: uno y dividido

Se define el pueblo como una unidad, una colectividad global con identidad propia que lo distingue de otras colectividades. Se refiere al “componente humano” de determinadas sociedades, a sus características culturales. Es el pueblo como productor, propietario y transmisor de su estilo civilizatorio. Es el sujeto que se hace a sí mismo,

⁶ JANSSENS, Armando. “Sobre la Acción Popular”. En: Socioscopio. N° 1. Cisor. Caracas. 1993. Pgs. 63-76.

⁷ Ídem. Pg. 66.

“(...) aquel que procesa su identidad en múltiples obras que inventan sus trabajos y crea su mundo propio”.⁸

Sin embargo, esta misma acepción de “pueblo de un país”, es decir, de unidad, remite a la idea de una “unidad compuesta”: presenta, dentro de sí misma, diferenciación y jerarquización.

“(...) comprende la referencia a un esquema de convivencia, con sus autoridades y organizaciones, sus consensos y conflictos propios, sus formas de producción intercambio y disfrute desiguales”.⁹

b.- La Participación Social

Desde esta perspectiva el pueblo es el sector de la población, que se ocupa de una “posición baja” en la jerarquización societal. Esto sugiere una sociedad vista como dividida, donde es el grupo ubicado en la “posición alta”, el que gerencia el destino común (“la burguesía”, aunque el mismo autor aclara que este término es sólo una extrapolación que se ha consagrado con el uso).

La participación del pueblo puede ser activa o pasiva. En el primer caso será en búsqueda de reivindicaciones, rechazo, presión o impugnación, y se enfrentará al funcionamiento de la sociedad. Si la participación del pueblo es pasiva, se colocará en una posición de neutralidad, y permitirá que se mantenga el orden sin cuestionar.

⁸ Ídem . Pg. 67.

⁹ Ídem. Pg. 67.

c.- La Exclusión

“Otra acepción de “pueblo” y “popular” identifica a un pueblo postergado o excluido de la participación social, (...) excluido hasta del funcionamiento social y de la participación pasiva. Este pueblo son (los más pobres), cuyo horizonte de subsistencia básica en la miseria impide casi cualquier planteamiento de participación (...)”.¹⁰

Esta exclusión se produce debido a la marcada orientación externa por parte de las “burguesías” nacionales, en favor del comercio internacional, en detrimento del mercado interno. La tendencia es apartar del proyecto social a los grupos que puedan entorpecer su desarrollo; como consecuencia aparece una sociedad dualizada y desarticulada en su seno, con un sector muy rico y bien dotado (de servicios, tecnología, etc.) y otro reducido a lo mínimo de subsistencia o en extrema pobreza y miseria.

d.- La Sociedad Civil y el Nivel Local

El “pueblo”, en su acepción de sociedad civil, es la forma como se le contrapone a la autoridad del Estado. El Estado debe ser el representante del país “internacionalmente”, y en lo interno, garantizar el orden. La sociedad civil debe observar de cerca todo lo referente al cumplimiento de los derechos ciudadanos, la legalidad, el funcionamiento y justicia de las políticas sociales, etc.

¹⁰ Ídem. Pg. 68.

“El Estado es, además, un actor social. (...) y a la acción del Estado como actor social corresponde la participación social de los diferentes sectores de la sociedad (altos y bajos) (...) los sectores altos suelen valerse del Estado para promover y defender sus intereses y proyectos; los sectores bajos acuden al Estado para protegerse de los sectores altos.”¹¹

El “pueblo” sigue estando representado por los sectores bajos de la sociedad. Pues al contraponerse con la autoridad del Estado, y esta encontrarse en disposición de los sectores altos, el enfrentamiento es efectivamente entre el “pueblo” y esos llamados sectores “altos”.

El Pueblo como Protagonista

El pueblo es un ente que protagoniza, en tanto actúa, crea y promueve su propia producción.

“El protagonista es una pretensión de auto afirmación donde el sujeto se conoce a sí mismo, y es reconocido por los demás, en el estilo de su trabajo y en la direccionalidad de sus obras. El sujeto puede ser colectivo en tanto su identidad se plasma en institución y organización, es decir, en una voluntad colectiva o general cuya eficacia se traduce en obras que trasciende los individuos.”¹²

El “pueblo” se reconoce como sujeto colectivo, con una forma y contenido característico en sus creaciones. No significa esto, que esas cualidades y estilos sean invariables y se mantengan aisladas de todo contacto con el exterior. El

¹¹ Ídem. Pg. 70.

¹² Ídem. Pg. 66.

quehacer del “pueblo” siguiendo una estructura que lo distingue, absorbe y desecha, según su conveniencia, las influencias que provienen de otros procesos o de otras culturas.

Muchos son los intentos teóricos de definir al “pueblo”, en relación íntima con lo rural, y como es bien sabido, lo rural se vincula con la actividad del campo. Por lo que decir “pueblo” sería equivalente a decir “campesino”.

En Venezuela hablar de “campesino”, es sumamente difícil, pues a través de la historia de las últimas décadas, todo el proceso generado alrededor del Petróleo (demanda de mano de obra para los campos petroleros, ofertas de mejoras en los servicios urbanos, con la subsecuente expansión de estas áreas, cambios en la valoración del trabajo y la obtención de ganancias inmediatas, etc.) ha desvirtuado y vaciado de sentido la vida en el campo, donde el trabajo es mucho y la ganancia es poca.

Por otra parte, lo más común es que la producción agrícola y la ganadera (incluso la actividad la pesquera, aunque los ocupados en este sector no pueden llamarse “campesinos”), sean llevados a cabo con técnicas rudimentarias y bajo la dirección de personas de los poblados cercanos a la zona de extracción; sino por grupos o individuos de alto poder adquisitivo, que llevan al campo las tecnologías, a la vez que contratan a los que antes eran “campesinos”, para convertirlos en empleados o asalariados. Así, el trabajador del campo pierde el apego afectivo a su

labor, y ya no puede ser ese “campesino puro” al que se le coloca como modelo del sujeto del “pueblo”.

Es insuficiente y hasta incorrecto, definir al “pueblo” en función del campo, pero sí es importante caracterizarlo como no-urbano, lo cual no obliga a utilizar la categoría rural. No urbano, porque aún cuando habite físicamente una ciudad, o la infraestructura que ocupe tenga algunos elementos de urbe, las relaciones sociales no sean las correspondiente a las de un estilo urbano. Esto es, los señalamientos que se han hecho, en relación a la organización burocrática, racionalidad, solidaridad orgánica, etc., reinando sobre las relaciones cara a cara, el mantenimiento de supersticiones, mitos, celebraciones colectivas, solidaridad mecánica, etc.

Además de la característica “no-urbana”, en el sentido de modo de relaciones, para fines de este estudio, también será de interés resaltar lo “no-urbano” en lo que se refiere a infraestructura del poblado y a su distanciamiento físico de ciudades. Esto para aumentar, de alguna manera, la probabilidad de que el “grupo-pueblo” hallado sea homogéneo culturalmente, y que la influencia urbana no haya alcanzado aún niveles muy elevados.

II.- LO FOLKLORICO,
LO TRADICIONAL,
LO POPULAR

II.- LO FOLKLORICO, LO TRADICIONAL, LO POPULAR

A.- Lo Folklórico

El folklore, definido etimológicamente, es una palabra compuesta: folk-pueblo y lore-saber; significa, por lo tanto, "saber del pueblo". Se trata de un saber irreflexivo, asistemático, "vulgar", espontáneo.

La expresión es utilizada, la primera vez, por el arqueólogo inglés Williams John Thoms (1803-1885) en la revista The Ateneum, en el año de 1846.

La misma definición etimológica encierra un problema, debido a lo impreciso de las dos palabras que la componen (folk-lore). Se debe explicitar qué es "lore- saber" es decir, precisar qué hechos son objeto de estudio, qué saber es el que engloba su contenido. Por otra parte está el " folk-pueblo" que ha pesar de que ya se ha intentado definir en el capítulo anterior, se enunciará en lo sucesivo una serie de precisiones que propone en su obra Alfredo Poviña ¹.

El folklore, en función de su objeto de estudio, excluye la acepción más comunmente utilizada: "el pueblo" desde el punto de vista político. Porque desde esta perspectiva se homogeneiza e iguala una gran cantidad de individuos, a través de etiquetamiento de "ciudadanos" con sus respectivos derechos y deberes, y no por una característica intrínseca que los iguale en sus aspectos comunes.

¹ POVIÑA, Alfredo. Sociología del folklore. Universidad Nacional de Córdoba. Publicaciones del Instituto de Arqueología, lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera. Argentina. 1944. Pp. 57.

Por su parte Poviña, define al “pueblo” a través del “saber vulgar”, o mejor dicho, es el manejo o posesión del saber vulgar lo que define al pueblo folklóricamente. Por lo tanto, el pueblo no se circunscribe a una clase social determinada -todo individuo es susceptible de ser considerado pueblo, en tanto y en cuanto participe del saber vulgar- aunque, por lo general, este se encuentra más concentrado en las clases bajas. En este sentido, interesan primordialmente los pueblos rurales, extraurbanos y zonas populares.

A juicio de Poviña, las características del “saber popular” o “saber del pueblo”, son: no erudición, no científicidad, naturalidad, espontaneidad, parte de la sencillez y se queda en ella, pervive (nace y permanece en el pueblo).

Augusto Cortázar² también propone una visión de lo que significa un “grupo folk” y su modo de saber (folk-lore): estos, son pequeños grupos que habitan regiones aisladas y su relación con el medio natural es sumamente íntima, son “gente de su tierra” más que de “su tiempo”. Existe una composición social muy homogénea y sus intereses se centran en su propia localidad o pueblo. Predomina, ante todo, la costumbre y la tradición, fuertemente vinculada con lo sagrado. Reina lo empírico, lo espontáneo, lo manual, y lo precientífico, sobre lo teórico, lo “oficial impuesto”, lo mecánico y lo científico.

² CORTAZAR, Augusto Raúl. “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural”. En: Folklore Americano. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México. N° 18. Dic. 1974. Pgs. 15-50.

Una vez relacionado un breve recuento de lo que es lo "folk" se ubicarán algunas de las definiciones del folklore que han acompañado a las más diversas investigaciones.

Poviña expone un conjunto de concepciones de varios autores:

"Sébillot: El folklore se puede definir como una historia no escrita. Más, es una historia no escrita de los tiempos primitivos.

André Varagnac: (...) es el conjunto de creencias colectivas sin doctrinas y de prácticas colectivas sin teoría.

Saintyves: (...) es la ciencia de la cultura tradicional en los medios populares de los países civilizados; o mejor aún, en la ciencia de la tradición en los pueblos civilizados y principalmente en los pueblo populares (...).

A.R.Wright: (...) es la ciencia que estudia la expresión, en las creencias populares, instituciones, prácticas, literatura oral, artes y pasatiempos, de la vida mental y espiritual, del folk o pueblo en general (...).

Ruth Benedict: es el estudio de la supersticiones populares incluyendo los proverbios, cantos y expresiones populares, y toda investigación relacionada con los cuentos populares (foktales). (...).

Bruno Jacovella: (...) es la ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruida o culta y el pueblo propiamente dicho."³

Víctor Bravo: (investigador en el área de la lengua y la cultura)⁴, concibe el folklore como expresión de la cultura popular, siendo esta a su vez, la "identificación colectiva de la tradición."

³ Ídem. Pgs. 26-27.

⁴ BRAVO, Víctor. "Lo popular y lo estilista en la cultura". En: *Revista Bigott*. Antropología-Tradiciones-Cultura Popular. N° 28. Oct-Nov-Dic. 1993. Caracas. Pg 46.

Sobre el folklore, Isabel Aretz, expone la siguiente definición:

“(...) es el caudal espiritual, social, técnico, antiguo, que heredan los pueblos y transmiten por simple vía oral y por la práctica el cual permanece en ejercicio (...) al margen de la corriente literaria artística y social propia de ellos, lo mismo que de las invenciones modernas (...)”⁵.

De todo lo anterior, se puede observar, dos formas distintas de conceptualización del folklore, una como ciencia o corriente investigativa, y otra como hecho u objeto de estudio. Es esta segunda, la que mejor responde a la búsqueda de este seguimiento teórico: lo folklórico más que el folklore.

Alfredo Poviña ⁶, propone que lo folklórico tiene determinadas funciones sociales:

- *Funciones sociológicas*: en tanto se encarga de preservar la vida del grupo, gracias a su constante vuelta hacia al paso reviviéndolo en el presente y vinculándolo con la tradición misma.

- *Como expresión de la vida del grupo*, donde se plasman las vivencias más simples y espontáneas de éste. Refleja, por así decirlo, “el alma popular”.

- *Función ética*: cultiva el amor a la patria, puesto que despierta el sentimiento del propio grupo.

“(...) despierta de este modo, el amor a su propio grupo, a su misma tierra, porque la semejanza de la vida popular, de un ciclo a otro, las

⁵ ARETZ, Isabel. Manual del Folklore. Monte Ávila, editores. Caracas. 1988. Pgs. 33-34.

⁶ POVIÑA, A. Ob. Cit. Pgs. 37-39.

sobrevivencias milenarias, la continuidad de usos y costumbres, ligan al hombre a su suelo y a todo el pasado de su raza”.⁷

.- *Función política*: en tanto que permite al político tomar decisiones más acertadas o firmes, debido a la información que aporta a lo folklórico sobre el pueblo mismo.

.- *Proyección estética*: como manifestación espontánea natural y popular del “arte nacional”.

Visto a través de todos estos aspectos esenciales, lo folklórico,
“(…) contribuye a formar la unidad nacional, a fortificar la solidaridad social y a estimular en el grupo la afición a las artes y a las letras, a través de su sencilla expresión de lo popular”.⁸

Este mismo autor, presenta una formalización de los hechos folklóricos:

1.- Los hechos referentes al orden de la inteligencia: que comprenden los productos espontáneos de la inteligencia de lo colectivo, entre ellos: el mito y la leyenda.

Este tipo tiene, a su vez, dos formas: a) las de valor utilitario; y b) las de fines estéticos.

2.- El orden del sentimiento, que se expresa directamente en la música y en la danza.

3.- En el orden de la actividad, manifestado en el uso y en la costumbre.

⁷ Ídem. Pg. 38.

⁸ Ídem. Pg. 39.

El hecho folklórico, por sus características, se presta para la formulación de leyes sobre su dinámica. Pereda Valdés plantea cuatro leyes, con las que engloba las otras tantas. “propuestas” hechas por muchos investigadores del tema. Pueden ser resumidas como ⁹:

1.- “*Ley de la migración del hecho folklórico*”

Aplicada por la teoría difusionista, la cual consiste en atribuir la repetición de elementos culturales, a un único origen y difusión. Se postula que:

- a).- La naturaleza humana es igual en todo tiempo y lugar.
- b).- El ser humano ha presenciado cierto un cierto número de fenómenos y espectáculos naturales constantes.
- c).- “La igualdad inicial de los deseos y apetitos del hombre ha modelado la misma vida psíquica”. ¹⁰
- d).- La naturaleza ha dotado de los mismos materiales para la realización de sus instrumentos vestidos, máquinas elementales, etc.

Por ello en cualquier tiempo y lugar, pueden surgir mitos, costumbres, utensilios o creencias iguales de una cultura a otra, así existan distancias incalculables.

⁹ PEREDA VALDES, Ildelfonso. “Teoría del folklore”. En: Teorías del folklore en América Latina. N° 1. Caracas. 1975. Pgs. 151-173.

¹⁰ Ídem. Pg. 168.

2.- *“Ley de transformación del hecho folklórico”*

En cada transmisión del hecho folklórico, realizada por los individuos de generación en generación, se producen, obviamente, alteraciones, debido los factores intervinientes tanto psicológicos como físicos y sociales. Alteraciones interminables que ha pesar de ello no deforman ni disgregan el conjunto, gracias a ciertos “contrapesos restauradores”

3.- *“Ley de la variación”*

Se estudia principalmente en las coplas, romances y cuentos. Se refiere a una o varias alteraciones, bien sea en una palabra, un personaje que cambia de nombre, un giro adaptativo al medio local, etc., que según afirma el autor, por lo general no origina cambio en el contenido.

4.- *“Ley de la extinción”*

Más que una muerte es un proceso de continua renovación donde nuevos hechos folklóricos reemplazan a otros. Esto puede suceder, básicamente, por dos razones:

- a).- porque el hecho se hace infuncional, o
- b).- porque los motivos de su creación desaparecen de la realidad colectiva.

En síntesis, los hechos folklóricos se caracterizan por ser: populares, tradicionales, anónimos, funcionales, no sistemáticos, colectivos, espontáneos, “pervivientes”, locales o regionales, y generalmente de transmisión oral.

B.- Lo Tradicional

Aretz¹¹ va a entender por “lo tradicional”, todo aquello que se aprende desvinculado del sistema formal de enseñanza y medio de comunicación masiva; se refiere más específicamente a la cultura autóctona y natural de los pueblos. La tradición es lo que une a un grupo con su pasado, identifica a las personas como formando parte de un común, así como sirve de base para una nacionalidad.

Para Sambarino¹², la tradición supone la existencia de formas de comportamientos pautados, acostumbrado, y valorado, que expresa lo relativo a la identidad colectiva, aspectos históricos y modos de conocimiento de la realidad, que posee una determinada cultura. Lo tradicional está relacionado con la manera en cómo se transmiten todos esos valores, rituales y usos instituidos.

Plantea también, que existen diferentes tipos de tradición:

- .- Cognoscitivas (acontecimientos, enseñanzas, etc.)
- .- Pragmáticas (bailes, cuentos, cantos, etc.)

¹¹ ARETZ, Isabel. Guía Clasificatoria de la Cultura Oral Tradicional. Biblioteca INIDEF. Caracas. 1875. Pp. 96.

¹² SAMBARINO, Mario. Identidad. Tradición. Autenticidad. Tres Problemas de América Latina. Centro de Estudios Latinoamericanos. Rómulo Gallegos. Caracas. 1980. Pp. 326.

- .- Conmemorativas.
- .- Institucionales (formas instituidas).
- .- Comunicativas (sentimientos de amistad, de solidaridad, etc.)
- .- Religiosas
- .- Estéticas.

Lo tradicional trasciende la realidad individual, responde a una significación colectiva. Se transmite de generación en generación por lo que necesita tiempo para formarse y para arraigarse en el seno de una cultura,

“(...) la tradición se enlaza con logros, o sea, con resultados valiosos y actividades valiosas: una heroica resistencia, la fortaleza en la adversidad. No hay tradiciones negativas, de fracasos y frustraciones.”¹³

Lo tradicional hace referencia a un pasado común donde se fundamenta la actualidad. El significado colectivo que posee no supone que todo el grupo social, necesariamente, actúa en el hecho tradicional. Las formas expresivas de lo tradicional, generalmente son ejercidas o producidas por una parte del contexto donde surge: hechicero, monarca, artista, etc.; en palabras de Umberto Eco,

“(...) la idea de una tradición que, sin la intervención meditada y consciente de un poeta, fuera capaz de crear un largo y coherente poema épico y permitiera a cualquiera narrar de forma exhaustiva y

¹³ Ídem. Pg. 128.

ordenada dicho poema, convertido en patrimonio común del pueblo, es absurda de arriba a abajo.”¹⁴

Lo importante es que la creación responda a los valores, intereses e historia común del pueblo, para que sea acogida con pertenencia del colectivo y expresión de lo tradicional.

Las distinciones que hace Sambarino¹⁵, entre lo folklórico y lo tradicional, se pueden enunciar de la siguiente manera:

Lo folklórico:

- 1.- Formas de saber popular y de prácticas populares que se expresan en objetivaciones sociales reiterables y relativamente persistentes.
- 2.- No necesita ser consagrado por su pasado.
- 3.- Se integra con algunos elementos, como usos y costumbres y aún hábitos.
- 4.- Puede ser tradicional por su modo de transmitirse, pero puede provenir de aspectos “disvaliosos” del pasado, interiorizados y asumidos.

¹⁴ ECO, Umberto. *La Definición del Arte. Lo que hoy llamamos arte, ha sido y será siempre arte?*. Martínez Roca. Barcelona. 1970.

¹⁵ Sambarino. Ob. Cit. Pgs. 136-137.

Lo tradicional:

1.- No es necesariamente popular, ni en su modo de transmitirse, ni en su práctica.

Hay “tradiciones herméticas”.

2.- Aunque actual, remite a un pasado como fundamento de su autoridad.

3.- Puede cambiar aun cuando los elementos mantengan una continuidad.

4.- Por su pretensión de ser “ya valiosa” no puede fundarse en lo reconocido por “disvaliosos”.

“(…) el folklore integra un medio socio-cultural a un título distinto del de la tradición (...) sin embargo, el conocimiento de la parte del folklore, y también su práctica efectiva, puede integrar un cuerpo de tradiciones.”¹⁶

Lo folklórico asume entre sus elementos constitutivos, el hecho de ser tradicional. Se puede observar entonces que, incluso en el anterior cuadro diferenciador, las características de lo folklórico y lo tradicional, no separan del todo un concepto del otro, sino que dejan ver una relación en la que no todo lo tradicional es folklórico, pero sí todo lo folklórico puede adquirir el título de tradicional.

¹⁶ Ídem. Pg. 137.

C.- Lo Popular

El calificativo de “popular” es otro que se le adjudica al hecho folklórico. Pero habiendo definido “el pueblo”, hay que preguntarse: ¿qué es lo popular?. Para García Canclini,

“Lo popular es (...) lo excluido: los que no tienen patrimonio o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas a individualizarse, ni participan en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos “incapaces” de leer y mirar la alta altura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.”¹⁷

Asocia lo “popular” a lo “premoderno”, industrial y local. Básicamente no son creadores de lo que consumen, son destinatarios pasivos de toda una producción externa que se les impone.

Pero, obviamente, lo popular no tiene el mismo significado para todas las corrientes de pensamiento. Para los folkloristas y antropólogos, lo popular tiene relación con lo tradicional, es visto

“(...) como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la profundidad que se perdería por los cambios exteriores de la modernidad (...)”.¹⁸

¹⁷ GARCÍA CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Edit. Suramericana. Buenos Aires. 1992. Pg. 191.

¹⁸ Ídem. Pg. 195.

Para los comunicadores sociales “lo popular” es sinónimo de masa. Esto es, un grupo que se presenta, en determinadas circunstancias, como susceptible de ser “hipnotizado”, influido a través de un estilo planificado y diseñado con un fin específico. Una masa, en tanto se ha detenido el proceso metafórico que nutre la vida societal. Lo popular entonces, como bajo en calidad, pero capaz de unir a muchas personas en un bloque emocional e irreflexivamente homogéneo.

Para la sociología y la política, lo popular se define en relación con el estado democrático y nacionalista, y el surgimiento de los partidos políticos, que se afianzan en “lo popular” para legitimar su existencia. Como aporta Jorge Tricás (haciendo referencia a Acción Democrática)¹⁹, el discurso político utiliza la palabra “pueblo” para crear un cuerpo común ficticio, que provoque la apariencia de colectivo con el mismo origen, valores, costumbres e intereses; así se les pretende identificar son ideas prácticamente etnocentristas, en función de esto, se busca la “consolidación del principio de solidaridad del pueblo entre sí”.

Para fines de este estudio, la concepción que mejor se adapta, es la que ha sido desarrollado por los folkloristas y antropólogos, aunque lo campesino y lo tradicional no represente ya lo más característico de la cultura popular.

“El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales (...).

¹⁹ TRICÁS, Jorge. El Gran Juego del Tiempo Democrático. Edit. Centauro. Caracas. 1993. Pgs. 46-55.

Muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose. Este crecimiento se debe al menos, a cuatro tipos de causas:

- a).- La imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial urbana;
- b).- La necesidad del mercado de incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación, para alcanzar aún a las capas populares menos integradas a la modernidad;
- c).- El interés de los sistemas políticos por tomar en cuenta el folklore a fin de fortalecer su hegemonía y su legitimidad;
- d).- La continuidad en la producción cultural de los sectores populares”.²⁰

Pero a pesar de toda esta fusión entre “lo moderno” y las culturas populares tradicionales, “lo popular” o “el pueblo”, objeto de esta investigación, responde a la caracterización, que de “cultura popular” realizan Hernández y Lucien²¹:

“ (...) resulta de la interacción directa entre sus productores, es decir, de alguna manera rompe la estricta separación creador-productor-consumidor, “aunque sea susceptible de difusión o divulgación en un contexto distinto, en el suyo propio es un proceso abierto y con una dialogicidad constante.

- Responde a las necesidades reales de los grupos; (y por tanto)
- Se fundamenta en la producción para el uso y no para ser vendido. Es, en este sentido, producida y consumida fundamentalmente por los mismos sectores.
- Genera relaciones de solidaridad (...).
- Se transmite por vía oral, gestual, sin corresponder a la educación institucionalizada”.

²⁰ GARCÍA CACLINI. Ob. Cit. Pg. 200.

²¹ HERNÁNDEZ, Tulio y Oscar Lucien. “Difusión Masiva, Culturas Populares y Comunicación alternativa”. En: *ININCO*. Revista del Instituto de Investigaciones de la Comunicación. UCV. Caracas. Año 2. N° 3. 4to Trimestre. 1981. Pg. 59.

III.- ARTE Y
ARTESANIA: ¿ DOS
CONCEPCIONES
DISTINTAS ?

III.- ARTE Y ARTESANIA: ¿ DOS CONCEPCIONES DISTINTAS?

Entre el arte y la artesanía existen unos elementos comunes y otros diferentes, que hacen confuso cualquier intento definitorio. Además, no hay una sola y única forma de distinción entre estos modos de expresión; se pueden apreciar, al menos, tres:

- 1.- Por su modo de producción.
- 2.- Por su utilización.
- 3.- Por la valoración entre grupos sociales.

1.- Por su modo de producción:

El arte suele asociarse con ciertas características, como son:

- a).- Originalidad de diseños, es decir, una obra de arte, generalmente, es irrepetible, y no puede ser adoptada como propia por otro que no sea su autor original.
- b).- Se reconoce un autor como individualidad creadora.
- c).- Para su desarrollo se utilizan instrumentos y técnicas especializadas.
- d).- Por lo general, los materiales con que se produce una pieza artística, son preelaborados.

La artesanía, por su parte, se afirma en otros elementos:

- a).- Los diseños, más que a un autor, pueden identificar a una región, una localidad o una etnia determinada, por lo que suelen repetirse sin modificaciones (o con ligeras variaciones) todas las veces que sean necesario.
- b).- No se reconoce autor original.
- c).- Las técnicas e instrumentos empleados, son rudimentarios y/o improvisados (por ensayo y error) durante el desarrollo del trabajo.
- d).- Los materiales que se utilizan provienen, usualmente, del medio natural circundante.

Ahora bien, caracterizada de esta manera la distinción entre arte y artesanía, pareciera válida la contraposición entre “arte culto” y “arte del pueblo”, entendiéndolo por este último, en palabras de Hauser:

“(…) la creación poética, musical y plástica de los trabajadores ignorantes, principalmente campesinos, no urbano-industriales, los cuales participan de los productos artísticos correspondientes a ellos no sólo como sujetos receptores sino también siempre como productores, aunque nunca aparecen en su cualidad creadora y no exigen ningún derecho de autor personal.”¹ .

Pero, es tan errado decir que todo lo que produce el “pueblo” es artesanía, como afirmar que toda artesanía es producida por el “pueblo”. La

¹ HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte*. Edic. Guadarrama/Labor. Madrid. 1975. Vol. 2. Pg. 281.

conformación de la creación artesanal como un elemento más que engrosa el mercado de oferta de bienes, ha introducido en la artesanía, las técnicas, maquinarias y materiales necesarios, para hacer posible la producción seriada. De aquí, otro modo de distinción entre arte y artesanía:

2.- Por su utilización:

La creación artística, en cualquiera de sus géneros, es un modo de expresión de las creencias, mitos, ideologías, valores, etc., de un entorno cultural.

“Ni siquiera el arte más primitivo y espontáneo del pueblo es ya “natural”; nace de necesidades culturales, aunque tenga condiciones naturales”.²

A través de su obra,

“(…) crea un lenguaje, o patrón simbólico, que es comprendido dentro de su propia sociedad y a partir del cual el creador -nominado o anónimo- se comunica con su sociedad a la que transmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos, sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce y se utiliza ese lenguaje”.³

La artesanía, aunque pueda también generar significados y servir como forma expresiva o de comunicación, tiene otras que son sus funciones principales.

² Idem. Pg. 298.

³ ALCINA FRACH, José. Arte y Antropología. Alianza Edit. Madrid. 1982. Pg. 44.

Surge básicamente como objetos de uso cotidiano y/o de ornamento: vestidos, abrigos y accesorios; vasijas para la cocina, la jardinería o usos varios; adornos diversos para el hogar; juguetes, muñecos; etc.

Se produce para el consumo directo del mismo individuo o grupo que la materializa, o para la venta a otros. En todo caso, se elabora para ser utilizada en actividades concretas de la vida diaria de una sociedad.

En sus orígenes, una obra artesanal, suele responder a una necesidad específica del entorno donde surge, que debe ser satisfecha. Luego puede ser convertida en pieza de ornamento, en identidad de un grupo social determinado, o en objeto reelaborado para consumo masivo.

Esta segunda diferenciación entre arte y artesanía, permite observar que ni el **arte** es sinónimo de “arte culto”, ni la **artesanía** lo es del “arte del pueblo”. Toda forma de conocimiento puede, en estos términos, generar arte y artesanía conjuntamente.

3.- Por la valoración entre grupos sociales:

Lo que se concibe como arte o, en este caso, peyorativamente como artesanía, responde a patrones estéticos y estilísticos del grupo social que marca la pauta o que domina en el campo cognoscitivo.

“(…) las oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna como arte y artesanía.”⁴

Arnold Hauser realiza un planteamiento que deja clara la distancia existente entre “el pueblo” (productor y espectador) y las formas definitorias del arte:

“ El público del arte del pueblo no es capaz ni apto de considerar el arte como arte y juzgarlo según pautas formales, a diferencia del público del arte sublime, que valora el producto artístico como una victoria de su autor sobre una dificultad técnica y se interesa más por las vicisitudes inherentes a la creación artística que por el destino del héroe ficticio en torno al cual gira la obra.”⁵

Pero, cabría preguntarse ¿de dónde provienen las “pautas formales” del juicio?. ¿Cómo juzgar con “pautas” que no pertenecen al propio sistema de relaciones?. Y esto, se plantea no por una visión limitada o por un “etnocentrismo” o localismo exagerado, sino porque todo ese constructo formal de evaluación de una creación artística, viene precedido por unos patrones y técnicas, también formales, presentes en el proceso mismo de su producción. Si el “pueblo”, como productor y espectador, carece de esos elementos, no puede juzgar en función de ellos. Mas esto no significa que, entonces, su creación sea sólo artesanal, o no tengan ningún tipo de pautas en que se fundamente.

⁴ GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Edit Sudamericana. Buenos Aires. 1992. pg. 224.

⁵ HAUSER, A. Ob. Cit. Pg. 304.

“Al estratificarse clasistamente la sociedad, el arte como expresión estética le sirve de sustento, reflejando el sentimiento del sector dominante, sin excluir del todo manifestaciones totales, por el fondo mágico que conserva. El sentimiento “popular” objetivamente exteriorizado asume la modalidad folklórica.”⁶

Alcina Franch⁷ destaca como elementos del arte, al artista, a la obra de arte y a la sociedad.

El artista entendido no como una individualidad, sino como una realidad socio-cultural que comprende desde un “especialista”, hasta por un “hombre de pueblo”, el cual se expresaría de forma sencilla y natural como cualquier otro, de manera que todos captaran el mensaje implícito en su obra.

El artista está inmerso en un sistema social, uno cultural y otro ambiental, que juntos lo condicionan. Esto es su entorno, allí produce y se produce así mismo.

La originalidad del artista es susceptible de cuestionamiento:

“(…) esta originalidad es exigida apremiantemente en la sociedad occidental de nuestra época; lo fue menos en épocas pasadas y, desde

⁶ IBERICO MAS, Luis. “Folklore, Arte y Cambio Social”. En: Folklore Americano. N° 17. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Lima. 1972. Pp. 17.

⁷ ALCINA FRANCH. Ob. Cit. Pg. 45.

luego, no ha sido o no es deseada o necesaria en otras culturas diferentes (...), ya que la originalidad individual va en detrimento de la claridad o de la comprensión generalizada del lenguaje que es el arte.”⁸

La obra de arte no debe perder su capacidad comunicativa y expresiva de los ideales, valores o mitos del colectivo o sociedad donde se crea o pertenece el artista. Así como hay un “ideal colectivo”, también existe uno del artista, pero no son independientes, sino interactúan y se retroalimentan.

Según Alcina Franch, de la obra de arte deben considerarse los siguientes aspectos: 1.- asunto; 2.-materia; 3.-técnica; 4.-finalidad; 5.-forma; y 6.-estilo.

1.- El asunto o tema de la obra determina, en gran medida los demás aspectos considerados. El tema, además, lleva implícita de alguna forma, el área funcional de la creación dentro del entorno socio-cultural de origen.

2.- La materia prima, es aquella sobre la que se va a desarrollar la obra de arte o la que se va a utilizar para su elaboración. Según la que sea utilizada, habrán cambios directos en la forma de la obra o en modo indirecto, en el estilo.

“(…) es evidente la diferencia estilística en escultura en función de que ésta se realice en madera o en una piedra dura o blanda, en metal o en arcilla (...)”⁹

⁸ Idem. Pg. 46.

⁹ Ídem. Pg. 51.

3.- La técnica está íntimamente relacionada con la materia prima, y determina, a su vez, el estilo, pero además tiene otras implicaciones, como la demarcación de límites y distinciones entre arte, artesanía, ornamentación, etc. Como se ha hecho referencia en este mismo capítulo.

4.- Finalidad:

“(...) representa de alguna manera la meta de la obra de arte o su función dentro del complejo socio-cultural en el que se produce (...)”¹⁰

5.- Forma:

El autor distingue entre dos categorizaciones:

a).- “Conceptualizaciones formales”, que comprende:

.-La Imitación-Naturalismo, que supone la copia de un ideal que se encuentra en el entorno.

.- La Abstracción-Geometrismo, que es una interpretación o reflejo del ideal del artista en términos abstractos.

b).- “Finalidades formales”:

¹⁰ Ídem. Pg. 52.

- Lenguaje simbólico, con que se emite un mensaje a través de la obra de arte. Puede ser concreto (religioso, ideológico, etc.) o creado por el propio artista en su obra.

- Descriptiva de la realidad no simbólica.

- Ornamental, no desea ni transmitir ni describir el mensaje, aunque inconscientemente lo esté haciendo.

6.- Estilo, viene definido por una variedad de relaciones, entre las cuales encontramos a la forma y a la técnica, como las más importantes.

“(...) el concepto de estilo hay que contemplarlo en primer lugar de un marco más amplio a como pueda ser el de la obra de arte, como un conjunto (...).¹¹

“(...) el estilo es, sobre todo, un sistema de formas con una cualidad y un significado expresivo a través del cual la personalidad del artista y la del grupo son visibles”.¹²

Los aportes de Alcina Franch a la conceptualización de la creación artística, dejan ver que, a priori, nada puede ser “etiquetado” como arte o como cualquier otro tipo de expresión. Pero así mismo, arte no es lo que responde a un esquema

¹¹ Ídem. Pg. 50.

¹² Ídem. Pg. 59.

clasificadorio rígido, ni lo que es originario de grupos sociales con cierto grado de instrucción y/o conocimiento de determinadas reglas y técnicas de elaboración, etc.

“(...) lo que llamamos arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza su producción visual. Es en este sentido amplio que el trabajo artístico, su circulación y su consumo configuran un lugar apropiado para comprender las clasificaciones con que se organiza lo social.”¹³

¹³ GARCÍA CANCLINI, Nestor. Ob. Cit. Pg. 228.

IV.- LA MIRADA DEL OTRO

IV.- LA MIRADA DEL OTRO

A. La Voz de los Expertos:

En los capítulos anteriores se ha estructurado todo un proceso teórico que plasma una gran gama de encuentros y desencuentros ante esta conceptualización de “Arte Tradicional” a la que se pretende un acercamiento en este trabajo.

El pueblo, como sujeto activo de este “Arte Tradicional”, ha resultado un término tan cuestionable, como el mismo hecho de que su producción creativa se pueda considerar “arte”. Lo tradicional, suele ubicársele en el seno de ese existente, aunque difícilmente identificable, “PUEBLO”. Aun así, este sujeto-pueblo, no es el único portador de la tradición, debe identificársele con un conjunto de tradiciones que responden a su sentido de pertenencia a un ente colectivo, pero no como “grupo puro” e inmóvil destinado a preservar lo que otros pierden, desechan o superan.

Las definiciones de arte, que suelen adoptarse para las reflexiones sobre el tema, no dan cabida al “pueblo” como posible productor. Es esta la razón que guía la apropiación, en este trabajo, de la visión amplia que sobre el arte, maneja García Canclini en “Culturas Híbridas”¹

¹ GARCÍA CANCLINI. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Edit. Suramericana. Buenos Aires. 1992. Pp 365.

En un intento de aproximación al problema teórico en Venezuela, se han realizado una serie de consultas a personas² que, de alguna manera, han estado vinculadas al estudio del arte y las tradiciones en nuestro país. El punto central de todas las conversaciones, se ubicó en la discusión que, siendo casualmente la primera entrevista, abrió María Teresa López, al rechazar el término de “Arte Tradicional”. Argumenta esta entrevistada, que es contradictorio en sí mismo, que el arte no es tradicional. Al fundamentarse la tradición en el paso de una generación a otra -dice- el arte se hace imposible de fusionar con ella, no sólo por el carácter individual que tiene la creación artística, sino porque incluso el entorno del artista del pueblo, ni siquiera lo considera como tal (ni “artista” al creador, ni “arte” al producto). De allí, que el arte no pueda corresponder a una tradición, pues el colectivo no se halla identificado en aquel. El creador incomprendido, pasa a ser “artista popular”³ cuando es “descubierto por un experto” y entonces dado a conocer, antes es sólo un “loco”. Lo que responde a la tradición es el trabajo artesanal.

² Listado de entrevistas:

María Teresa López. Fundación Bigott. 25-08-94.

Alejandro Ortíz. Fundación Bigott. 29-08-94.

Isabel Aretz. FUNDEF. 09-09-94

Gloria Nuñez. Grupo de Danza “La Trapatiesta”. UCV. 14-10-94.

Gustavo Silva. Escuela Nacional de danza (Area Folklore). 17-10-94.

Casimira Monasterios. (Tesis de Maestría. Area: Arte popular en Venezuela). 21-10-94.

Iván Padilla Bravo. Fundarte. 24-10-94.

Arnoldo Barroso. Fundarte. 24-10-94.

Jesús Mujica. Fundarte. 24-10-94.

César Silva. (Proyecto Barlovento). Lugar de reuni

³ “Artista Popular” pero no tradicional.

Partiendo de esta postura que cierra el camino a la existencia de un “Arte Tradicional” como tal, se llevan adelante las conversaciones posteriores. Alejandro Ortíz, también cuestiona, este término y propone en su lugar trabajar con “Arte y Tradición” o “Arte dentro de la Tradición”. Buscar el sentido estético del colectivo en una manifestación, es observar qué hay de arte dentro de la tradición -afirma-, y/o también se puede indagar sobre lo tradicional que se encuentra dentro de una obra de arte individual. Lo importante es saber qué mueve al pueblo: el sentido religioso o el estético, y qué hay de tradición.

Isabel Aretz, por su parte, considera que “todo tiene tradición” y que “nadie inventa nada”, por lo que el artista del pueblo aprende de su entorno, de su relación con la Iglesia, y existe una transmisión entre generaciones que, por supuesto, implica ciertos cambios. Distingue lo que es “popular” de lo que es “popularizado”, refiriéndose en el primer caso, a lo folklórico (lo que es del pueblo, aceptado como propio); lo popularizado es lo masificado con un único valor: el de cambio. Lo popular es del pueblo, lo popularizado es lo que anda en el pueblo. Lo folklórico es “ir a las raíces”, pero no todas las tradiciones son folklóricas, y además muchas se pierden con la comercialización. La tradición se resiste al efecto de los medios de comunicación de masas, por reacción de los grupos y por rescate de quienes buscan las “raíces”. “Los latinoamericanos somos europeos”, europeos en el modelo de pensamiento instruido y se juzga en función

de ello lo qué es o no es arte. El arte responde a la necesidad estética, la artesanía es arte instrumental.

Arte tradicional es posible definirlo -afirma Gloria Nuñez-, aún cuando puede prestarse a juicios de valor clasista, que consideran de menor relevancia estética y comunicativa el trabajo creativo de los individuos de estratos más bajos de la sociedad. El arte se halla en el aporte personal e imaginativo del productor, y la tradición, en las técnicas que utiliza que las va heredando y adoptando (pues la tradición no es “museografía”, sino que va alimentándose del entorno). Al artista del pueblo se le ha dado ha llamar, peyorativamente, artesano, siendo esto un error, pues ni el término “artesano” es despectivo (en sus orígenes) , ni el artista del pueblo es mejor o peor que un “artista culto”. El artesano es un artista en su oficio, produce objetos tangibles y útiles, pero con cierto enriquecimiento estético. El término se remonta a las “cofradías” del Medioevo.

Para Gustavo Silva, toda creación del hombre está asociada al arte, ya que detrás de cualquier proceso productivo está siempre una necesidad estética. El “Arte tradicional”, del pueblo, existe, aunque el académico de nuestro país lo ha menospreciado. La postura que niega la existencia de un “Arte Tradicional” es “academicista y europea”. “El sello de un país es el arte, porque cada quien particulariza su sentido estético”. La tradición y lo “folk” nutren las otras corrientes, así, todo inicia como cultura folk y luego se transforma en objeto de

investigación. Los mismos grupos que “recogen” lo folklórico, lo refinan o “pulen” y lo conservan. El arte y la artesanía no son excluyentes, pues la artesanía es lo utilitario, lo doméstico, pero tiene su aporte estético.

Siguiendo esta línea de pensamiento -aporta Casimira Monasterios- que nuestra visión estética latinoamericana responde a un aparato conceptual europeo, y por ello no logramos mantener una particularidad como a la que sólo quizá se ha llegado en la literatura.

“El eurocentrismo se impone”. Lo tradicional es lo que pervive gracias a la fuerza de la costumbre y su utilidad y significado presente, venido de tiempo atrás. Se redimensiona y es el elemento de unidad y de reafirmación cultural. El artista del pueblo recibe códigos colectivos de identificación plena con el entorno, donde el creador sintetiza y resume un “sentir popular” (“hay una reafirmación social permanente”); mientras que el artista académico es más individual. La artesanía, aun cuando responde más a lo utilitario, puede convertirse en un arte cuando el creador le otorga individualidad de estética, si bien la técnica es tradicional.

Es opinión de Iván Padilla Bravo que, en la sociedad, sólo se acepta el arte en la medida que puede ser comercializado, es decir, susceptible de poseer valor de cambio. Como proceso creativo, entre arte y artesanía, o entre arte “del pueblo”, y arte “culto”, no existe diferencias, esta aparece, cuando la sociedad capitalista distingue entre “valor de uso” y “valor de cambio”. Pues las relaciones

conceptuales no son ajenas a los intereses clasistas. Así, la “artesanía” es una “trampa cultural” de la epistemología establecida: “los ricos no hacen artesanía”. El Arte Tradicional es un producto de los sentidos de una minoría que no se deja imponer el orden fundado como válido.

Dentro del sistema conceptual que se maneja, arte y tradición es un “matrimonio difícil” -es la postura asumida por Arnoldo Barroso-. “Estamos fuera de foco con nuestras propias coordenadas culturales”; se pretende juzgar con categorías ajenas y anacrónicas que limitan el carácter de las obras. Es esto lo que hace que la artesanía no sea arte, que “una talla africana sea arte y una merideña no”.

La distinción entre arte y artesanía obedece a ciertas razones técnicas, clase social y proceso histórico -argumenta Jesús Mujica-. La definición usual de “arte, hace referencia al arte “culto”, a las “Bellas Artes”, aunque actualmente se replantea el término en función de darle mayor amplitud. Sin embargo, el “Arte Tradicional” es una expresión subestimada, relegada a una población de bajos ingresos y, si se quiere, marginal.

Que el pueblo preserva y transmite, de una generación a otra, los elementos tradicionales de su cultura, no parece presentar duda alguna. La discusión se centra en el “arte”: ¿ Puede el arte ser tradición ? ; ¿ el pueblo produce arte ?; ¿ puede señalarse la artesanía como algo inferior al arte ?.

En los capítulos anteriores se ha disertado sobre los términos de tradición, folklore, pueblo-popular, arte y artesanía, no obstante, en función de las posiciones encontradas, se intentará abrir una posibilidad de respuesta a las interrogantes planteadas.

En primer orden, hay que ubicarse en lo que es la tradición, que como expone Francisco Luis Bernárdez en un artículo⁴, no es lo pintoresco o “escenográfico” de una manifestación, sino una manera de sentir, de entender y de vivir. Para este autor, lo “externo” constituye:

“(…) ciertas costumbres, determinados usos, todo eso, en fin forma parte (...) de la tradición. Esta ¿ qué otra cosa es sino una sabiduría especial que enriquecida por el acontecer histórico, se proyecta en formas y palabras que (...) cambian la fisonomía, puesto que viven en y para el tiempo; pero que a lo largo de ese tiempo conservan la unidad del alma del que nacen y la continuidad de la voz que las traduce y hace perceptibles?”⁵

La tradición, desde este punto de vista, no es la definición que se coloque en conflicto con el arte. La creación artística no surge de la nada, ni únicamente de los “mágicos destellos” de la inspiración individual, sino que es técnica, creencias y entorno, internalizados.

“El artista (popular o no) pinta, esculpe o dibuja para expresar su sensibilidad personal, tratando de no ceder ante las presiones que pudieran enajenarlos. El desea que su expresión no esté sujeta a nada que le sea exterior. Pero la condición de venezolanidad (o de

⁴ BERNARDEZ, Francisco L. “La Tradición”. En: EL NACIONAL. Caracas, Jueves 19 de noviembre de 1970. pg. A-4.

⁵ Idem.

latinoamericanidad) no es algo que le venga desde afuera, puesto que aprende a vivir de una manera venezolana, y por ello cree que el vivir es así.”⁶

Esto puede sugerir, que un artista que esté identificado con su colectivo, con sus tradiciones, va a producir, de alguna manera, “Arte tradicional”, aunque así no se lo haya propuesto. Lo que se cuestiona entonces, es si, realmente, esa creación es arte, pero debe observarse cuáles son los patrones que establecen estas distancias. Perán Erminy, refiriéndose específicamente a la “pintura popular”, aunque puede aplicarse globalmente a las artes, dice:

“(…) se juzga a esa pintura no por lo que ella es, sino comparándola con un modelo imaginario que previamente se tiene de lo que debe ser la pintura. No se la juzga: se la prejuzga. (...) y quienes se enfrentan a las manifestaciones, del arte anteponiéndoles una carga de prejuicios no sabrán nunca apreciar lo que es una expresión de pintura popular, ni tampoco ninguna otra manifestación artística de cualquier especie o época.”⁷

La posición de Jorge Alberto Manrique⁸, podría aclarar un poco el por qué de estos prejuicios, esto es, que lo que se llama arte del pueblo sólo existe en oposición al arte culto, es decir, nace como distinción y no como definición.

“ Si el concepto de arte sirve para distinguir y no para definir, se debe fundamentalmente al hecho que las expresiones populares son propias de la periferia de un sistema social muy estratificado y fundamentado en una estructura política, económica y cultural que

⁶ ERMINY, Perán. Imágenes del Genio Popular. Galería de Arte Nacional. Caracas (Catálogo de exposición). Pg.11.

⁷ Idem. Pg 13.

⁸ Citado por: GASPARINI, G.; MARGOLÍES, L. Arquitectura Popular en Venezuela. Ernesto Armitaño Edit. 1986. Pg 23.

auspicio la separación entre los centros de irradiación cultural y los estratos sociales más bajos.”⁹

Es así, como dentro de las categorías conceptuales académicas, se hace difícil introducir la definición de un “Arte Tradicional”, pues el significado (o los muchos significados) que del término “Arte” se maneja y suele aceptarse, no es tan universal como se pretende.

Cuando se trata de la producción creativa del pueblo, generalmente, se hace referencia a artesanía o a manifestaciones tradicionales, y no a escultura, pintura (a no ser con el adjetivo de “ingenuo o naíf”), o danza -por ejemplo-. Las distinciones que entre arte y artesanía se suelen utilizar, son (como se ha explicado en el capítulo anterior) de tres órdenes: 1) por el modo de producción; 2) por la utilización; y 3) por la valoración entre grupos sociales.

Es esta última, la que quizá impera al intentar distinguir entre el arte y la artesanía, tomando en cuenta que los aspectos estéticos y creativos están tanto en una como en la otra.

“Igual que en toda Hispanoamérica, tampoco en la Venezuela colonial se hacía diferencia entre un sastre, un orfebre, un tallista, un zapatero, un pintor, que eran denominados todos, indistintamente, “artistas” o “artesanos”, palabras entonces equivalentes”.¹⁰

⁹ Idem. Pg 23.

¹⁰ Diccionario de Historia de Venezuela. Fundación Polar. Tomo 1. Pg. 219.

Cuando el artesano pasa a constituirse como grupo social, especie de clase media naciente, es que el oficio comienza a perder su prestigio en la sociedad. Las diversas razas y sectores sociales empiezan a tener injerencia en las artes manuales, y estas a convertirse, junto a sus productores (los artesanos), en objeto de la discriminación. Los artesanos pasan a constituir un grupo creadores marginados, de costumbres y orígenes valorados negativamente. La artesanía, un producto utilitario, que satisface una necesidad inmediata de subsistencia, y que al no corresponder a los patrones estéticos establecidos, ni a la idea de “arte puro” (“del arte por el arte”), es relegada a un status inferior dentro del mundo de los significados.

De aquí, que el límite (si es que existe) entre arte y artesanía sea móvil dentro de un espacio continuo, y no una rígida dicotomía entre lo rico en creatividad, imaginación, técnica y simbología, y lo mediocre, monótono, cotidiano y utilitario.

B. El Espectador:

La definición de espectador sugiere a un individuo que mira con atención algo que sucede fuera de él. Aunque esta es -si se quiere- una forma muy

simplificada de abordar el término, que deja de lado importantes elementos caracterizantes.

El espectador representa la “mirada del otro”, pero un otro que no necesariamente está al margen de un sentir colectivo.

Para efectos de esta investigación, se persigue la demarcación de dos tendencias distintas, que se han señalado como “espectadores primarios” y “espectadores secundarios”. Esta división, tienen su base en la imposibilidad de ubicar siempre al espectador como externo o, por el contrario como formando parte del mundo simbólico que se presenta ante sí.

El “espectador primario”, es el que comparte junto al creador y al entorno, un imaginario colectivo. Está igualmente en calidad de participante.

“(…) para que el receptor se convierta en un participante emisor, el espectador tiene que llegar al centro y empezar a emitir.”¹¹

Al existir la comunicación simbólica, y la construcción común de las representaciones del mundo, de la vida, de lo cotidiano, la posibilidad de que el espectador se coloque en el “centro” y se convierta en parte activa de la manifestación, se amplía.

El “espectador secundario” es la mirada a distancia. Una distancia física, reflejada generalmente en la organización espacial entre el hecho expresivo y el receptor. Y una “distancia” perceptiva que se

¹¹ RICHTEROVA, Sylvie. “El universo semiótico: los centros y las periferias”. En: Letra. 10. Verano 1988. Pg. 84.

manifiesta en las distintas maneras de conocer el mundo social. “Los seres humanos en un mundo, deciden vivir sobre la base del conocimiento que disponen en ese mundo”.¹²

Así es como el espectador, concentrado dentro de un conjunto de categorías de pensamiento, recibe sólo una selección de elementos simbólicos, y además los interpreta de acuerdo a formas ya prefiguradas dentro de un modo establecido del saber.

La percepción,

“Está organizada por el sentido, el sentimiento, la emoción y la expresión del sujeto, y realizada por medio de legados históricos culturales de que se dispone en el mundo (...)”¹³

El sujeto crea su entorno, los objetos y las relaciones, por medio de la percepción. Lo objetivo y lo material, son convertidos en el campo de lo vivido, y valida o niega lo que está viendo, según la información, las ideas y las creencias que posee.

“(...) el sujeto ha convertido al mundo en la metáfora de sus pasiones (...). Pero el objeto no es metáfora, sino pasión a secas. Y posiblemente el sujeto no sea más que un espejo al que acuden a jugar y reflejarse las pasiones objetivas.”¹⁴

¹² LOWE, Donald. Historia de la percepción burguesa. F.C.E. 1986. (1era edic. en español). Pg.224

¹³ LOWE, Donald. Ob. cit. Pg. 308.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. El otro por sí mismo. Edit. Anagrama. Barcelona-España. 1994. (2da edición en español). Pg. 78.

Pero estos “espejos” no son iguales, y por lo tanto, no producen los mismos efectos. Detrás de esta situación, es que se halla la razón de la existencia de tan amplios campos de significados.

Los grupos de espectadores, pueden hacer de un mismo objeto o expresión, manifestaciones completamente distintas. La cualidad reveladora de una creación puede interpretarse desde diversos ángulos, o incluso ignorarse, para hacer énfasis en características, que para el (los) productor (es) , no constituyen el centro de su obra.

Dentro de este proceso de asimilación (o rechazo) de un objeto o de un mensaje, se encuentran las representaciones colectivas, como principal instrumento explicativo y legitimador. Las representaciones colectivas, son

“(...)estructuras psicosociales intersubjetivas que representan el acervo de conocimiento socialmente disponible, y que se despliegan como formaciones discursivas más o menos autonomizadas (ciencia/tecnología, moral/derecho, arte/literatura) en el proceso de autoalteración de significaciones sociales. (...) tales estructuras -de reglas, procedimientos, máximas, recetas, significaciones, etc.- actúan como paradigmas contrafácticos compartidos que contribuyen a la reproducción simbólico-cultural.”¹⁵

Para Bronislaw Baczko¹⁶ , la representación se distingue del reflejo, en este último falta el imaginario colectivo. El reflejo tiene un carácter ilusorio y se vale

¹⁵ BERIAIN, Josexo. Representaciones colectivas y proyecto de modernidad. Edit. Anthropos. Barcelona-España. 1990. Pg. 16.

¹⁶ BACZKO, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires-Argentina. 1991. (Edición en español). 199 Pp.

de emblemas y aspectos estereotipados de una manifestación (expresión, festividad, culto, etnia, etc.) para el logro de un fin (el control de un grupo, sobre la base de una solidaridad-unidad “prefabricada” -por ejemplo-).

Lo que a lo interno de un grupo social puede tener la calidad de representación colectiva, podría trasladarse a otro espacio, como reflejo, es decir, sólo la forma sin fondo.

Cuando se intenta la distinción entre espectadores “primarios” y espectadores” secundarios”, se plantea de cierta manera, esta situación en la que se enfrentan representación y reflejo. Los “espectadores primarios” de la producción artística, comparten con el creador un mundo simbólico, un imaginario que pertenece al colectivo. Los “secundarios” alejados vivencialmente del círculo de significación del artista (o los artistas) tienen mayor probabilidad de recibir el reflejo de la expresión.

Parafraseando a Sartre¹⁷ “la obra de arte es un irreal”. La existencia se la da el significado que le atribuye el creador y el receptor. Si entre productor y espectador no hay un imaginario común, o -ni siquiera- existe intercambio simbólico, la manifestación creativa pierde su “voz”, su capacidad de comunicar. Carente de sentido, la obra se anula y se convierte en simple escena y maquillaje. Si la “comunicación” entre el que produce y el que recibe se desarrolla sobre la

¹⁷ SARTRE, Jean Paul. Lo Imaginario. Edit. Losada. Buenos Aires. 1982. (4ta edición). 252 Pp.

base de categorías de pensamiento distintas (o formas diferentes de abordar el conocimiento), la obra que se crea y la que se percibe, se siente y/o se analiza, no es la misma.

El espectador pues, no puede ser sólo “uno que mira”, sino uno que también está creando, recreando en función de su construcción del mundo humano y sobrehumano, racional e irracional, profano y sagrado, real y falso.

V.- ASPECTOS
METODOLOGICOS

V.- ASPECTOS METODOLOGICOS

A. El abordaje de una teoría:

Sobre la base de toda la investigación teórica que se ha realizado, y en función de la definición a la que se pretende arribar con los resultados se pueden desprender ciertos elementos caracterizantes de dos de los principales términos en discusión: “pueblo” y tradición. Del tercero (arte), habrá de adoptarse una visión amplia, que permita al productor, al espectador y al mismo objeto creativo, señalar el límite (existente o no) entre arte y artesanía.

El pueblo se ha enmarcado en la expresión de “no urbano”. “No urbano”, en el plano de las relaciones sociales (predominio de relaciones cara a cara, supersticiones, ritos y celebraciones colectivas, etc.), así como también en lo referente a infraestructura y ubicación del espacio físico habitado con respecto a las ciudades.

La tradición aunque se manifiesta a través de las manos (la voz, el espíritu creador, etc.) de un sujeto autor-actor (el hechicero o el artista por ejemplo) debe tener un vínculo con un pasado, ser reflejo de un sentir común, constituir objeto de “Identidad Colectiva”. Representan una costumbre, un comportamiento pautado,

mantiene una forma de transmisión (de una generación a otra) de valores y normas, que van variando pero que conserva cierta continuidad de fondo.

Con las visiones teóricas encontradas de arte y artesanía, se intenta hacer contacto con la realidad práctica enfrentándolas al producto mismo (qué es, cómo, para qué), al sujeto creador y al espectador (el que mira y reproduce) que son quienes proyectan sobre el objeto alguna forma de valoración social que lo haga o no distinto del resto.

Con esta apertura de criterios lo que se busca es obtener la postura del otro, del “no teórico”, con relación a su propio trabajo, a su cotidianidad en un espacio colectivo que le pertenece y al cual pertenece. De ahí que el modelo teórico que sustenta la investigación no aspira lograr que el objeto de estudio haga teoría sobre sí mismo, sino que la teoría se aproxime un poco más a su objeto. Sobre esta base se realizó el instrumento y se seleccionó la muestra.

B. Instrumento:

La modalidad metodológica que orienta esta investigación, requiere de una técnica de recolección de información, que no se limita a un número específico de preguntas pre-elaboradas en forma de cuestionario que sería luego contestado por una cantidad establecida de individuos-muestra.

De acuerdo a los fines perseguidos, que son los de lograr la mayor calidad y seriedad en la información requerida, resultan muy adecuadas las “entrevistas en profundidad”. El instrumento constituye una guía de elementos teóricos y prácticos, así como de algunas interrogantes, que se consideran claves para ser objeto de confrontación con la realidad.

El sujeto que entrevista, debe tener bien esquematizado lo que desea alcanzar, como propósito teórico de su investigación, pues,

“El trabajo lo realiza en dos momentos: durante el tiempo de la discusión, provocando y catalizando la emergencia del discurso; en el análisis, cuando el discurso (...) se convierte -para su trabajo- en puro objeto”.¹

Es fundamental, que tanto para el primer “momento” (aquel en el que se propone el tema de discusión), como para el segundo (el del análisis), los distintos puntos de interés estén muy bien focalizados, para evitar los “vacíos” y las superficialidades al término del engranaje teórico final.

El esquema por el cual se organizarán las entrevistas, que se lleven a efecto, es el que sigue:

Productores y espectadores primarios:

1.- Indagar si hay o no producción artística, o si se considera arte la actividad creativa que se realiza en la comunidad.

¹ IBAÑEZ, Jesús. Más allá de la Sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica. Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid. 1992 (3ª edición). Pg. 302.

2.- ¿ Cuánto se ha modificado con el tiempo ? (si es que se ha modificado)

3.- ¿ Sus actividades creativas responden o no a un sentir común ?

4.- ¿ Se mantiene o se considera la existencia de una tradición ?

Espectadores Secundarios:

1.-¿ Qué es arte?

2.- ¿ Qué entiende Ud. por tradición?

3.-¿ La manifestación que Ud. acaba de observar es arte?, ¿ por qué?

4.- ¿ Es tradición?. ¿Por qué?

5.- ¿ Cómo la definiría usted?.

Igualmente, durante el desarrollo del trabajo de campo, de forma paralela a la realización de las entrevistas, se deberán hacer anotaciones que complementen el sentido de la información obtenida, permitiendo enmarcarla dentro de un contexto vivencial. Para ello se preparó la Guía de Observación.

Así, las notas de la observación conformarán descripciones de:

1.- Personas (artistas de pueblo):

a.- Datos de fisonomía.

b.- Indumentaria.

c.- Ademanes y gestos, lenguaje corporal expresado durante la entrevista o reuniones de discusión.

2.- Relaciones interpersonales: el artista y,

- a.- los familiares.
- b.- los amigos.
- c.- la colectividad.
- d.- los otros artistas.

3.- Escenarios-ambientes:

- a.- Lugar donde se acostumbra a realizar la creación artística.
- b.- Estímulos ambientales.

4.- Actividades:

- a.- Relativas a la creación artística.
- b.- Otras relacionadas con el quehacer cotidiano del artista, como miembro de la colectividad.
- c.- Preferencias individuales del artista.

5.- Producción: objetos creativos (arte-artesanía)

- a.- ¿Qué se hace?
- b.- ¿Cómo se hace?. (técnicas y materiales).

C. Muestra:

Para la realización concreta del trabajo de campo requerido por esta investigación se ha elegido hacer un enfrentamiento entre un pequeño número de localidades del estado Lara (Anzoátegui, Cerro Gordo, Tintorero, Quíbor, Guadalupe y Sanare) y una muestra de la actividad artística “popular” del Area Metropolitana de Caracas, a través del movimiento que, para este aspecto de la vida social, se observa, muy especialmente en la zona de Petare.

Lara es un estado conformado por grandes contrastes, que van desde zonas semi-desérticas, con tierras y vegetación áridas, y un clima cálido en el día, pero frío y seco en las noches; hasta poblaciones que son física y culturalmente andinas, fértiles y frescas. Esto permite distinguir con claridad las peculiaridades de cada población.

Anzoátegui, Cerro Gordo y Sanare, son pueblos de la zona andina del estado Lara. Las tres, con énfasis en Anzoátegui y Cerro Gordo, son localidades bastante apartadas que no reciben mucha influencia del visitante turístico, que por demás allí no es abundante. El acceso resulta un tanto difícil, sobre todo a Cerro Gordo, hacia donde la carretera es de tierra y la señalización inexistente. En los otros dos casos, el camino es una suerte de curvas en subida que sólo transitan aquellos que van o vienen del pueblo. La gente es reservada y está ávida de una novedad.

Tintorero, Quíbor y Guadalupe, por el contrario, son poblados de la zona árida del estado. Los sembradíos son principalmente de cebolla, tomate y melón, en contraste con los andes larenses productores de café y hortalizas de piso alto. Además Tintorero y Quíbor son visitados frecuentemente por turistas, investigadores, coleccionistas y comerciantes revendedores, en demanda de los diferentes objetos de corte creativo que allí se producen y se venden. El pueblo de Guadalupe es menos conocido, pero su producción se distribuye en Quíbor y Tintorero, aunque en las entradas de las casas (en el mismo pueblo) se pueden ver las tallas expuestas.

El estado Lara es tan rico y variado en su aspecto geográfico, como en el área que se pretende estudiar: el arte-artesanía. Por otra parte es este estado de Venezuela no sólo un importante productor en el campo de la creatividad material y espiritual, sino también se proyecta como un centro de preservación de tradiciones, **lo que lo convirtió en foco ineludible para esta investigación.**

No es difícil darse cuenta, incluso con una mirada superficial de “turista”, que en Lara de un pueblo a otro, de una calle a otra, se halla uno con algo más sorprendente cada vez: músicos, luthiers, tallistas en piedra y/o madera, ceramistas, pintores, tejedores, etc. Es quizá todo ello un distintivo de este estado, es la imagen que se traslada a la “pantalla mental” cuando se menciona a Lara, es

el primer contacto que lleva luego a la profundización y a la irrefutable decisión de tomarla como la comunidad a estudiar en la provincia.

El segundo problema de selección estuvo en cómo abordar el Área Metropolitana, es decir, cómo llegar a los “artistas populares” en un espacio tan heterogéneo, tan disperso, tan extenso y si se quiere tan anónimo.

Petare se constituyó en el centro desde donde se hizo contacto con el grupo de creadores que fue entrevistado. Dado que, se partió de un acercamiento al movimiento cultural que se desarrolla en la zona colonial de Petare desde donde se fue haciendo camino para alcanzar a cada uno de los productores en los diferentes espacios en el que realizan su actividad creativa.

Para nadie que de alguna forma esté vinculado (o por lo menos informado) con el quehacer artístico, resulta desconocido que Petare es y ha sido desde muchos años atrás un lugar de concentración de creadores (pareciera incluso que de inspiración). Hoy en día el Ateneo de Petare, la Casa de la Cultura, el Museo de Arte Popular, y las diversas galerías que han surgido en el casco colonial, afianzan en esta zona ese proceso con la atracción de más gente y, por qué no, la generación de competencia. Así se encuentran en Petare, o a través de Petare, a creadores que son de allí pero a otros tantos que son visitantes asiduos, porque ese es su lugar de discusión, de gestión laboral en lo artístico, o simplemente de ensueño.

Particularmente, para el desarrollo de las formas artísticas aquí consideradas, la muestra se conforma por un total de 21 casos de los cuáles 12 pertenecen a las distintas poblaciones del Estado Lara y 9 al Area Metropolitana de Caracas.

Una vez realizadas las entrevistas bajo el lineamiento metodológico establecido, se procede a ordenar y sistematizar la información en un esquema común, constituido por 4 puntos básicos: el creador y su obra, el creador y su entorno, el creador visto por sí mismo y el creador visto por los demás. Precedido por la respectiva guía de observación para cada uno de los entrevistados, que servirá de identificación, ubicación y caracterización necesarias para su posterior análisis.

El análisis de la información, según la visión de las investigadoras, se realiza con base en las variables de estudio: arte, artesanía y tradición. En un sólo cuerpo de reflexión que incluye la teoría y la confrontación con la realidad.

VI.- LOS RESULTADOS Y SU ANALISIS

VI.- LOS RESULTADOS Y SU ANALISIS

En este capítulo se procederá a presentar en dos partes, la información obtenida en el trabajo de campo:

.- La primera consiste en un esquema descriptivo que permite el autoreconocimiento de cada uno de los entrevistados: como artistas o artesanos, “populares o cultos”. Corresponde a lo reseñado en esta misma página como “Autoimagen del Creador”.

.- La segunda, es el abordaje analítico de los datos frente a la teoría, tal y como quedó conceptualizada para este estudio. A este apartado del análisis se llamó “Visión de las Investigadoras: El análisis de la Información”.

A. Autoimagen Del Creador(*)

Estado: Lara

POBLACIÓN: Anzoátegui

1.- NATALIO MEJÍAS: TALLISTA.

1. a.- Delgado, estatura media, poco cabello, piel morena clara (canela). Edad avanzada (80 años aproximadamente).

* El siguiente esquema de presentación corresponde al instrumento (Guía de observación). Ver pág. 57.

b.- Pantalón beige y camisa blanca, anchos de tela liviana. Chaqueta, zapatos deportivos y sombrero.

c.- Mucha gesticulación para explicar los mitos de sus personajes tallados.

2. a.- Familia muy amplia y dispersa (62 hermanos por parte de padre). Vive solo.

b y c.- Los amigos y la colectividad: La población de Anzoátegui es muy pequeña y a él lo conocen las personas del pueblo. Es dueño de una bodega y es habitante de Anzoátegui desde que nació, lo que le hace tener relaciones extensas.

d.- No se sabe de más “artistas” en el pueblo.

3. a.- Patio lateral a la bodega: sin techo. Una mesa, unos racimos de plátanos y semillas de café en el suelo. Guarda las piezas en un pequeño cuarto depósito de aproximadamente 2mts x 4mts.

b.- Ambiente natural muy rico: montañas, ríos, animales, sembradíos, etc.

4. a.- Talla sobre raíces de árboles.

b.- Atiende una bodega. Hace algo de trabajo agrícola.

c.- Inclinación política: “Adeco desde que recuerda”.

5.- a.- Figuras de animales y personas (“La Pereza”, “El Mono”, “Cuasimodo”, “La Cara”).

b.- Tallado con cuchillo en la raíces que encuentra. La raíz misma “le sugiere” una figura y él lo que hace es “descubrirla”. Luego utiliza pinturas para darle color a los detalles que desee resaltar.

1. El creador y su obra

Su trabajo creativo consiste en descubrir formas en la naturaleza (en raíces de árboles) y adornarlas, dando a cada figura una historia.

Las figuras observadas las denominó: a.- La Pereza.

b.- El Mono.

c.- La Cara.

d.- Cuasimodo.

2. El creador y su entorno

.- Con la Comunidad: Respeto la opinión e intereses ajenos, así como exige respeto para la suya. Esto lo deja traslucir en sus conversaciones sobre política y religión. "... cada quién tiene su creencia y la debe defender".

.- Con la Naturaleza: Ve su entorno natural con mucha admiración y respeto, lo que es fácil de observar en su producción creativa.

3. El creador visto por sí mismo

.- Se concibe como artista, puesto que si la naturaleza da las formas de las figuras, él es capaz de percibirlas donde otros no.

"Hago muñecos porque la vista me lo permite, me viene la idea, sólo pongo lo que le falta. Hay otra gente que no ve nada.

(...) Lo importante es lo que hace la naturaleza, no el hombre. Yo no invento nada.

(...) No lo hago por cobrar."

Nota: Cobrar la obra, lo considera como una devaluación artística".

4. El creador visto por los demás

La comunidad lo define como: “un señor que hace cosas raras en raíces, y luego las pinta”.

Su avanzada edad y su actividad (dueño de una bodega) le ha permitido ser muy conocido entre todas las personas del pueblo.

POBLACIÓN: Cerro Gordo

2.-REINALDO TERÁN:

- 1.-
 - a.- Hombre joven (22 años). Delgado, blanco, cabello oscuro.
 - b.- Pantalón ancho de tela liviana, y franela de rayas.
 - c.- Tímido, pocas palabras y gesticulación. Movimientos delicados de las manos.

- 2.- Muy apreciado por todos (familia, amigos, etc.). Admirado y reconocido por sus trabajos creativos. Considerado artista.

- 3.-
 - a.- Taller de 5mts x 3mts (aproximadamente), en su casa. Poca iluminación. Una puerta y dos ventanas pequeñas. Una mesa y un banco largo. Las herramientas perfectamente ordenadas en un estante en la pared.
 - b.- Ambiente natural. Mundo cotidiano contrastante con la delicadeza de sus obras.

- 4.-
 - a.- Construcción de instrumentos musicales. Talla en madera. Construcción de algunas armas.
 - b.- Atiende una bodega.

c.- Cuida todos los detalles de su casa. Mucho énfasis en la ornamentación: mesitas, materos, y otros adornos hechos por él, plantas florales en el jardín, etc.

5.- a.- Instrumentos musicales: arpas, cuatros, violines, liras. Tallas en madera. Armas: escopetas y rifles, con el mango tallado.

b.- Madera de Cedro, la cual corta, cepilla y lija él mismo, hasta lograr el brillo y textura deseada.

Observa el instrumento que quiere construir y luego lo copia, innovando en la parte ornamental.

Los adornos de los instrumentos los hace en incrustaciones de madera de diversos colores, no adorna con pinturas.

Afina escuchando los instrumentos de otros músicos, él no sabe tocar ninguno.

Un arpa, le lleva aproximadamente un mes para hacerla completamente.

La talla en madera la hace con cuchillos y gubias (herramienta para tallar en madera). Se fija de algún modelo o motivo, pero lo cambia de acuerdo a su gusto.

1. El creador y su obra

Realiza tallas en madera, construye instrumentos musicales: liras, arpas, violines, cuatros, etc., y dibuja entre otras actividades manuales.

De los trabajos realizados en su taller nos mostró gran variedad de ellos, entre los cuales podemos mencionar:

.-Una escultura realizada con madera muy vieja.

.- Dos arpas (con muy buen sonido).

.- Varias tallas en madera con figuras de personas, santos, etc.

.- Armas.

2. El creador y su entorno

.- Con la Comunidad: Mantiene muy buenas relaciones con la población circundante, gracias en parte a su trabajo dentro de su propia bodega y a su actividad “artística”, además de vender gran parte de ella a personas externas a la población, que llegan a él mediante referencias de otros compradores.

.- Con la Naturaleza: Mantiene un estrecho contacto con la misma puesto que en la elaboración de cada una de sus obras comienza con la tala del árbol, siguiendo todo el proceso completo hasta terminarla.

3. El creador visto por sí mismo

Considera que su trabajo es artístico, porque cuando no copia el modelo (como es en el caso de un encargo) logra imaginarlo y luego busca el material para realizarlo.

4. El creador visto por los demás

Mientras se realizaba la entrevista contamos con la presencia de varios amigos y conocidos de Reinaldo, uno de ellos menciona que, “si Reinaldo no era artista, estaba bien cerca de serlo, porque un artista se distingue por sus obras, y en la familia de él ninguno se distinguió por esto...” El resto de los presentes se muestran de acuerdo.

POBLACIÓN: Tintorero

3.- JOSÉ LOYO: Tejedor.

1. a.- De contextura atlética, alto, piel canela, cabello muy liso y negro. Edad: 26 años.

b.- Pantalón Jeans, franelas sin mangas, delantal, alpargatas.

c.- Gestos indicativos del proceso de tejido (entrevistado en labores).

2. a.- Su familia es de un caserío cercano a Tintorero y se dedican a la agricultura, oficio que él ya no comparte con estos. Su lugar de trabajo y de relaciones es Tintorero.

b,c,d.- Con la comunidad de Tintorero ha aprendido el oficio del tejido, de los “otros artista”: sus amigos (como el mismo menciona).

3. a.- Taller de paredes de adobe*, con dos telares de aproximadamente de 3mts por 2mts de superficie. Jardín delantero y patio trasero. Iluminación natural que entra por el patio y la puerta principal.

b.- El tejido es la actividad de la zona desde muchos años atrás. La mayoría de la gente teje o participa en alguna etapa del proceso, hasta en la venta.

4. a.- Solo tejido. Combinación libre de los colores y cuadros de acuerdo a su gusto y lo que quiera lograr.

b.- Fue agricultor, hasta hace poco que se dedicó completamente al tejido.

5. a.- Tejidos: cobijas, hamacas, pañitos pequeños para pie de cama (“petates”), bolsos, y otras cosas por encargos.

b.- Actualmente se trabaja con pabilo de colores diversos, antes se tejía con lana pura, con la que debían hacer todo el proceso desde el hilado, hasta teñirla si querían colores distintos al natural. La lana se hizo escasa, la demanda de tejido aumentó y la industria del hilo se desarrolló, por lo que ahora es más fácil y económico trabajar con pabilo.

* Adobe: especie de bloques hechos de barro secado al sol (sin cocción).

1. El creador y su obra

Realiza hamacas, sillas, tapetes tejidos.

2. El creador y su entorno

Reside en una localidad que se caracteriza por su producción de hamacas, sillas, tapetes, etc., todos tejidos.

3. El creador visto por sí mismo

Considera que su trabajo es tanto artístico como artesanal. El primero por la serie de combinaciones de tejido, y el segundo por ser hecho manual y físicamente (exige trabajar con el cuerpo completo en el telar).

4. El creador visto por los demás

Quienes trabajan con José Loyo manifestaron lo mucho que respetan su labor. “Desde el principio siempre aprendió más rápido que los demás, además de ser muy hábil con el telar (...). Todo lo hace rápido”.

4.-GERALDO RUIZ (*): Tejedor.

1. a.- Delgado, estatura media, moreno, cabello escaso. Edad 60 años.
- b.- Pantalón y camisa de tela liviana.
- c.- Énfasis en demostrarnos todos los elementos de los cuales iba hablando.

* Nota: Las entrevistas número cuatro y cinco se solaparán en algunas categorías dado lo similar de la información.

5.-JOSÉ GREGORIO RUIZ: (hijo de Geraldo Ruiz). Tejedor.

1. a.- Contextura fuerte, estatura media, piel morena, cabello negro. Edad 24 años.

b.- Blue jeans, franela con cuello, zapatos deportivos.

c.- Entrevistado en labores: movimientos del tejido.

2.- Sus relaciones están vinculadas con la actividades que realizan. La familia forma parte de los tejedores de la zona, pues casi todo el pueblo se dedica al tejido y a otras actividades manuales, en algún momento del proceso (el que no teje, se encarga aunque sea de la venta, manteniendo la vinculación con la creación).

3. a.- Taller de paredes de adobe, con un solo telar. Jardín delantero y patio trasero. Iluminación natural. Parte del trabajo final, que se hace a mano, es realizado en el mismo espacio de la venta (el área donde están exhibidas las piezas terminadas).

b.- Actividad de la zona. Aprenden de los que tienen más tiempo en el oficio. Geraldo Ruiz aprendió con su papá y con Sixto Sarmiento¹, y le enseña ahora a sus hijos.

4. Toda su vida, desde muy pequeños, gira en torno a las actividades del tejido.

5. (Ver en José Loyo).

¹ Iniciador de la tradición del tejido en Tintorero.

POBLACIÓN: Quíbor

6.- ELADIO MORALES: Ceramista.

1. a.- Estatura media, piel blanca, cabello liso, abundante y canoso, rostro redondo. Defecto notable en la pierna izquierda. Edad 45 años.

b.- Blue jeans y camisa de tela liviana.

c.- Mucha gesticulación con las manos, para explicar lo que iba diciendo (tamaños de objetos, ubicación de lugares, etc.)

2. a.- Vive con su esposa e hijos, estos últimos estudian en Barquisimeto (en la Universidad). Ha sido muy amplio de criterio en cuanto a los intereses de sus hijos, así que a pesar de haberlo querido, ninguno de ellos se ha dedicado a la cerámica.

b y c.- Los amigos son muchos dentro de Quíbor y zonas cercanas, ya que él tiene toda la vida allí, y casi toda realizando esa actividad que lo ha destacado.

d.- Es maestro de la mayoría de los ceramistas de los talleres de Quíbor, su relación con ellos es bastante amistosa.

3. a.- Taller grande de tres ambientes:

.- Con dos mesas, usadas para pintar las piezas antes de hornear.

.- Con amplios estantes para piezas modeladas y una pieza larga para modelar.

.- Espacio abierto pero techado, bastante amplio, donde están los moldes, los hornos y la arcilla en proceso de preparación. Hay un torno, un molino para preparar la pintura y varias mesas para colocar las piezas en proceso.

.- Inicio por las piezas "pre-colombinas" originales, encontradas en años pasados, en tierras de Quíbor y zonas cercanas.

4.
 - a.- Dirige el taller de cerámica y da cursos de cerámica en su taller y en el museo de Quíbor.
 - b.- Tiene una galería artesanal en una parte de su casa-taller: “La Siempre Viva”.
 - c.- La cerámica es para él trabajo y distracción.

5.
 - a.- Principalmente hace la reproducción de la cerámica indígena de Quíbor. Eventualmente algún otro tipo de cerámica que le encargan, pero no le gusta hacerla.
 - b.- Se compra la arcilla al dueño de la tierra (antes se buscaba en el monte). Se muele, se tamiza para quitarle las piedras, y se deja como una pasta bastante suave “como una plastilina”. Unas piezas se hacen en moldes y otras no. Luego se dejan secar al aire para decorarlas, la pintura es óxido de hierro, y la parte blanca es “engobado” en arcilla del mismo color. Una vez seca, se hornea la pieza.

1. El creador y su obra

A pesar de que se ha dedicado a la reproducción de la cerámica “pre-colombina”, no concibe su oficio, como un trabajo seriado: “... tiene su parte artística la decoración y la pieza en sí, porque a la pieza en sí también se le hace cualquier motivo que a uno se le vaya imaginando en el momento (...) No hay una cerámica idéntica una a la otra”.

Se aplican innovaciones y aportes individuales, sin salirse del estilo “pre-colombino”.

Todo el proceso manual es parte de la creación “artística”.

2. El creador y su entorno

Quíbor a sido su lugar de vida, desde que nació. Es testigo y protagonista de su crecimiento y evolución. Mantiene muchas relaciones en el pueblo y sus alrededores, aunque en su mayoría están vinculadas al trabajo de la arcilla.

Observa que en Quíbor la actividad de la cerámica se ha convertido en un oficio que identifica la zona, pero argumenta que son pocos los que realmente hacen la cerámica quiboreña (“pre-colombina”). Muchos se han dedicados a hacer cualquier tipo de trabajo en arcilla, y la fabrican en Quíbor porque es donde más se vende.

“... aquí Quíbor no se conocía por la cerámica, aquí Quíbor lo que era en 1958 es productor de lo que es ahora todavía, agrícola, cebolla, tomate y pimentón...”

3. El creador visto por sí mismo

Se califica como artista, ya que se considera “artesano por vocación”, y el artesano es un artista: “es artesano el que te hace una obra de arte, porque te está trabajando a mano. La división la hace la sociedad, hay artesanos que te hacen buenos trabajos pero nadie los conoce...”.

Divide a los creadores, entre los que trabajan por necesidad económica y los que lo hacen por necesidad espiritual, y él se coloca en esta segunda categoría, unido a un interés por la tradición.

En Quíbor, “...la artesanía comienza conmigo (...) este estilo comienza conmigo (...) Nadie la había tomado como profesión(...)”.

4. El creador visto por los demás

La gente en Quíbor lo señala como el iniciador del trabajo en la cerámica “pre-colombina”, como identificación de la zona.

Muchos ceramistas lo consideran su maestro en el oficio de la arcilla.

“...la idea de hacer la cerámica la trajo Eladio Morales (...) él siempre se inició siguiendo la línea del trabajo de los antepasados, y él todavía se mantiene en esa tradición. Siempre sacando las reproducciones y creaciones...”. (comentario de un habitante de la zona).

7.- **JESÚS GÁMEZ:** Ceramista.

1. a.- Ojos verdes, piel blanca bronceada, cabello castaño oscuro, estatura media, contextura fuerte, bigotes gruesos.

b.- Blue jeans, camisa azul claro, zapatos deportivos.

c.- Tímidos y escasos gestos.

2. .- Muchos amigos y en relación permanente con la colectividad a través de su oficio, porque además dirige su taller. Tienen una relación directa con mucho de los otros ceramistas.

3. a.- Taller con dos ambientes:

1.- Con estantes para piezas y una mesa larga, para la decoración de las piezas.

2.- Con dos mesas grandes para el modelaje de la cerámica. Hornos, barriles con arcilla, moldes, terrones y diversas herramientas. Una puerta trasera y otra delanteras que da hacia la pequeña tienda de exhibición . Una parte de este espacio (del taller) no tiene techo.

b.- Producción de cerámica quiboreña.

4. a y b.- Su participación en la vida de la colectividad, es a través de su trabajo con la cerámica.

5. a.- Cerámica indígena (“pre-colombina”) quiboreña. Otros tipos de cerámica como: casitas, móviles, muñecas, etc.

b.- Se busca la arcilla en Sanare o en Mocundo, se pone a remojar por tres o cuatro horas en unos barriles, y se le da vueltas con un taladro. Luego se pone a secar en placas y se deja la barbotina² en los barriles. Cuando se trabaja en moldes, al sacar la pieza se seguetea. Después se lava y se engova³. Finalmente se decora con óxido de hierro y se hornea.

Hay aproximadamente 300 modelos distintos.

1. El creador y su obra

Asegura que la cerámica que él realiza exige una capacidad especial de trabajo: “... en esto se requiere un poco más de conocimiento, más práctica. Los demás hacen trabajos un poco más fácil...”.

Se hace siempre igual la forma de la pieza, pero hay creación en la decoración respetando el estilo de la cerámica indígena.

2. El creador y su entorno

Comienza en la cerámica con un grupo de Quíbor: “los primeros inicios fueron con la comunidad (...) por problemas de grupo (...) el grupo no cuajó (...) duramos solamente nueve años trabajando (...) luego nos separamos”.

² La barbotina es para el vaciado de los moldes.

³ Engobado: cubrir con arcilla blanca la pieza, para que la misma quede de dos tonos.

Sin embargo, tiene un taller donde trabajan personas del pueblo, muchos que aprenden el oficio. A través de este taller lleva adelante su vínculo con la comunidad quiboreña , y con el medio externo, al momento de vender las piezas.

3. El creador visto por sí mismo

Se considera como uno de los pocos que tiene el conocimiento de la técnica necesaria para realizar las obras en el estilo de cerámica tradicional “pre-colombina”.

Afirma que él también crea, no sólo reproduce.

4. El creador visto por los demás

En Quíbor, es reducido el número de ceramistas, que se dedican a realizar la cerámica indígena, Jesús Gámes es mencionado por ser uno de éstos.

También se hace referencia a él, por ser el dueño de uno de los talleres de cerámica más grandes de la zona. Ya que además del de Eladio Morales y el suyo, no hay ningún otro taller de esas dimensiones y productividad.

8.- SERGIO ESCALONA: Ceramista y Tallista.

1. a.- Estatura media, delgado, cabello negro, piel blanca, bigote. Edad: 29 años.
b.- Blue jeans, franela azul con cuello, zapatos deportivos.
c.- Gestos del rostro muy sutiles. Las manos en su labor.

2. a.- Disidente de su familia, el único que se dedica al oficio manual como modo de vida, se define “como la oveja negra de la familia”.

b y d.- Con sus amigos es que se inicia en este tipo de colectividad, aunque luego se independiza. Por lo que la relación con los “otros artistas” es la misma relación de amigos.

c.- Establecer una relación con la colectividad no es tan claro, ya que ha vivido en varios lugares desde que salió de su casa materna.

3. a.- Actualmente está trabajando en un área aparte del taller de Eladio Morales. Paredes de adobe, suelo de tierra. Dos mesas grandes con arcilla sin moldar y piezas crudas. Un torno que él utiliza en su creación.

b.- Entorno y amigos creadores.

4. a y c.- La cerámica y la innovación en su estilo, es una actividad individual y satisfactoria.

b.- Por razones de subsistencia ha trabajado de obrero en construcción, y en la carpintería -entre otros oficios-.

5. a.- Básicamente cerámica, objetos utilitario o no, pero siempre con la característica de pieza única, ya que mientras moldea, provoca formas distintas a las usuales. Ha realizado tallas en madera, pero su interés se ha centrado en la cerámica.

b.- Las diferentes vasijas las trabaja con el torno, realiza la forma tradicional y luego “la deforma” según su apreciación personal y lo que desee reflejar. Piezas de otra índole, las moldea solo con ayuda de pequeñas herramientas.

Trabaja con distintos tipos de arcilla y ahora está incursionando en la técnica del gres. Las pinturas y esmaltes, los logra con mezclas que experimenta.

1. El creador y su obra

“lo que hago lo considero arte, no me importa si me lo compran o no.

... trabajar con esto es como ser químico, porque tienes que formar tu propia pintura, mides los gramos, el balance, etc...

Cada pieza tiene su profundidad y su sentido.”

2. El creador y su entorno

Salvo las relaciones más cercanas, como las de amistad, vive un poco apartado del medio circundante. De hecho, desde muy joven se separa de su familia para dedicarse a las actividades creativas.

Ha vivido en varios pueblos del Estado Lara, pero en ninguno se ha establecido permanentemente. Considera que “tiene su propio mundo”.

3. El creador visto por sí mismo

Se concibe como artista, pero acota “... que son las personas quienes deben reconocerlo como tal”.

Él se distingue de los demás ceramistas, porque crea sus propios diseños. No se conforma con repetir. Es creativo e innovador.

4. El creador visto por los demás

“ Él trabaja solo, él hace otras cosas...” mencionan los otros trabajadores del taller “La siempre viva”..

Parafraseando: Él modela la arcilla, pero hace una cerámica diferente, no sólo a la indígena, sino, incluso, a toda la demás que se realiza en la zona.

Su trabajo no es muy conocido en Quíbor, porque lo más común es la cerámica de los talleres grandes.

POBLACIÓN: Guadalupe

9.- JUAN SILVA: Tallista.

1. a.- Cabello castaño claro, ojos color miel, piel blanca bronceada, contextura delgada, estatura media. Edad: 43 años.

b.- Pantalón gris, camisa amarilla de mangas cortas, zapatos deportivos.

c.- Poca gesticulación. Tímido. Expresión de tamaños y señalización de direcciones con las manos.

2. En esta población casi todas las personas tallan en madera o hacen imágenes en lajas de piedra, por lo que hacen indisociables las relaciones de familia, amigos y colectividad con los “artistas”. La relación en general es de tipo colaborativa y de reconocimiento por las labores creativas realizadas. Guadalupe es un pueblo de pocas casas y en todas existe una pequeña exhibición de tallas y lajas (en algunas hay cerámica del tipo “pre-colombina”, pero envejecida).

3. Trabaja en su casa (No fuimos hasta allá).

4. Su vida cotidiana está dirigida en función de la actividad de la talla. La cual representa su medio de sustento una vez que abandona el trabajo agrícola, desde hace ya muchos años.

Además de ello, le corresponde -cada cierto tiempo- ocuparse de vender las piezas en el mercado artesanal de Quíbor (el del trípode) y en el de Tintorero. En caso contrario, vende en su casa en Guadalupe, ya que es un pueblo turístico.

5. a.- Tallas en madera como: animales, vírgenes, santos, figuras del Libertador, etc.

b.- Se utilizan maderas de Ébano y Vera. Las trabajan con machete, hacha y otras herramientas. La vera la emplean para garrotes: la planta verde para los garrotes delgados, y seca para los gruesos. Luego se busca el brillo de la talla con lija, para finalmente pulir con aceite.

1. El creador y su obra

Para él, la talla en madera es, básicamente, su modo de subsistencia, “... tú mandas a hacer una pieza y traes el modelo y uno lo copia... y también de la propia imaginación... Uno hace la pieza, y si se vende entonces haces otras, y así.”

Aprendió el oficio con un amigo y desde entonces hace ese trabajo como medio de ingreso: “ por lo menos yo (...) por los momentos estoy viviendo de eso. Trabajaba en la agricultura pero quedé en la quiebra y me dediqué a la talla”.

2. El creador y su entorno

Guadalupe se ha convertido, con el paso del tiempo y la decadencia del sector agrícola, en un pueblo de tallistas. Este es el entorno de Juan Silva, una comunidad donde las relaciones internas y externas están ligadas a la actividad, productiva y distributiva de las piezas talladas en madera o piedra.

El vínculo de Silva con su entorno es, sobre todo, de cooperación en lo relativo a la distribución y venta de la producción.

En Guadalupe también hacen la cerámica indígena aunque no es el trabajo más común. Envejece la cerámica, porque “así la busca la gente”. El turista demandante de piezas de barro, las prefiere envejecidas.

“Ellos la hacen con este tipo de arcilla, pero esto es un proceso -según ellos- que lo entierran 6 meses... después del horno...”.

No siempre son enterradas, a veces sólo la frotan con tierra o barro, hasta lograr la apariencia deseada.

3. El creador visto por sí mismo

Se califica a sí mismo como otro tallista de la zona.

Mucha gente talla "... hasta los muchachos".

Ni su condición de tallista, ni su calidad como tal, son para él objeto de distinción frente a los demás.

4. El creador visto por los demás

La gente lo reconoce como uno de los tallistas de Guadalupe, pero no se hace especial énfasis en su trabajo.

En general, el estilo y los motivos que se tallan son muy similares, lo que dificulta a los observadores determinar distinciones y preferencias.

10.- PEDRO ARANGUREN: Tallista.

1. a.- Contextura gruesa, de aproximadamente 1,80 de estatura, piel blanca, cabello claro. Edad: 46 años.

b.- Pantalón corto beige, sin camisa, chancletas.

c.- Poca gesticulación, movimientos nerviosos de las manos.

2. Comienza el oficio por insistencia de la esposa.

Lo retó: -"Tú no sabes tallar". Y él decidió mostrar lo contrario.

c.- La comunidad lo reconoce como uno de los mejores tallistas de Guadalupe.

(Ver en Juan Silva).

3. a.- En el patio lateral de su casa trabaja con madera. Es un espacio techado pero sin paredes, allí tiene las herramientas, pedazos de madera de diversos tamaños, y varias piedras y troncos grandes que hacen las veces de sillas.

b.- La talla en madera es la actividad principal del pueblo.

4. La talla en madera es actividad artística y quehacer cotidiano.

5. a.- Figuras talladas en madera: juegos, vírgenes, santos, animales, figuras de Simón Bolívar; objetos utilitarios: sillas, cubiertos, etc.

b.- (Ver en Juan Silva).

1. El creador y su obra

Es tallista en madera. Sus motivos responden a demandas de compradores y a su propia inspiración. Comenta que entre más difícil le parezca la realización de una obra más le atrae.

2. El creador y su entorno

Con la Comunidad: reside en una comunidad que se caracteriza por la actividad de tallistas, lo cual condicionó a Aranguren a incursionar en esta actividad, además de ser más rentable desde el punto de vista económico.

Por otra parte, varias de las personas que le compran le encargan determinados tipos de diseños. Nos menciona que quienes más lo buscan para la realización de figuras, son los curas para que realice santos, puertas, mesas y sillas para las iglesias.

3. El creador visto por sí mismo

Se concibe como artista y como uno muy bueno. Lo ratifica mostrando varias de las placas de reconocimiento que Sidor le ha otorgado por:

.- “su contribución al enriquecimiento del patrimonio artístico de la Nación”, en Caracas, en 1989.

.-Exposición en “Vasijas y figuras: Ensueño de Lara y Mérida”. Otorgado por el Comité Social, Cultural y Deportivo C.V.G de la Siderúrgica del Orinoco, C.A (SIDOR).

4. El creador visto por los demás

Aranguren es un tallista muy reconocido dentro de la comunidad. Considerado como uno de los mejores.

12.- JOSÉ GREGORIO DUIN

1. a.- Piel Morena, cabello negro, estatura media, contextura delgada, bigote.

Edad: 28 años.

b.- Blue jeans, camisa de rayas, chancletas.

2. Trabaja la cerámica en su casa, en conjunto con su familia. Las relaciones sociales, están estrechamente vinculadas a las actividades de producción, distribución y venta del barro.

3. a.- Reserva un lugar de su casa para el taller y exhibición al público.

Ubicado en un amplio espacio delantero de la casa, separados ambos ambientes, con un jardín central.

Hay móviles diversos colgados del techo, con una mesa grande con varias piezas, un muro de un metro y medio de alto donde descansan unas piezas mientras se seca la pintura.

b.- La producción en cerámica es muy demandada por las personas que visitan la región.

4. Todas las actividades están en función de la cerámica, tiene contacto con varios distribuidores que llevan su cerámica a Barquisimeto, Caracas, etc.

5. a.- Móviles con diferentes motivos caricaturescos en su gran mayoría, además de casitas, muñecas, algunos objetos utilitarios, etc.

Alguna cerámica envejecida artificialmente, es decir, se entierra por cierto tiempo o se “arrastra” en la tierra..

b.- Proceso usual del trabajo en arcilla (plantillas, modelado y horneado). Son pintadas al frío después de la cocción, utilizando muchos colores.

1. El creador y su obra

Abocado a la realización de móviles y diversos motivos en barro.

2. El creador y su entorno

Resulta condicionado por la actividad más rentable y funcional del pueblo: la elaboración de figuras en barro.

3. El creador visto por sí mismo

Se considera artesano por las características misma del producto: es seriado, responde a un fin utilitario o de simple adorno, y lo práctico que resulta para él como medio de subsistencia.

4. El creador visto por los demás

Es considerado como un artesano que se dedica especialmente a la creación de móviles.

POBLACIÓN: Sanare

12.- JOSÉ GREGORIO LUCENA: Tallista en piedra.

1.
 - a.- Piel blanca, alto, contextura fuerte, cabello escaso. Edad: 37 años.
 - b.- Blue jeans, camisa azul claro, manga corta.
 - c.- Poca gesticulación. Tímido.

2. Casado. La esposa también trabaja en el área manual (hace cerámica). Sus relaciones y su trabajo están entrelazadas, de hecho, se inició en el oficio de la cerámica con varias personas de su entorno, luego él se desarrolla en la talla en piedra.

3.
 - a.- El taller está ubicado en su casa en la Loma de Sanare.

La conversación con él fue llevada a cabo en el propio pueblo de Sanare, donde tienen una venta-exhibición de los trabajos del taller que tiene por nombre “Uni-minarro”.

El “Taller Uni-minarro” se encuentra dentro de una casa verde claro, ubicado en una esquina, tiene dos puertas grandes. Adentro es un sólo ambiente, donde hay varias mesas y cajas con piezas de barro, y las tallas en piedras distribuidas por todo el espacio del suelo.

b.- En la loma de Sanare, reside la señora Teodora Torrealba, a quien se le señala como la maestra de “las loceras”, y de alguna manera, iniciadora del trabajo en arcilla -en la zona-.

4. El trabajo creativo es su modo de sustentación, así como un placer. Su cotidianidad se divide entre la producción de sus piezas, y el tiempo que se debe dedicar a la parte de la venta.

5. a.- Talla en piedra: diferentes figuras que imagina, animales, etc.

Las piezas son meramente decorativas y sólo algunas están talladas de tal forma que pueden ser utilizadas como base para mesas (base para el cristal).

b.- El material es una piedra porosa, generalmente blanca, amarilla o rosado pastel (muy tenue) . Es traída de Puerto Cumarebo.

La esculpe con herramientas manuales.

El tamaño de las piezas es generalmente grande.

1. El creador y su obra

Realiza tallas en piedra con diversos motivos desde los más autóctonos hasta figuras geométricas o abstractas.

2. El creador y su entorno

Sanare es un pueblo caracterizado actualmente porque parte de sus habitantes conciben la talla en piedra como un medio de trabajo y de sustento. Donde la talla en piedra y la realización de trabajos manuales ha ido aumentando en la medida en que la agricultura se deprecia.

3. El creador visto por sí mismo

“ Me dediqué a la talla en piedra por necesidad. Aprendí la técnica y comencé a hacer figuras (...) pero la técnica de la piedra es de mi propia inspiración. Soy artesano pero también tiene algo de arte en lo que hago (...) Vienen muchas personas a comprarme, hasta desde Caracas.”

4. El creador visto por los demás

Gracias a que poseen una tienda de tallas en piedras y su esposa que trabaja con figuras en barro, son muy conocidos entre la población. Los habitantes no ofrecieron mayores comentarios sobre ellos.

Area Metropolitana De Caracas

13.- CRUZ ANTONIO RIVAS: PINTOR

1. a.- Baja estatura, contextura delgada, piel morena, cabello oscuro. Edad: 44 años.

b.- Blue jeans, franela de rayas, zapatos negros de cuero.

c.- Muchos movimientos de las manos en el transcurso de la conversación.

2. a.- Relaciones familiares un tanto dispersas, tiene varios hijos con distintas mujeres, con las cuales ha convivido por un tiempo y finalmente menciona que se ha separado por las dificultades de su oficio de pintor. Vive actualmente con un hijo de 8 años.

b,c,d.- Es muy sociable, mucha gente lo conoce y se detiene a conversar con el que lo aborde. Los otros artistas son sus amigos (no todos sus amigos son artistas).

3. a.- No tiene un lugar fijo para pintar. Bien puede ser la Plaza Sucre de Petare, como la Plaza el Venezolano en San Jacinto -Centro de Caracas, donde - por lo general- pinta su entorno. También pinta “de memoria” o escenas y figuras imaginarias, y esto lo puede hacer en cualquier parte.

b.- Ha tenido la oportunidad de participar en exposiciones colectivas e individuales, y la gente del medio lo conoce.

Es importante reseñar, que en el casco colonial de Petare, hay un señor - dueño de un restaurante- que ha comprado gran parte de la obra de C. Rivas, y las exhibe en las paredes de su establecimiento: sirven de decoración al lugar, y a la vez, un modo de difusión para Rivas y su obra.

4. Vive de y para la pintura, su vida gira alrededor de ella. Hace 20 años atrás, antes de dedicarse de lleno a la pintura, era fotógrafo y ese constituía su medio de subsistencia. Ya no hace fotografías, incluso vendió su equipo para solventar gastos de la pintura y de la cotidianidad, pero insiste en que ese oficio le ha sido de gran utilidad para la pintura.

5. a.- Pinta, básicamente : paisajes (el Ávila, visiones panorámicas de Caracas, calles de Petare o del centro de Caracas, algunas vistas campestres, etc.), celebraciones colectivas (procesiones, Cruz de Mayo, actos por días de fiesta nacional, etc.), y otras escenas y figuras imaginarias.

b.- Utiliza lienzos de distintos tamaños, y trabaja principalmente con pintura de esmalte.

1. El creador y su obra

En casi todos sus cuadros deja ver su atracción por Petare ya que en muchos de ellos utiliza este sector como motivo de inspiración. Desde todas las perspectivas, Petare queda retratado por la mirada del pintor.

A veces realiza trabajos por encargo, lo que lo lleva a aceptar ciertas condiciones que exige el demandante.

Su trabajo lo considera arte, vive de él. No firma sus cuadros antes de venderlos, “para evitar hurtos”.

2. El creador y su entorno

Reside actualmente en el 23 de Enero, pero confiesa que su vida es Petare, donde vivió hace algunos años.

Petare suele ser su escenario para pintar. El espacio de sus relaciones personales (donde conoce y es conocido), y el lugar de contactos para exposiciones y venta de sus cuadros. Tan es así, que la mayor colección de sus obras son parte de la decoración de un restaurante ubicado en el casco colonial de Petare.

3. El creador visto por sí mismo

Se define a sí mismo como artista plástico. Se cataloga como “...un pintor de creación”, es decir, imagina un motivo y lo plasma en el dibujo.

Se considera como un “valor nacional” y que como tal debería ser protegido.

“...No soy igual al resto de mi cultura (refiriéndose a quienes lo rodean), yo me distingo”.

4. El creador visto por los demás

En Petare es calificado como “artista popular”.

Fue contactado a través de los empleados del Ateneo de Petare y de la Casa de la Cultura que señalaron su condición de artista plástico.

14.- LUIS ALEJANDRO ARVELO: PINTOR

1. a.- Estatura media, cabello largo, afro y canoso recogido en “cola de caballo”, barba y bigote, ojos claros, piel morena. Edad: 58 años.

b.- Pantalón gris, franela sin mangas, zapatos deportivos.

2. a.- Vive -físicamente- apartado de su familia. Tiene su esposa, 10 hijos y algunos nietos. Insiste en que su obra es para “su nieto”, que a pesar de no ser el único, es -como él dice- el nieto que él quiere.

b,c y d.- A pesar de ser una personal muy cordial, vive bastante aislado porque así lo necesita para su creación. Sus amigos principales, son los otros “artistas” y su entorno más cercano.

3. a.- “El Trapiche”: Un viejo trapiche abandonado en la Urbina del que sólo quedan ruinas. Fue transformado por él en su taller de pintura. De muy amplio espacio con tres ambientes:

1.- La entrada: un patio con una vegetación un tanto variada y un lugar para el automóvil.

2.- Salón de bahareque y piedras, techado. Con una mesa grande y otra pequeña con pinturas, una nevera, y las paredes cubiertas con sus cuadros de tamaño y motivos diversos.

3.- El taller propiamente: varios caballetes, muchas pinturas y pinceles, cuadros sin terminar y otros ya listos en las paredes. Un mueble de tela felpuda y un pequeño taburete de madera.

4. Todo relacionado con la pintura: pasa mucho tiempo en “El Trapiche”, se reúne con los amigos artistas, etc.

5. a.- Pinta motivos de su imaginación. La secuencia de “Los Chatarreros del espacio” es un claro ejemplo. Son unos sujetos que, vestidos con trajes espaciales, se encargan de recoger las chatarras que han quedado dispersas por el Universo. La secuencia consiste en un conjunto de cuadros -que aún realiza- todos de fondo azul oscuro, donde presenta a “Los Chatarreros” en diferentes actividades relativas a su oficio, -incluso en entrevistas para el planeta tierra-. A veces, pinta escenas o personajes que ha visto pero que enriquece con su imaginación.

b.- Utiliza mucho colorido, haciendo énfasis en los colores oscuros, sobre todo el azul marino para el fondo de los cuadros.

Trabaja sobre lienzos de distintos tamaños, medianos y grandes en su gran mayoría.

1. El creador y su obra

“Pinto cosas y las vendo, pero mi obra no. Mi obra es patrimonio de mi nieto, no me gusta venderlas”

Afirma que la pintura es lo único que ha aprendido y le ha importado desde niño. La ha desarrollado por su cuenta, ha participado en varios concursos y exposiciones. Su sustento proviene, por una parte, de una asignación que le otorga el CONAC, por su producción artística, y por otra de la venta eventual de algún cuadro.

2. El creador y su entorno

El lugar donde vive y pinta, es “El Trapiche” ubicado en la Urbina, sin embargo, su entorno de relaciones es Petare, ya que su taller es, principalmente, el lugar donde se aísla del resto del mundo para poder realizar su actividad creativa.

Considera que muchos artistas que le rodean no son creativos, porque la capacidad de ser creativo y la cualidad de artista “... se lleva por dentro (...) No hay

que ir a la Cristóbal Rojas para serlo (...) porque el que va a la escuela pierde la magia (...) la escuela te mata ya no eres tu mismo, el profesor se te mete en la cabeza”.

3. El creador visto por sí mismo

“Soy un artista de verdad”, un artista de verdad debe crear y no aprender de los demás.

“Me inspira el arte en sí mismo, es como parte de mi propia existencia”.

Rechaza el calificativo de pintor ingenuo, puesto que dice que él es un viejo, “... y un viejo no puede ser ingenuo, ya ha vivido demasiado... ese mote parece decir gafo, mongólico, estúpido (...), y yo no lo soy.”

4. El creador visto por los demás

Varias personas en Petare hicieron énfasis en su calidad como pintor, de hecho muchos especulaban en que será el próximo Bárbaro Rivas.

El pintor Cruz Rivas insistió en que habláramos con Arvelo, y de lejos en la plaza, nos mostró quién era.

En la Urbina, cerca del Trapiche (su taller), la gente lo ve como un caso raro: “el pintor que vive en las sombras”.

15.- SIMON VIANA: PINTOR

1. a.- Cabellera abundante y canosa, bigote, piel morena, contextura delgada.
b.- Pantalón y camisa a rayas, encima una bata beige (tipo bata de laboratorio).

2. a.- Vive con su esposa que es músico (flauta de orquesta -"Travesera"-).
"Sólo entre artistas, uno se entiende" -comenta a modo de chiste-

Tiene, en general, muy buenas relaciones con su entorno. Mantiene buen contacto con otros artistas.

3. a.- Su casa en Petare. Desde la entrada de la misma se extiende un mural realizado por él, por todo el pasillo que lleva hasta el espacio del taller donde pinta y tiene sus obras, dos caballetes, dos taburetes y los materiales de trabajo. En el pasillo se encuentra una salida a una pequeña terraza, donde Viana construyó una pequeña fuente dorada al mismo estilo de su pintura.

b.- Su inspiración se nutre de la naturaleza y de las fuerzas energéticas.

4. a.- Pinta y disfruta de la innovación y el experimento dentro de esta actividad; en la pintura es autodidacta, pero ha investigado mucho.

Es músico, guitarrista.

b.- Da clases de teoría y solfeo, y de guitarra clásica, en una escuela de música del CONAC.

c.- Le interesa el estudio de las leyes físicas y metafísicas, de la astronomía, la simbología (como forma de comunicación y no de magia -aclara-) En el pasado incursionó con los "Rosacruces", también en el "Tai-chi", entre otras. Lo cual ha contribuido a su enriquecimiento a nivel artístico.

5. a.- Pinta muchos elementos simbólicos: la creación del mundo, de la vida, la fertilidad femenina, formas piramidales, ranas, búhos. Tiene, en proceso, una secuencia de movimientos del Tai-chi. En una de sus obras representa a San Juan Evangelista, con un cordero y la Biblia.

b.- Trabaja sobre lienzo, con la técnica de la puntilla (considera que es la mejor forma de representar un mundo que está integrado por partículas).

1. El creador y su obra

“Mi trabajo se refiere a la energía primordial, la que nos mueve. La puntilla representa la energía (...) nuestro universo es una inmensa puntilla...”.

Su motivación por la pintura es psíquica pero sin perder de vista los elementos prácticos, porque para tomar un pincel se necesita la técnica.

Utiliza el símbolo como forma de comunicación. Mezcla el color de tal manera que rompa con las vigentes leyes cromáticas, lo que produce un efecto de relieve.

En sus obras, representa la tradición en el motivo, pero no en la técnica.

“En el arte hay tradición que se ha utilizado en bien y en mal, pero si la tradición llega a morir, el hombre deja de soñar”.

2. El creador y su entorno

Su hogar, su espacio más íntimo, es también su taller, y la exposición más manifiesta de su obra creativa, que se desarrolla desde la entrada de la casa hasta la habitación que es utilizada como taller. Es el “fragmento universal” dedicado a hombres y mujeres inspirados en la constelación de Orión en el espejo de Venus. Tiene buenas relaciones con otros artistas de Petare y dentro de un círculo más amplio en su rol de músico y profesor de guitarra clásica y teoría y solfeo en una escuela del CONAC.

3. El creador visto por sí mismo

Se considera un artista, pero sobre todo, un estudioso en lo científico-espiritual.

No se define como un empírico pero sí se ha ocupado de investigar los temas que le han sido de interés.

“Asistí a la escuela de arte, pero no como alumno, sino más bien como visita a mis amigos, así aproveché algo del desnudo natural”.

4. El creador visto por los demás

La gente le reconoce como “el maestro Viana”.

Nos fue recomendado en una reunión de “poetas populares” que se llevó a cabo en la “Sociedad Marauri” en el casco colonial de Petare. Luego llegamos hasta él con la guía del pintor Luis Arvelo, quién nos aseguró: “Tienen que conocerlo, ese sí es un artista, ese es un maestro”.

La esposa de Viana nos dice que para entender a un artista y convivir con él, hay que ser también “un poco artista”.

16.- ANA IRENE SUÁREZ: Pintora, Ceramista y Tallista.

1. a.- Contextura gruesa, cabello abundante, ondulado y canoso, estatura media, rostro redondo, piel morena clara. Edad: 60 años aproximadamente.

b.- Pantalón y camisas de rayas azul y blanco, zapatos negros deportivos, cintillo, collar de piedras.

c.- Movimientos lentos y calmosos, muchas pausas.

2. a.- Desde niña, su relación con su familia ha sido conflictiva y lejana. Se casa muy joven con el arquitecto Fruto Vivas. Tiene 5 hijos y 9 nietos. Actualmente está divorciada. Vive con una nieta de 23 años, bailarina de ballet, la cual por sus continuas giras al exterior está poco tiempo en casa.

b,c y d.- Tiene pocos amigos, es una persona muy reservada a pesar de su disposición cordial hacia el mundo que la rodea.

Su entorno está compuesto, básicamente, por los llamados “artistas populares”.

3. a.- Su casa en Santa Eduviguis, es un pequeño apartamento de sólo un ambiente, más la cocina, el baño y una salida hacia un patio (ya que está ubicado en planta baja). Adornado por una gran variedad de obras realizadas por ella misma (en pintura y cerámica) y por otros creadores. Además de poseer un piano, algunas sillas, un módulo de fórmica que aparta su pequeña habitación de la sala, y otro módulo donde guarda sus materiales de trabajo y algunas creaciones de pintura y dibujo.

4. a y b.- Además de su actividad individual como pintora, ceramista y tallista, participa como vocal en la “asociación de artistas populares de Petare”, donde manifiesta el interés del grupo en el logro de un lugar de reunión y expresión libre de sus ideas.

c.- Le satisface escribir poesía y crear melodías directamente en el piano, que luego mantiene en su memoria, porque a pesar de que estudió un año de música durante su juventud, ya no recuerda la teoría y el solfeo. Practicó Yoga, ha realizado diversos cursos referentes a la vida más meditativa y natural.

En su casa prefiere vestirse de blanco y se debe estar sin zapatos.

5. a.- Dibuja y pinta motivos de su imaginación, en los rostros femeninos se halla una forma semejante a la de su propio rostro.

Modela en arcilla, con motivos procedentes de su propia imaginación, con cierta carga estética de su procedencia guajira.

Trabaja -con menor frecuencia- la madera.

b.- El dibujo lo hace a creyón, a veces utiliza un sólo color, porque luego de sacarle punta a todos “se enamora” de uno específicamente y con este trabaja sobre el papel.

La pintura la realiza sobre cartones, -muchas veces material de reciclaje-. Acostumbra a utilizar los mismos materiales de pintar en frío la cerámica.

La arcilla la modela y luego la pinta en frío, algunas las hornea, pero en general, las deja secar en temperatura ambiente.

La madera también es coloreada luego de encontrar la forma.

1. El creador y su obra

La inspiración principal de sus creaciones ha sido la lectura, que desde niña ha constituido una de sus pasiones.

Señala que su obra artística es “pura”, porque “le viene de muy adentro”, por eso -comenta- no cree reflejar la tradición, aunque considera que sí existe tradición en el arte, pero no en el de ella.

Sin embargo, varias de sus obras (pintura y cerámica) son motivos guajiros: “Mi abuela era hija de un cacique guajiro...”.

Destacan otros cuadros:

a.- “Sagrada Concepción”: Hecha en creyón verde, “esperanza en el mundo del nacimiento de Jesucristo”.

b.- “Alegoría a la niña vegetal” (cuento de Oscar Guaramato), en marcadores.

c.- “Virgen a la cual se encomendó José Félix Rivas”, en creyón rojo.

2. El creador y su entorno

Desde niña la familia la etiquetó como “rara”, porque siempre estaba leyendo o pintando, esos eran sus juegos. Aún ahora considera que mucha gente la ve como una persona extraña.

Su medio de relaciones es, principalmente, el círculo de “artistas populares” de Petare, al cual está muy unida en sus actividades diarias.

En su vida personal y en su espacio-tiempo de creación es muy reservada, prefiere el aislamiento.

3. El creador visto por sí mismo

“Siempre me he considerado artista. Mi centro es el arte, la espiritualidad y la sociedad humana”.

Es vocal de la “Sociedad de Artistas Populares de Petare”, pero ella no se define como artista popular.

4. El creador visto por los demás

En Petare mucha gente la conoce y la respeta, pero la encuentran bastante conflictiva en su relación con el entorno.

La conocimos en unas jornadas de reflexión sobre “arte popular”, que fueron realizadas en el Ateneo de Caracas, tiempo después la reencontramos en Petare.

Otro artista nos comentó sobre ella: “esta señora Ana Irene, hace unas cosas interesantes, ella es más artista que unos por ahí que han expuesto en el museo...”.

17.- RAFAEL BONILLA: CERAMISTA

1. a.- Estatura media, cabello oscuro y canoso, piel morena, rostro redondo.

Edad: 35 años.

b.- Pantalón y camisa de blue jeans, zapatos deportivos y gorra azul.

c.- Movimientos rápidos, posición relajada del cuerpo.

2. a.- Casado con Rosiris Toro, también ceramista. Tienen una niña.

b y d.- Se encuentra asociado -desde hace 5 años- con un grupo de artesanos y artistas conformados por: ceramistas, orfebres y tallistas, denominado ASOCIARTE. El lugar de encuentro de los mismos es el taller del Sr. Bonilla, ubicado en el patio de su casa.

3. a.- Su casa y dentro de ésta: el taller. Se encuentra ubicada en el casco colonial de Petare. A la entrada de la residencia -al lado derecho- se destina una pequeña habitación para colocar el horno de cocción de las piezas junto con otros estantes donde reposarán y se guardarán las mismas. Además de esto, en el patio trasero se encuentra el taller -propriadamente-, constituido por 1 gran mesa y otras 2 más pequeñas con piezas de arcilla secándose para el esmalte y la cocción. Hay también un torno y algunas herramientas. El espacio tiene sólo una parte estrecha que está al aire libre.

b.- La misma asociación de artesanos y artistas que ellos conforman, pretenden como objetivo principal, funcionar de estímulo a la producción y a la innovación, dentro de esta actividad.

4. a.- Su actividad creativa es la cerámica y a partir de allí, se da la conformación de ASOCIARTE, convirtiéndose la misma en parte del compromiso con su trabajo.

b.- Estudia medicina y en ese rol, le corresponde el trabajo en hospitales. Ha tenido que realizar diversos trabajos comunitarios a lo largo de su carrera, y en algunos ha introducido la enseñanza de las técnicas de la cerámica, a modo de terapia ocupacional.

c.- La cerámica es para él, la labor más satisfactoria, le gusta innovar, sobre todo en los esmaltes que utiliza.

5 a.- Básicamente objetos utilitarios, que decora dando cabida al ingenio y a la creatividad. Su producción se centra en: juegos de té o café, jarras, ceniceros, cofres, potes para almacenar comestibles, alcancías, etc.

b.- Trabaja la arcilla con el torno, los detalles con las herramientas de cerámica. Luego los esmaltes que los crea él mismo, de acuerdo a los colores y los efectos que desee lograr. Finalmente la cocción.

1. El creador y su obra

Realiza figuras, vajillas, alcancías, etc. de arcilla de tipo utilitario.

2. El creador y su entorno

Considera que el medio que lo circunda es algo que le compete directamente como persona e intenta rescatar todo cuanto se ha perdido como referente socio-histórico de nuestra propia cultura. El compromiso que asume con su trabajo intenta trascenderlo a través de la organización que contribuyó a formar desde sus inicios, llamada ASOCIARTE.

3. El creador visto por sí mismo

Se considera artesano regional, autóctono y nacional, aplicando con mucho énfasis estos calificativos. Critica abiertamente la posición de la escuela de arte, en

donde, según sus propias palabras: “Se considera arte lo bonito, lo contemplativo. En las escuelas de arte lo que nos enseñan son las técnicas sin contenido socio-histórico, donde tenemos 2 o 3 páginas de historia y 2000 de técnica”.

Pretende rescatar a través de su trabajo de investigación y de artesanía lo que son “nuestras verdaderas tradiciones”.

No distingue entre las categorías de artista y artesano, puesto “que eso es sólo una división de tipo cultural, donde se menosprecia el trabajo del pueblo etiquetándolo como artesanal”.

4. El creador visto por los demás

Es considerado por los demás como artesano. Según la opinión de uno de los entrevistados “es artesano y no artista, en cuanto que su obra es específicamente utilitaria”.

18.- ROSIRIS TORO: Ceramista.

1. a.- Contextura delgada, baja estatura, piel morena oscura, cabello negro y rizado.
b.- Vestido, largo, liviano y de flores. Sandalias.
c.- Rostro muy expresivo.

2, 3, y 5 (Ver en Rafael Bonilla).

- 4.- a.- Creación con la cerámica.

Actividades propias de la asociación (ASOCIARTE). Realización de algunas actividades y talleres con la casa de la cultura de Petare.

b.- Participación en diversos talleres y cursos en las áreas gerenciales, administrativas y de liderazgo, dictados en el museo de Petare.

Nota: Información solapada con Rafael Bonilla (su esposo).

19.- DAVID MÉNDEZ: Escultura en arcilla.

1. a.- Estatura media, contextura delgada, cabello oscuro y escaso, piel morena. Edad: 44 años.

b.- Blue jeans, franela blanca, zapatos deportivos.

2. a.- Casado con María de Méndez que trabaja también la arcilla en el mismo taller. Tienen una hija de pocos meses.

b.- Disposición muy amigable. Menciona mucho a sus amigos durante la conversación.

c y d.- A pesar de que actualmente tiene su taller en Petare, la relación con este entorno y con los artistas es muy poca. Es de la opinión de que hay mucha competencia por los subsidios y diversas ayudas que se otorgan en el medio del arte, y él prefiere mantenerse al margen de estos conflictos.

3. a.- Una casa en reconstrucción, ubicada en Petate. En el área frontal, hay un espacio que tiene destinado para una próxima galería (“Terramada”). En el salón inmediato, están los hornos para la cocción de la arcilla.

Hacia atrás se encuentra el taller que tiene tres ambientes:

1.- Con una mesa, un estante, y muchas piezas terminadas.

2.- Con dos mesas, herramientas, y un estante con piezas sin cocción y otras terminadas.

3.- Con una mesa larga con muchas piezas crudas sin pintar o a medio pintar.

4. a.- Producción individual o conjuntamente con su esposa, de las diversas piezas de arcilla.

Realizó algunos cursos en la escuela de Artes Visuales “Cristóbal Rojas”.

b.- Es psicólogo, graduado en la Universidad de Leningrado, y ejerce en el Ministerio de Educación, en el horario matutino. (No es su medio de subsistencia).

c.- Innovar es su actividad creativa.

5. a.- Esculturas, vasijas, murales, baldosas para el suelo.

b.- El material base es la arcilla, utilizan además como complemento o decoración: maderas, vidrio de colores, esmaltes, alambres de bronce, etc.

Las esculturas son modeladas en arcilla y luego, en caso de ser necesario, montadas sobre base de madera.

Los murales son realizados en arcilla, por piezas separadas, luego de esmaltadas y horneadas, son ensambladas directamente en la pared con pego* .

Las baldosas son hechas también en arcilla, vidrio y esmaltes, con decoraciones que diseñan él y su esposa.

20.- MARÍA DE MÉNDEZ: Esculturas en arcilla.

1. a.- Alta, piel canela, cabello oscuro, rizado y abundante. Edad: 29 años.

b.- Vestido rojo largo, sin mangas, de tela de franela, delantal verde, chancletas.

c.- Mucha gesticulación.

* Pego: pegamento para la cerámica.

2 y 3. - (Ver en David Méndez, su esposo).

4. Tiene aproximadamente 7 años trabajando la arcilla, de los cuales los últimos 3 han sido en compañía de su esposo.

Es su modo de expresión y su medio de subsistencia. Le parece satisfactorio e interesante la innovación manteniendo su estilo.

5. a.- Esculturas, vasijas, murales, baldosas para el suelo.

b.- Sus esculturas son realizadas en arcilla, pero generalmente por piezas separadas, y después de la cocción, procede al ensamblaje de la obra. Une las partes con alambres a la estructura base, así, los elementos más pequeños suelen quedar móviles.

Las vasijas las hace con un sentido básicamente decorativo, no repite los diseños del dibujo externo.

Murales y baldosas (ver en David Méndez).

1. El creador y su obra (María y David Méndez)

Realizan figuras, algunas de ellas utilitarias como: jarrones, tazas, vajillas, etc., además de murales y esculturas ensambladas con motivos de cierto matiz indigenista y otros más urbanos.

2. El creador y su entorno

David: “ Lo que plasmo es de lo que vivo, de lo que tengo a la mano. No utilizo elementos de nuestra cultura, por lo menos voluntariamente, aunque algún día con más tiempo pienso hacerlo”. (Refiriéndose a algunos de los motivos y signos indígenas que se refleja en su obra).

Del entorno pretenden plasmar también ciertos motivos urbanos.

“Actualmente trabajamos en Petare, pero no nos identificamos con el sector, vivimos en el Cafetal”.

3. El creador visto por sí mismo

David y María Méndez no dudan en responder que se consideran artistas.

David: “lo que yo hago es arte. No es un arte menor por ser cerámica, esto no es más que un peyorativo cultural. La cerámica como cualquier otro medio es una forma de expresión.

María: “ No son los medios sino el producto final quienes distinguen lo que es arte. La artesanía cuida poco de la parte artística y se ocupa más de la serie”.

“Nosotros no repetimos, en ciertos casos se parecen, se respeta el estilo, pero se le introducen modificaciones”.

Se consideran artistas en la medida en que se expresan sin importar la rentabilidad del objeto artístico o la obra

4. El creador visto por los demás

Quienes conocen sus obras nos lo remitieron como “una pareja de artistas que hacen trabajos muy bonitos”. Parte de sus realizaciones se encuentran exhibidas en la “Galería Casa Vieja” ubicada en el casco colonial de Petare. Sus dueños dan la dirección de la pareja en caso de que alguien se muestre interesado en alguna de sus obras.

21.- MAGALLY RODRÍGUEZ: Escultura.

1. a.- Estatura media, contextura delgada, cabello grueso y rizado, abundante y negro.

b.- Jeans color marrón, suéter, mocasines de cuero marrón.

c.- Gesticulación pausada.

2. Proviene de una familia muy extensa. Actualmente vive sola.

Vinculada al medio artístico (relación amigos-otros artistas).

3. a.- Taller, que es un área adaptada en su propio apartamento, ubicado en Chacao. El espacio destinado al taller, corresponde a lo que originalmente sería el lavadero, era descubierto y ella lo mandó a techar.

Tiene allí dos hornos, unos estantes y tres mesas, con piezas sin terminar y diversos implementos para la realización del trabajo. El taller tiene una puerta que le da salida hacia la cocina y una ventana grande que lo comunica con una habitación que es utilizada como depósito de las piezas terminadas.

4. a.- Trabaja sobre todo la escultura, aunque ha pintado, y se dedica a la cerámica utilitaria como modo de vida.

Estudió en la escuela de Artes Visuales “Cristóbal Rojas” el ciclo completo de estudios que comprende 5 años, y luego continuó con algunos “cursos libres”.

b.- Es psicopedagoga, pero actualmente no ejerce, trabajó hasta hace un tiempo en el Ministerio de educación.

c.- Le gusta mucho los animales, especialmente los gatos.

5. a.- Realiza esculturas de diversos tamaños, pintura, y cerámica utilitaria, pero a esta última no la considera trabajo artístico (para ella el trabajo artístico no

está en función de unas exigencias del mercado, sino del espíritu del creador, como sus esculturas que claman por la libertad).

b.- Las esculturas son creadas con materiales de desecho (como trozos de maderas y metales, partes inutilizadas de motores, muebles, etc.), arcilla y pinturas.

Generalmente las obras están enmarcadas, pero los personajes se salen del marco, rompen las estructuras para dar espacio a lo tridimensional.

1. El creador y su obra

Realiza esculturas con casi cualquier clase de material, algunas de ellas las enmarca de una manera muy poco convencional (sobre salen del marco), es decir, en parte son pinturas en parte esculturas adornadas con materiales de desecho, fotografías, etc.

2. El creador y su entorno

Para ella el entorno es una forma continua de inspiración. Un acontecimiento a nivel nacional e internacional puede conducirla a expresar lo que siente en una obra, como por ejemplo: el que las figuras transgredan el límite que le impone el marco refleja su profundo deseo de libertad. Le motiva especialmente la figura de Mandela.

3. El creador visto por sí mismo

“El arte se define no por el proceso, sino por el producto final ... Soy artista, aunque en varias oportunidades han rechazado mi trabajo en las galerías de arte por ser hiriente, y a veces les asusta. La visión del arte que impera es el de las “bellas artes”.

Confiesa que no ha sido fácil aceptar el rechazo en ciertas oportunidades, aunque tiene amigos artistas muy reconocidos dentro del medio que le dicen que su trabajo es muy bueno (Nos muestra varias obras que le han obsequiado).

Es muy clara al mencionar que realiza tanto arte como artesanía. “Para mí, mis tazas y mis jarras jamás serán arte a no ser que sean algo muy especial, aunque una taza nunca será una escultura.

(...) La artesanía pasa en algunos casos a ser industrial. El arte lo llevo como forma integral, como artista mi compromiso es con la materia, en cambio cuando trabajo como artesana mi compromiso responde a la demanda del mercado.

(...) porque en definitiva, la artesanía es complaciente y el arte no”.

4. El creador visto por los demás

Magally fue descrita por otras personas que también trabajan dentro del medio artístico y artesanal, como “una persona muy especial, que realiza esculturas con rasgos muy gruesos, especialmente en la nariz, manos y pies, son muy parecidas a ella. Es una artista muy distinta a los demás - deben conocerla!, es un poco fuerte su obra, no siempre comprendida, y además de ello también realiza artesanía”.

B. Visión de las investigadoras: El análisis de la información

En este estudio se ha buscado alcanzar una definición de “Arte Tradicional” en Venezuela. Pero no sólo a través de revisiones exclusivamente teóricas, sino trabajando con la imagen que los propios creadores tienen de sí mismos y de sus obras, así como aquella que es compartida por quienes constituyen los espectadores.

Este creador, al que se ha hecho referencia, es uno de los actores imprescindibles para el establecimiento de cualquier esquema teórico: este actor es el “pueblo”. Un “pueblo” concebido como “no-urbano”, distanciado físicamente de la ciudad, caracterizado como una comunidad (en lo referente a formas de relaciones y vínculos interpersonales). Para abordar a este pueblo que fue caracterizado teóricamente se realizó el trabajo de campo en un conjunto de poblaciones del Estado Lara, localidades escogidas por su pertinencia para los fines de esta investigación (presencia reconocida de actividades creativas y diversas expresiones artísticas).

Así mismo, con el interés de establecer una visión mejor definida de ese “pueblo productor”, se hace el acercamiento a un grupo de creadores que se han ubicados y han desarrollado su actividad en el Area Metropolitana de Caracas. Se ha perseguido con esto contrastar las imágenes e intereses de dos tipos de productores creativos (Estado Lara - Area Metropolitana de Caracas), que desde la línea hipotética de este estudio, se caracterizaban como distintas, debido a su relación con el entorno y patrones culturales, que darían origen y/o canalizarían los motivos y las búsquedas que los llevan a la realización de actividades creativas.

Los espectadores constituyen una perspectiva que amplía o apoya esa imagen, que se intenta construir, del producto creativo frente a la teoría. Los espectadores, en tanto que son los que resumen en el objeto o actividad representada, un motivo, calidad, capacidad comunicacional o expresiva, belleza, utilidad, etc., proporcionando o negando a este la posibilidad de acceso al “mundo del arte”.

En función de todo este proceso se ha estructurado la información obtenida. Bajo cada una de las grandes dimensiones en estudio se exponen las conclusiones particulares del análisis; en las cuales: Arte y Artesanía son leídos según los distintos espectadores, sean creadores o lectores, y sólo en las palabras por ellos

aportadas y derivadas de todos los resultados antes expuestos. Nuestra visión, aquí, viene a ser el “ordenador” orientado por la teoría que engloba, vincula y “da sentido”.

Arte y Artesanía

1.- El Productor y su Obra:

Los cultores populares se encuentran, como todo sujeto creador, inmersos en una realidad que les afecta directamente como personas y por ende como creadores. Esta “realidad” no es más que el contexto cotidiano, social y económico, en el que se desarrolla el sujeto como individuo y en relación con su entorno. Es a partir de esta consideración que se ha abordado al sujeto de estudio en su propio medio de vida y de producción.

1.1.- Estado Lara.

La región Larense, ha sufrido al igual que otros estados del país, los negativos y drásticos declives del sector agrícola, producto de políticas públicas erráticas en materia económica y de factores muy diversos, lo que ha ocasionado el progresivo abandono de la agricultura por parte del campesinado, obligándolo a buscar formas alternas de subsistencia.

Este excedente de mano de obra en la zona encontró cabida en un sector que hasta hace relativamente poco tiempo no era explotado: la práctica de oficios manuales de tipo artesanal.

Muchos de los entrevistados expresaron que se dedicaron al oficio artesanal, debido al fracaso de la agricultura como forma rentable de vida. Es entonces cuando la producción de vasijas, figuras, santos, tejidos, etc., se presenta como una opción viable y ventajosa para ganarse la vida.

Sin embargo, aunque sean evidentes y de presencia frecuentes, las razones prácticas (como: mayor constancia en el ingreso monetario, mayores beneficios económicos y un trabajo que físicamente es menos forzado), los mismos confiesan **que descubren en su producción la capacidad de satisfacer una necesidad expresiva y estética, que les resulta razón suficiente para autocalificarse como artistas.**

La belleza y la ornamentación de las piezas y diversas creaciones parecen ser los elementos que los hacen superar el estatus de “artesanos” (en el sentido peyorativo del término) que ellos mismos rechazan. La base sobre la que se sustenta esta afirmación está formada por la misma insistencia de los productores, quienes expresan que aún cuando las técnicas, instrumentos y materiales utilizados, generalmente sean los mismos, la parte decorativa del proceso, los diseños y combinaciones de elementos y colores, requiere de la intervención de una individualidad creadora, y ese es su aporte.

Es a partir de este momento que surge el dilema conceptual, al contrastar esta autodefinición con el esquema clasificatorio de arte y artesanía.. Las características en las que se enmarca el objeto artesanal, se hallan parcial o totalmente presentes en la producción de estos sujetos que se ven a sí mismos como artistas. Por un lado está el modo de producción, en el cual se observan diseños repetitivos (que identifican una región, etnia, etc.), autor original no reconocido, instrumentos y técnicas rudimentarias y/o improvisadas, materiales provenientes del entorno natural; por otro, la utilización a la que está dirigida, que generalmente constituyen los usos domésticos, laboral y /u ornamental.

De aquí, que se presente la formulación teórica acerca del proceso y del producto final, durante o posterior a la práctica que, en un principio se debió o aún se debe, a un imperativo económico, a pesar de esto, ello no los desvincula de una posible concepción artística de los productos. Una concepción con base en un

lenguaje propio y bastante sencillo a decir verdad, porque “arte” según sus esquemas es “**lo que les gusta**”, es decir, para estos productores el nivel de **comunicación, la transmisión y el reconocimiento de símbolos** se traduce en lo bonito, y entre más bonito más artístico es.

Esto plantea una concepción radicalmente distinta del arte académico que se distingue por la exclusividad de su lenguaje, al cual muy pocos pueden acceder.

Lo que este “pueblo” reconoce como arte, responde a una visión focalizada en un imaginario común, en donde productor y espectador participan de un mismo intercambio simbólico, *distinto del oficial*, no correspondiente con una educación institucionalizada.

Ello viene a coincidir ampliamente con la teoría que fundamenta el trabajo y según la cual: entre productor y espectador debe haber un imaginario común o al menos un intercambio simbólico para que la manifestación creativa no pierda su “voz”, su capacidad de comunicar. Si no carente de sentido la obra se anula y se convierte en simple escena y maquillaje. Si la “comunicación” entre el que produce y el que recibe se desarrolla sobre la base de categorías de pensamiento distintas (o formas diferentes de abordar el conocimiento), la obra que se crea y la que se percibe, se siente y/o se analiza, no es la misma.

1.2.- Area Metropolitana.

En la ciudad se encuentra un “pueblo” distinto. Productores que, a pesar de que en su mayoría rechazan el concepto academicista de arte, se definen como artistas bajo característica que son comunes a las acostumbradas en la discusión teórica: la obra como expresión individual, comunicación simbólica, la originalidad, el reconocimiento de su autoría, el arte por el arte (“arte puro”) y por

lo tanto la no aceptación de la idea del objeto creativo con diferenciado valor de uso y valor de cambio.

Se ubican en estos productores, una amplia gama de instrucción académica que va desde los que cursaron únicamente la educación primaria, hasta los que tienen estudios superiores en escuelas de arte, lo que demuestra una evidente heterogeneidad. La formulación o justificación teórica de sus creaciones es, en este sentido, mucho mas concreta y trabajada.

Esta misma diversidad obliga a realizar una división de las corrientes de pensamientos de este grupo de productores en una dicotomía fácilmente organizable:

I.- Sin estudios académicos

Por una parte se encuentran los que defienden y se adhieren a lo que podría llamarse la creación o producción del “arte puro”, en el sentido de expresión interior, profunda, inmersa en sentimientos y creatividad, para ser luego plasmada en un lienzo o una escultura, proveniente del ser humano mismo como ente que en esencia es creador y vive en relación con lo estético.

Es por ello, que poco importa el grado de instrucción académica, incluso la misma sería culpable de interrumpir la afluencia de la energía artística entre el ser y la obra, porque con pautas preestablecidas y ajenas limita el proceso de la inventiva humana. En fin, para estos sujetos, el conocimiento deforma, transgrede y rivaliza con la creatividad, originalidad y con el sentimiento, en otras palabras, otorga engreimiento contaminando la pureza de la humildad del productor.

Dentro de esta misma línea, se encuentran quienes se sienten artistas populares como sinónimo de ser “verdaderos artistas”, y al mismo tiempo, quienes no identificándose con ella pretenden trascender esta categoría pero “sin contaminarse” con la academia.

En definitiva estos creadores, expresan que toda persona es artista potencial, pero sólo unos pocos tienen la capacidad de hurgar dentro de sí, concebir un modelo y plasmarlo en el exterior; y no es estudiando como ello puede conseguirse. La fórmula para desarrollar esta capacidad es lograr “sentir” y un “sentir” sin “razonamientos académicos”.

II.- Segunda corriente: quienes presentan estudios académicos de algún tipo

Se distinguen por censurar las categorías mismas con las que en ciertas oportunidades se han evaluado arte y/o artesanía. Esto les ocasiona un serio conflicto, porque si bien realizan el cuestionamiento, ya que reconocen en las clasificaciones factores clasistas y eurocéntricos (como trampa de la epistemología establecida - parafraseando a Iván Padilla Bravo⁴ -), también se reconocen en él por ser el paradigma oficial. Es decir, el arte posee una técnica especializada que remite a conceptos preestablecidos por las corrientes intelectuales artísticas, y por ende conlleva grandes obras, pero no deben ser ellas las únicas en reconocerse como arte.

Se pide entonces, flexibilizar dichos esquemas o replantearlos a modo de formular conceptos más amplios y en consideración con la producción en la realidad circundante.

A partir de estas reflexiones pretenden, en la mayoría de los casos, abolir la separación de conceptos, porque “en la artesanía hay arte y no todo lo artístico es verdadero arte”.

La ampliación es exigida en el concepto de arte, en donde todos desean encajar, aunque en primera instancia algunos productores se reconozcan como artesanos.

En este grupo, se encuentran las mayores contradicciones entre los planteamientos. El mismo conocimiento que poseen, los coacciona clasificándolos,

⁴ Ver en Capítulo IV “La Mirada del Otro”, en la sección A (“La voz de los Expertos”), Pg. 42.

y a su vez les dota de las herramientas teóricas necesarias para cuestionarse a sí mismos.

2.- El Espectador:

El espectador se define de acuerdo al lugar desde donde mira: el mismo productor es espectador de la obra de los demás productores; el demandante o posible comprador del objeto creativo, es también espectador; lo es el crítico, teórico o próximo al “mundo del arte”, además es espectador el que simplemente mira desde su cotidianidad.

De aquí, que el espectador tampoco provea una sola mirada:

2.1.- Los productores, como espectadores, definen en planos comparativos desde su propia obra. Así que muchas veces no le dan importancia a los criterios manejados por los demás, porque ellos en su condición de artistas (como se conciben a sí mismos) saben distinguir una obra de arte de algo que no lo es.

Ahora bien, esto se encuentra condicionado por sus propias concepciones sobre lo artístico, que como ya se ha hecho referencia, son muy distintas entre los de los poblados larenses y los del Área metropolitana, y aún dentro de ésta última existe también una fuerte dicotomía.

Hay una aceptación de los elementos que les resultan comunes con otros productores, una admiración a lo que desde su óptica es de superior calidad artística, y un rechazo o subestimación a aquellos productos que consideran artesanías o inclusive no-arte, aunque esté clasificado como tal, o sea, los productores como espectadores resultaron muy selectivos y “distanciantes”.

y a su vez les dota de las herramientas teóricas necesarias para cuestionarse a sí mismos.

2.- El Espectador:

El espectador se define de acuerdo al lugar desde donde mira: el mismo productor es espectador de la obra de los demás productores; el demandante o posible comprador del objeto creativo, es también espectador; lo es el crítico, teórico o próximo al “mundo del arte”, además es espectador el que simplemente mira desde su cotidianidad.

De aquí, que el espectador tampoco provea una sola mirada:

2.1.- Los productores, como espectadores, definen en planos comparativos desde su propia obra. Así que muchas veces no le dan importancia a los criterios manejados por los demás, porque ellos en su condición de artistas (como se conciben a sí mismos) saben distinguir una obra de arte de algo que no lo es.

Ahora bien, esto se encuentra condicionado por sus propias concepciones sobre lo artístico, que como ya se ha hecho referencia, son muy distintas entre los de los poblados larenses y los del Area metropolitana, y aún dentro de ésta última existe también una fuerte dicotomía.

Hay una aceptación de los elementos que les resultan comunes con otros productores, una admiración a lo que desde su óptica es de superior calidad artística, y un rechazo o subestimación a aquellos productos que consideran artesanías o inclusive no-arte, aunque esté clasificado como tal, o sea, los productores como espectadores resultaron muy selectivos y “distanciantes”.

2.2.- El demandante o comprador, cuando no es agente activo del “mundo del arte”, define el producto en función de sus valores de cambio y/o de uso, aún cuando este último sea únicamente el de servir de adorno. También de acuerdo al prestigio del productor del cual provenga el objeto, aunque no lo consideren una obra brillante.

Así tenemos que en su mayoría, la producción creativa de quienes fueron objeto de estudio en el Estado Lara, es definida como artesanía por el comprador, que se aproxima al objeto en búsqueda de una identificación de la región que visitó o un recuerdo para engrosar colecciones propias o de allegados, o bien para revender a mayor precio en las zonas urbanas. No suele preocuparle mucho que la calidad y características estéticas, técnicas y de cualquier otra índole sean claramente apreciables.

En el caso del Area Metropolitana, el demandante generalmente está más emparentado con ese llamado “mundo del arte” y las valoraciones del producto se acercan a otros intereses diferentes. No necesariamente porque se cuestionen la calidad y características artísticas del objeto, sino que se aprende a través del reconocimiento público quién es el que produce obras de arte y quién no (dentro de una u otra concepción del arte). Al adquirir un producto creativo, ya se encuentra clasificado dentro del arte con su respectivo apellido (post-moderno, abstracto, popular, etc.) o, ubicado en el renglón de la artesanía, donde el demandante no necesita hacer ni exigir esfuerzos definitorios.

2.3.- El espectador “crítico o teórico del arte”, se acerca al producto con un esquema de ordenamiento, de cualquiera de las corrientes conceptuales hacia la cual se incline. Es así como distingue entre arte, artesanía, arte culto, popular, ingenuo, etc., y luego marca la pauta que será indicativa para aquellos que no son “especialistas” en el área.

Muchos de los productores que fueron contactados en el Area Metropolitana, rechazan el calificativo de artistas populares o ingenuos con que se los ha identificado desde esa mirada clasificatoria del teórico como OTRO, que acepta observar su producción como arte, pero haciendo la salvedad de que es “popular”, obligando a abrir otro campo conceptual con su gran inventario de características puntualizadas.

El trabajo creativo de los poblados larenses es, desde esta perspectiva, una indiscutible producción artesanal, ya que además de todo lo que materialmente la hace definible como tal, está el resaltable hecho (casi pecaminoso para los prejuicios del “mundo artístico”) de que suele constituir el principal medio de sustento del productor.

2.4.- El espectador que observa al productor y a su obra como parte de la vida cotidiana que les resulta común (“espectador primario”- según el esquema inicial-), es generalmente el que indica con quién conversar y dónde ubicarlo.

Las personas del pueblo o de la zona que han visto al productor trabajando y le conocen, los distinguen porque hacen “cosas interesantes, bonitas, muy bien hechas, diferentes a lo común”, entre otras tantas afirmaciones. Pero también, según sea el caso (es más común en el Area Metropolitana), reconocen su producción como arte una vez que han escuchado por algún medio que personas a las que consideran más capacitadas lo definen como tal. Así, se observa como, lo más común, es que remitan a los lugares y a las personas más conocidas, y se obvian aquellos que no han logrado esta escala. Con sus elogios y sus comentarios alimentan la popularidad de uno u otro productor, y crean la expectativa y el interés para aproximarse a conocerlos con lo cual lo hacen “ser” más productor cada día.

Este grupo de espectadores aporta elementos de estudio que los otros no resaltan: lo cotidiano, la otra cara del entorno que les es común. El productor siente que expresa algo con su obra, pero el espectador es el que determina si comunica o no. En la medida en que este espectador ha sido básicamente (sobre todo en el Estado Lara) el que sugirió quiénes deberían ser entrevistados, a través de sus informaciones e identificaciones, ya existía la conciencia de que se estaba próximo a un productor de objetos comunicadores de un imaginario común, como vecino, o perteneciente a un mismo marco conceptual, como artista.

Lo Tradicional

Lo tradicional presenta distintos aspectos según el grupo que se ubique como marco de referencia. Bien sea porque asuman la tradición como algo específico del material con que se trabaja, con la recurrencia a determinados motivos, como un impedimento a la innovación, como fortalecedor de las raíces nacionales o porque responda a un pasado colectivo.

En el caso de gran parte de los productores entrevistados en el Estado Lara, lo tradicional se puede ubicar principalmente frente a tres puntos:

1.- Formas expresivas: a pesar de los tan variados modos creativos existentes, se puede observar el predominio de alguna forma específica por población (cerámica en Quíbor, tejido en Tintorero, talla en Guadalupe). Si bien esto responde en su origen a características del entorno (zona arcillosa en Quíbor, ganado ovino o lanar en Tintorero, facilidad para la obtención de madera y lajas de piedra en Guadalupe), lo resaltante es que continúen caracterizando la producción de la población, una vez agotadas las posibilidades ventajosas del medio, viéndose

obligados a adquirir los materiales provenientes de otros lugares, a veces bastante distanciados.

2.- Estilo: en lo referente a aspectos técnicos y materiales utilizados en la producción, que aunque con el paso del tiempo se han adoptado algunos elementos desarrollados por la tecnología, se continúan con una línea común definitoria del trabajo.

3.- Temática: estando siempre presente el aspecto mágico religioso como referente. Así como personajes y/o escenas históricas, que generalmente adquieren para el “saber del pueblo” un matiz también mágico religioso. Otro tema usual son los sucesos y actores de su entorno cotidiano. Cercanos a su mirada.

En el Area Metropolitana, la ubicación de lo tradicional es un poco confusa. Son tan diversos los estilos como las temáticas. Sin embargo, es esta última la que deja entrever que existe un marco cultural común cuando, de algún modo, personajes, escenas y/o elementos de un mismo contexto religioso hacen su aparición entre las obras de casi todos los productores a los que se hace referencia.

Lo cierto, es que en estos dos pueblos productores (urbano y no-urbano), predomina y prevalece el motivo religioso: la conexión del hombre y lo mágico en las obras contempladas. De alguna u otra forma, la gran mayoría remite a una reconciliación del hombre con lo que percibe superior a él, sea esto la naturaleza, un santo, una virgen o hasta “ un sentir patrio”. Algo que, en definitiva, hace que tanto el productor como el espectador se perciban como pertenecientes a un cuerpo simbólico común.

VIII.- CONCLUSIONES

VIII.- CONCLUSIONES

De este seguimiento conjunto de arte y artesanía en el marco de “lo tradicional”, que se realizó a través del establecimiento de contraste entre la teoría y la imagen del creador y su obra, visto por otros y por sí mismo, se han podido destacar ciertos elementos importantes como conclusiones para la discusión.

Un primer foco de conflicto se halla en la distinción arte-artesanía. Entre estos dos conceptos que han sido fundamentales en esta investigación, se ha desarrollado a nivel teórico, todo un sistema de categorías que deja clara la clasificación de cualquier objeto creativo, según sus peculiaridades en cuanto a modo de producción, uso y valoraciones estéticas o de intercambio.

Luego de enfrentar todo este constructo teórico a las ideas y convicciones de los creadores y su entorno, se puede afirmar que a pesar de la opinión circulante o dominante en el país, entre arte y artesanía no existe una línea divisoria, sino que son dos expresiones que forman parte de un *continuum*. Un *continuum* que representa el “instrumento teórico”, el marco referencial que provee categorías de pensamiento del que se valen tanto creadores como espectadores para la posterior clasificación e identificación de la obra realizada. Este *continuum* responde a distintos ángulos, es decir, su activación y posible evaluación, comienzan según el tipo de creador que se corresponde más a un extremo o al otro según el paradigma en donde esté ubicado el que define. Y esta posición de “el que define” está medida en función del grupo al que pertenece (creador o espectador) y de acuerdo a su lugar con respecto al sector de la sociedad que legitima (“artista culto o popular”; artista o artesano; “espectador cotidiano o crítico de arte”, etc.) y que maneja ese gran paradigma establecido, “el pensamiento predominante”, el que obtiene defensores y detractores, aceptación y rechazo al mismo tiempo. Es el que invade con sus categorías teóricas a todo el conjunto social a través del cual se evalúan las diferentes creaciones valorando, positiva o negativamente, en tanto y

en cuanto, corresponden o no a sus intereses o expectativas intelectuales y artísticas.

En cuanto a la consideración de “lo tradicional” se genera una doble discusión:

- 1.- Por un lado se apunta hacia tres enfoques para su ubicación, es decir, según forma de expresión, estilo, o tema (motivo).
- 2.- Por otro, cabe preguntarse ¿desde cuántos años atrás proviene lo que se concibe como arte tradicional?.

El segundo punto convierte al primero en un problema sin solución, cuando se trata de responder si una forma expresiva, un estilo o un tema determinados, realmente están dentro del marco de “lo tradicional” porque tienen suficiente tiempo formando parte de un “sentir común”, de un imaginario colectivo. Pero cómo saber ¿cuánto es ese tiempo suficiente?.

En uno de los casos de estudio tal como se vio en el análisis (Pg. 75), el ceramista Eladio Morales de Quíbor expresa que él es el que hace la “verdadera cerámica quiboreña (tradicional)”, porque trabaja con el estilo y los temas “pre-colombinos”. ¿Cómo se puede llamar “pre-colombino” un objeto hecho 500 años después de Colón?: Es precisamente **la tradición y el imaginario colectivo** lo que respalda que el entrevistado considere válida su cerámica “**pre-colombina**”.

Al destacar el anterior ejemplo lo que se persigue es ir al punto más delicado de toda la discusión: lo tradicional no se encuentra en una expresión externa y palpable, **es una forma de ver el mundo y de vivir el cotidiano común y que se manifiesta en cada uno de los productos que surgen de la creación humana.**

Se puede entonces avanzar hacia una definición del Arte Tradicional en Venezuela, por un camino que descubra la capacidad expresiva del objeto creativo

(a través de su creador) y la comunicativa (que capta el espectador), formando parte de un mismo marco definitorio, ubicados (creador y espectador) dentro de un conjunto similar de categorías de pensamiento. En lo interno de ese proceso expresivo-comunicativo entre creador, objeto y espectador, se define el **arte**, y del mismo modo **lo tradicional** como manifestación de un “sentir común” que esta presente en todo momento, porque es el modo como se aprende a vivir y se cree profundamente en él, identifica y da forma al colectivo.

VIII.-BIBLIOGRAFIA

VIII.- BIBLIOGRAFIA

- ACHA, Juan Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción. Fondo de Cultura Económica. México. 1979. Pp 323.
- Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica. México. 1981. Pp 550.
- ALCINA F., José Arte y Antropología. Alianza Editorial. Madrid. 1982. Pp 302.
- ARETZ, Isabel Guia clasificatoria de la cultura oral tradicional. Biblioteca INIDEF. Caracas. 1975. Pp 96.
- Manual de folklore. Monte Avila Editores. Caracas. 1988 (Séptima Edición). Pp 293.
- BACZKO, Bronislaw Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires. 1991. (Edic. en español). Pp 199.
- BAUDRILLARD, Jean El otro por sí mismo. Edit Anagrama. Barcelona. 1994. (Segunda Edic. en español). Pp 89.
- BRAVO, Victor "Lo popular y lo elitista en la cultura". En: Revista Bigott. Antropología-tradiciones-cultura popular. # 28. oct-nov-dic 1993. Caracas.
- BENDIX, Reinhard Max Weber. Edit. Amorrortu. Buenos Aires. 1970. Pp 462.
- BERNARDEZ, Francisco "La Tradición". En: El Nacional. Caracas Jueves 19-nov-1970. Página A-4.
- BERIAIN, Josexo Representaciones colectivas y proyecto de modernidad. Edit. Anthropos. Barcelona. 1990. Pp 255.

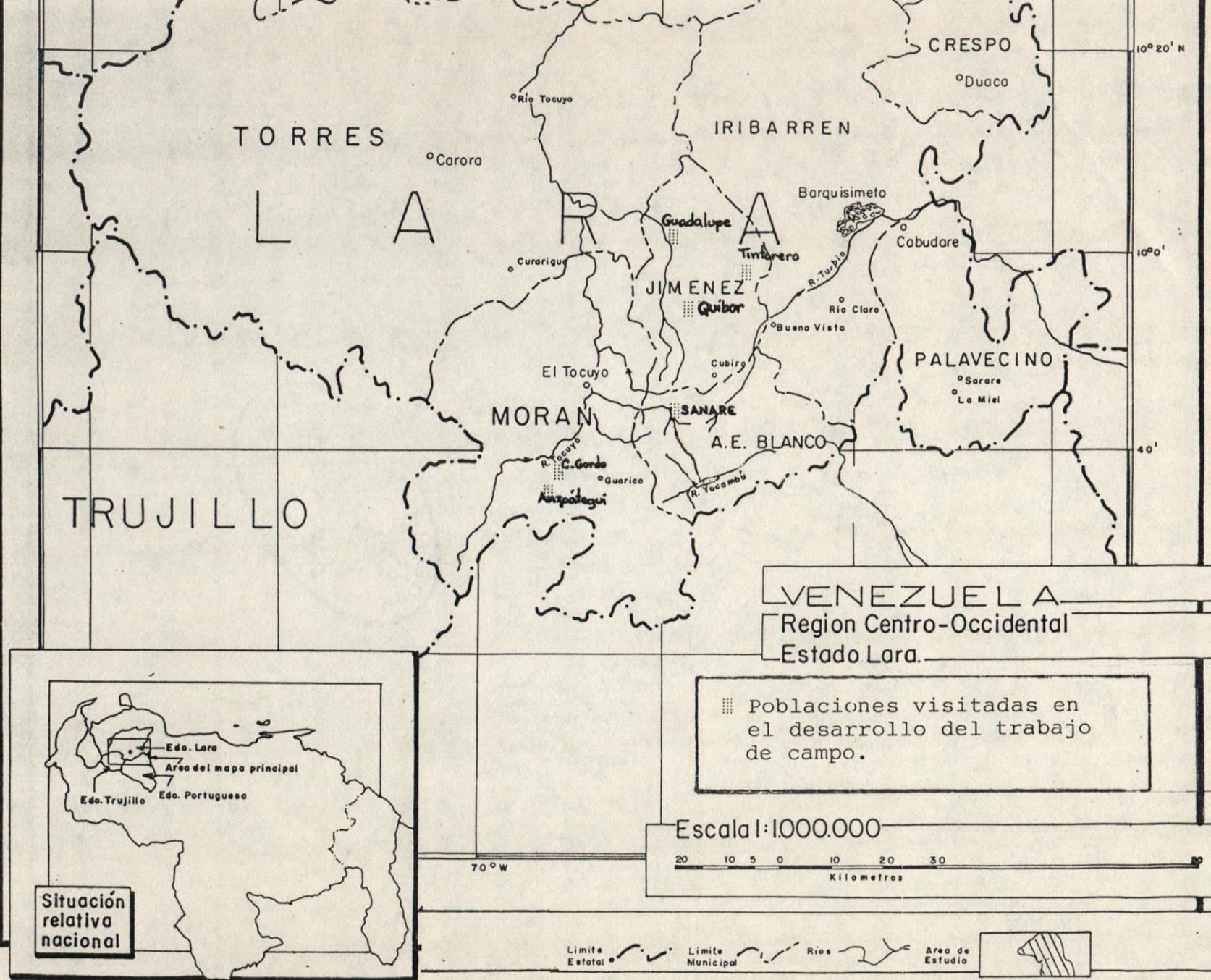
- CORTAZAR, Augusto "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural". En: Folklore Americano. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México. # 18. Dic 1975. Págs 15-50.
- DURKHEIM, Emile La división social del trabajo. Fondo de Cultura Económica. México.
- DUVIGNAUD, Jean Sociología del arte. Edit. Península. Barcelona. 1988. (segunda edición en español). Pp 149.
- ECO, Umberto La Definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿Ha sido y será siempre arte?. Martínez Roca. Barcelona. 1970. (Edic en español). Pp 285.
- ERMINY, Perán Imágenes del genio popular. Galeria de Arte Nacional. Caracas (Catálogo de exposición).
- FRANCASTEL, Pierre Sociología del arte. Alianza editorial. Madrid. 1981. (Segunda edición en español).
- FUNDACION POLAR Diccionario de Historia de Venezuela. Tomos I y II.
- GARCIA C., Néstor Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Edit. Sudamericana. Buenos Aires. 1992. Pp 365.
- La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Edit. Siglo XXI. Mexico. 1984 (segunda edición).
- GASPARINI, G.; MARGOLIES, L. Arquitectura popular en Venezuela. Ernesto Armitano Edit. 1986.
- HAUSER, Arnold Fudamentos de la sociología del arte. Edit. Guadarrama/Punto Omega. Madrid.1975. Pp 200.
- Sociología del arte. Edit Guadarrama/Labor. Madrid. 1975. Pp 565. (volumen II).

- Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Edit. Guadarrama/Punto Omega. Barcelona. 1982. (quinta edición). Pp 422.
- HERNANDEZ, Tulio;
LUCIEN, O “Difusión masiva, culturas populares y comunicación alternativa”. En: ININCO. Revista del Instituto de Investigaciones de la Comunicación. UCV. Caracas. Año 2. # 3. Cuarto trimestre. 1981.
- HOLM, Kurt y otros Introducción a los métodos de la sociología empírica. Alianza Universidad. Madrid. 1980. Pp 310.
- HUXLEY, Aldous Un mundo feliz. Edit. Mexicanos Unidos. Colección literaria universal. México. 1979.
- IBAÑEZ, Jesús Mas allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica. Siglo Veintiuno de España editores S.A.. Madrid. 1992. (tercera edición).
- JANSSENS, Armando “Sobre la acción popular”. En: Socioscopio. # 1. Cisor. Caracas 1993. Págs 63-76.
- KÖNIG, René Tratado de sociología empírica. Edit. Tecnos. Madrid. Vol.I. 1973. Pp 836.
- LOWE, Donald Historia de la percepción burguesa. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. México. 1986. (primera edición en español). Pp 321.
- NETTL, Bruno Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Alianza Edit. Madrid. 1985. (edic. en español). Pp 267.
- PEREDA, Ildefonso “Teoría del folklore”. En: Teorías del folklore en América Latina. # 1. Caracas 1975. Págs. 151-173.
- POVIÑA, Alfredo Sociología del folklore. Universidad Nacional de Córdoba, publicaciones del Instituto de Arqueología, Linguística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera”. Argentina. 1944. Pp 57.

- RICHTEROVA, Sylvie “El universo semiótico: los centros y las periferias”. En: Letra. # 10. Verano 1988.
- ROSS, Waldo Nuestro imaginario cultural. Edit Anthropos. Barcelona. 1992. Pp 414.
- SABINO, Carlos El proceso de Investigación. Edit Panapo. Caracas. 1986. Pp 188.
- SAMBARINO, Mario Identidad. Tradición. Autenticidad. Tres problemas de América Latina. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas. 1980. Pp 326.
- SARTRE, Jean-Paul Lo Imaginario. Edit Losada. Buenos Aires. 1982. (Cuarta edición). Pp 252.
- TAYLOR, S.; BOGDAN. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Edit. Paidós. Buenos Aires 1990. (Edic. en español). Pp 343.
- TRICAS, Jorge El gran juego del tiempo democrático. Edit. Centauro. Caracas. 1993. Pp. 257.
- TODOROV, Tzvetan La conquista de América. El Problema del otro. Siglo Veintiuno Edit. México. 1991. (tercera edición en español). Pp 271.

ANEXO





FE DE ERRATAS

Ubicación:	Donde dice:	Debe decir:
Pag. 2	Los principio positivistas "nacionales y altos"	Los principios positivistas "racionales y cultos"
Pag. 3	conocimiento científico y éste con técnicas	conocimiento científico y estructurado con técnicas
Pag. 5	así como hay una dicotomía determinada sociedades	así es como hay una dicotomía determinada sociedad
Pag. 7	Este pueblo son (los más pobres)	Este pueblo son "los más pobres"
Pag. 8	El protagonista es una pretensión	El protagonismo es una pretensión
Pag. 12	Por otra parte está el "folk-pueblo" que ha pesar	Por otra parte está el "folk-pueblo" que a pesar
Pag. 21	para que sea acogida con pertenencia	para que sea acogida como pertenencia
Pag. 23	mirar la alta altura	mirar la alta cultura
Pag. 24	así se les pretende identificar son ideas	así se les pretende identificar con ideas
Pag. 39	César Silva. (Proyecto Barlovento). Lugar de reuni	César Silva. (Proyecto Barlovento). Lugar de reunión: U.C.V. 17-11-94.
Pag. 41	Al artista del pueblo se le ha dado ha llamar	Al artista del pueblo se le ha dado a llamar
Pag. 42	pues la artesanía es lo utilizatorio	pues la artesanía es lo utilitario
Pag. 34	El punto identificado con el número 3 al inicio de la página, debe estar alineado al margen izquierdo de acuerdo con los números 4 y 5 siguientes.	
Pag. 49	La cita nº 12 comienza en "Los seres humanos en un mundo(...)" y no a partir de la página 48 como aparece.	
Pag. 59	En el primer párrafo, donde son mencionadas las poblaciones visitadas faltó hacer un llamado para ver el mapa anexo.	
Todo el texto.	Las notas al pie están presentadas siguiendo el estilo organizativo utilizado en la Bibliografía.	