



Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades

Escuela de Comunicación Social

Mención Audiovisual

"Trabajo de Grado"

Itinerarios, ensayo fotográfico sobre el objeto artesanal producido en el valle  
de Quíbor

Adriana Sabina Rodríguez Hurtado

Tutor: Rafael Serrano

Caracas, 09 de septiembre de 2009

A todos los hacedores de cielo y país  
que no han olvidado como usar sus  
manos, instrumentos del espíritu.

## AGRADECIMIENTOS



A Martín, Saúl, Heriberto, Benigno, Vicentico, Regino, Franklin, Argimiro, Adalberto y a Monche. A todos los colaboraron y me guiaron a lo largo del proyecto. A familia y amigos.

Se los agradezco enormemente

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....i

MARCO TEÓRICO:

CAPÍTULO I: LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.....9

1.1 La ambigüedad fotográfica.....12

1.2 La fotografía: ¿documento o ficción?.....14

1.3 La función social de la fotografía.....19

1.4 Narrar con imágenes.....24

CAPÍTULO. II: ARTESANÍA.....27

2.1 Arte Vs No arte.....28

2.2 ¿Qué es la Artesanía?.....34

2.3 Arte Popular Vs Artesanía.....40

2.4 Hibridación .....44

2.5 Producción, circulación y consumo de  
bienes culturales en Venezuela.....53

CAPÍTULO III. EL VALLE DE QUÍBOR.....62

MARCO METODOLÓGICO:

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....67

OBJETIVOS.....68

JUSTIFICACIÓN.....69

DELIMITACIÓN.....	71
PROCEDIMIENTO.....	73
Investigación Documental.....	73
Observación Directa.....	77
PROPUESTA VISUAL.....	87
EJECUCIÓN DEL PLAN.....	95
Contactos y Permisos.....	95
Locaciones.....	101
Recursos Técnicos y humanos.....	105
Presupuesto.....	106
Análisis de costos.....	106
SELECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS Y ENSAMBLAJE	
DEL	
ENSAYO.....	108
CONCLUSIONES Y RESCOMENDACIONES.....	114
FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICAS.....	117
ANEXOS.....	124

## INTRODUCCIÓN

Contar una historia ha sido, a lo largo de la humanidad, una de las prácticas más comunes alrededor del mundo que abarca desde las culturas más primitivas hasta las más civilizadas. Sin embargo, la inquietud del ser humano por comunicarse es una necesidad solitaria apenas nace y, por ello, poderosamente creativa porque es un deseo que no cesa de preguntarse *cómo*. Y ante esa pregunta, vemos al escritor solo, en silencio, frente al papel; vemos al pintor inmutable frente a la tela o al músico frente a su instrumento en reposo. En definitiva, el hombre mudo y a la vez atónito frente a las insondables posibilidades del arte, que es *comunicación* cuando piensa no sólo en sí mismo contemplándose, sino en *el otro*.

En su necesidad de contar o contarse, cada ser humano ha visitado los bastidores universales en los que el arte aparta sus más variados ropajes. Cada artista ha debido descender en su momento hasta esos misteriosos sótanos, en donde hay reservado para cada narrador y para su historia un traje a la medida. En el caso de la historia que, a continuación, se presenta, la imagen fija se sirvió como corte y costura; la fotografía, el atelier; el resultado, un registro visual documental dispuesto en un proyecto editorial.

Sin embargo, sótanos más densos se han tenido que visitar en busca del escenario tanto técnico como epistemológico que dé sustento a una historia que no sólo busca la expresión intuitiva sino, nuevamente, la comunicación arraigada en la investigación y la aplicación de nuevos conocimientos. Es por ello por lo que, el trabajo teórico busca profundizar las directrices de la emoción y la intuición creativa para así descubrir las formas

menos imperecederas en las que arte y técnica, narrativa y sintaxis se acompañan, sustentándose.

De este modo, para el presente trabajo la gramática fotográfica convencional, a saber, la imagen entendida como conocimiento objetivo del mundo se fusiona con una sintaxis fotográfica personal, por medio de la cual la experimentación estética y el diálogo entre el *objeto* y el *yo* permiten la riqueza polisémica y bilingüe bajo una disciplina que, a su vez, ha permitido la reconstrucción de fantasías personales. Así lo confirma el fotógrafo italiano Stefano Paggetti:

La fotografía es el signo que propiamente refleja la realidad y por ello define, icónicamente, la imagen de ésta. No inventa sus objetos sino que los proyecta en una óptica. Pero la fotografía es también creación cuando comunica directamente con el arte: en este caso todo se transforma en símbolo y lectura polivalente.

Finalmente, la fantasía personal se ha materializado en 122 fotografías, a lo largo de las cuales seis objetos hacen memoria de su recorrido, a partir del cual descubren su naturaleza. Por ello, les es posible retornar simbólicamente al hogar. Así emprenden el recuerdo más remoto: la madera frente a la inspiración creadora del hombre, seguido del asombro sucesivo ante su capacidad para transformarse, contenerse y manifestar su alma poéticamente a través de la relación cotidiana y franca con su entorno. Mercados, restaurantes, ciudades, exhibiciones, oficinas son la nostalgia del tránsito hacia sus más grandes afectos: su paisaje, su hogar y su creador.

Sin embargo, antes de revelar el resultado del proceso creativo, se hace imperativa la invitación hacia los puertos académicos en los cuales las discusiones fundamentales sobre lo que es arte y lo que no es arte, sobre la confrontación de la artesanía y el arte popular, sobre el fenómeno cultural de la hibridación, entre otros debates actuales y pertinentes, han dado vientos favorables hacia la deriva compositiva, nuevamente, hacia esa incertidumbre en la que el artista se sitúa en soledad frente al mundo y frente a sí mismo. Pero esos son otros itinerarios que esperan haberse registrado como negativo de los más protagónicos.

## MARCO TEÓRICO

### CAP. 1: LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

*“La belleza es mi pasión;  
la verdad mi obsesión”  
Alfred Stieglitz*

Pocos años después de esta afirmación, Stieglitz habría cambiado de opinión, y se habría volcado por la función documentalista de la fotografía, aquella que proporciona verdades visuales sobre el mundo que ha sido captado a través de la lente de la cámara. Este fotógrafo estadounidense, — que fue en parte protagonista, y en parte observador de la transición de la fotografía al arte a comienzos del siglo XX— al igual que muchos otros, se debatía por experimentar los polos y los cruces entre ser novelista o reportero, pintor hiperrealista o cubista, objetivo o subjetivo, se debatía entre “el embellecimiento o la veracidad” (Sontag, 1996, p. 96).

Y es que la fotografía nació en el seno de ese positivismo sobre el que escribía Auguste Comte a mediados del siglo XIX, cuando los ideales de progreso procuraban la verdad, el conocimiento y las luces.

El positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos. Lo que les sostenía como práctica era la creencia de que todo hecho observable y cuantificable que fuera registrado por científicos y expertos, ofrecería algún día al hombre un conocimiento tan total sobre la naturaleza

y la sociedad que podría ser capaz de ordenar ambas (Berger y Mohr, 2007, p. 99).

Sin embargo, a pesar de estas intenciones la fotografía como utopía positivista no se consumió. Según John Berger (2007), crítico inglés de arte, esta utopía se convirtió en el sistema global de capitalismo, propagando el consumo de todo lo que pudiese ser cuantificable, y las imágenes producidas por la fotografía, al servicio de ésta, sirven de elemento reduccionista: todo lo que una foto cuenta es un hecho y por tanto realidad. Alineada con el discurso de Berger, Sontag se refiere al consumo y uso de las imágenes de esta manera,

"Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita promover vastas cantidades de entretenimiento de modo de estimular la compra y de anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita reunir cantidades ilimitadas de información, para explotar mejor los recursos naturales, aumentar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, crear empleos para los burócratas. Las capacidades gemelas de la cámara, subjetivizar la realidad y objetivarla, sirven idealmente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad en dos formas esenciales para los propósitos de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia y registro (para los dominadores). La producción de imágenes también posibilita una ideología dominante. El cambio social se sustituye con cambios en las imágenes" (1996, p. 188).

El contexto en donde la fotografía es usada para tales fines se ubica en la segunda mitad del siglo XX. Para 1997 el crítico español Joan Fontcuberta advertía en su libro *El beso de Judas* la muerte del objeto; recurriendo a una clasificación hecha por un colega, Joan Costa, acerca de los tres niveles de lectura de una fotografía: el ojo, el objeto y el objetivo, Fontcuberta observa que ya fuese por su naturaleza tecnológica, o por su uso histórico “la fotografía ha vivido bajo la tiranía del tema: el objeto ha ejercido una hegemonía absoluta” (p. 21).

Este objeto del que hablan Costa y Fontcuberta recuerda al *Spectrum* del que hablara Barthes, “aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro (...)” (1982, p. 38), que según Sontag y Berger es la verdad capitalista en función del consumo, y para Fontcuberta el final del protagonismo y liderazgo de éste. “Tendencias actuales como las de corte generativista (el dispositivo tecnológico como sistema configurador autosuficiente), posconceptual (el predominio de la idea) y abstracto (el formalismo sobre el ocultamiento del sujeto) serían prueba de ello” (Fontcuberta, 1997, p. 22).

Doce años después de lo que predijera el crítico español sigue la hegemonía del objeto —reportajes gráficos sobre temas de actualidad en la agencia Magnum o la revista TIME dan fe de ello—; no obstante, el ojo y el objetivo van escalando posiciones cada vez más altas. Esta coexistencia ha seguido dando paso a las discusiones que se plantearan al principio del capítulo. ¿Qué función cumple la fotografía para un reportero gráfico, o para un fotógrafo “publicitario”, para un aficionado o para un artista?

### *1.1 La ambigüedad fotográfica*

Que las materias primas de la fotografía sean la luz y el tiempo hacen de esta una discontinuidad. Una fotografía detiene el tiempo en el que una vez ocurrió el suceso fotografiado. En palabras de Sagrario Berti —crítica de fotografía—

Las fotografías son imágenes que tienen cautivo al tiempo. Imágenes prisioneras, fijas y atemporales que conviven con el movimiento circundante y continuo del mundo, son ecos materiales que declaran y delatan que ‘algo’ estuvo, que ‘algo’ fue (Berti, 2006, p. 302).

Las fotografías son discontinuidad en la medida que representan un abismo entre lo fotografiado y el tiempo presente, al mismo tiempo que preservan un instante de tiempo, que no podrá ser borrado por la sucesión de más instantes (Berger y Mohr, 2007). Ellas actúan como una memoria que aísla imágenes no vividas, a menos que el espectador haya estado presente o conozca lo representado y en ese caso actúan como corroboradores del paso del tiempo.

Lo reproducido en una fotografía es una réplica del objeto real fotografiado, en la imagen está la figura que lo sugiere, la cual fue efecto de captar e imprimir directamente, como una huella, los rayos luminosos emitidos por ese objeto iluminado de modo diverso, “inasible, presente en su ausencia, emanando una existencia virtual” (Berti, 2006, p. 302).

Cuando la fotografía es observada, sólo entonces, se produce una doble presencia: la primera la evidencia real y tangible de la fotografía (en papel, vidrio, digital, metal, etc.) y en segundo lugar, lo representado en el cuerpo físico. Este último sólo adquirirá un significado en la medida en que aquel que lo ve pueda experimentar una duración, cuando esa imagen procure un pasado y un futuro, pues sin historia, conexión o desarrollo la imagen será concebida como una instantánea (Berger, 2007). Otra manera en que la fotografía cobra significación es mediante el uso de las palabras, la leyenda; sin embargo esta supone una debilidad en la imagen, pues la historia es contada a partir de un lenguaje verbal y no visual.

Para Berger una fotografía profesional es aquella que logra que el espectador la desarrolle en el tiempo —como se explica en el párrafo anterior—, de igual manera esta imagen debería citar extensamente una apariencia, más allá de sí mismas (representar lo que está delante de la cámara con una riqueza conceptual y estética que permita brindarle al espectador una dimensión narrativa, su significación), y si es posible dar a luz a una idea.

Una fotografía que alcanza la expresividad funciona dialécticamente así: preserva la particularidad del suceso registrado y elige un instante en el que las correspondencias de esas apariencias particulares articulan una idea general. (...) En toda fotografía expresiva, en toda fotografía que cita extensamente, lo particular, como idea general, se ha igualado con lo universal (Berger, 2007, p. 122).

## 1.2 La fotografía: ¿Documento o ficción?

En 1872 el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge usó la fotografía para resolver una apuesta, consistía en que en algún instante, mientras un caballo estaba al galope, ninguna de sus cuatro patas hacía contacto con el suelo. En este caso la utilización de la fotografía, como documento inequívoco de realidad, actuó de la manera en que Fox Talbot la había ideado, como “una nueva forma de notación cuya característica era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen natural” (Sontag, 1996, p. 98). Talbot completaría la cita anterior diciendo “con la sola intervención de la Luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista” (Talbot, 1844, cp. Sontag, 1996, p. 98).

Al igual que Muybridge, ha habido quienes han utilizado la fotografía como un documento de prueba de existencia. Los antropólogos han reemplazado el cuaderno de apuntes por una cámara, pues esta asegura “una completa notación en las condiciones más adversas” (Collier, 2006, p. 177), de igual manera la consideran un soporte mecánico que amplía las posibilidades de análisis crítico, pues su registro aporta un factor de control a la observación visual.

No solo supone un control de la memoria visual, sino que permite un riguroso examen de la posición y la identificación en un evento cultural pluriforme y cambiante. La fotografía es un proceso legítimo de abstracción perceptiva. Es uno de los primeros pasos que ponen de manifiesto el proceso por el que las circunstancias en bruto se convierten en datos que

pueden manejarse para el análisis y la investigación. Las fotografías son registros precisos de la realidad material (Collier, 2006, p. 178).

Para los antropólogos el *Spectrum* de la imagen fotografiada se convierte en algo tangible y estudiable; lo que en ella se observa es visto por todos los analistas por igual. No obstante, en la fotografía existen ciertas limitaciones, que se traducen en las limitaciones de quienes toman la foto; y es a partir de aquí donde la percepción fotográfica y la percepción visual se ven afectadas. Los usos de la fotografía en esta área del conocimiento quedan confinados a antropólogos físicos y arqueólogos, quienes la utilizan para documentar datos duros e inequívocos.

Para el antropólogo Luis Calvo y el etnógrafo Josep Mañà Oller, quienes aparecen como autores del artículo *El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el "homo photographicus"?* recopilado por Juan Naranjo en el libro *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, existen tres estadios diferenciados entre la fotografía y la antropología. El primero responde al nacimiento de ambas en un contexto colonial, y así que se hayan desarrollado en un contexto eurocentrista; los estudios antropológicos de los pueblos no occidentales eran abordados con unos ciertos estereotipos acerca de los sujetos que en él vivían. La concepción del hombre *salvaje* era manipulada y a veces recreada en imágenes por fotógrafos y folcloristas.

En *El beso de Judas*, Joan Fontcuberta narra como una tribu de la isla Mindanao, la isla más meridional del archipiélago de las Filipinas fue "descubierta" en 1966, se trataba de una pequeña comunidad de 20 individuos que vivían en el nivel de civilización de la edad de piedra, hombres cromagnones. Al suceso le siguieron reportajes en revistas como *National*

*Geographic* y diarios como el *Daily Mirror*, el furor conmocionó al mundo, pero 20 años después un descubrimiento aún más importante sería efectuado en la isla: un montaje, los habitantes de la zona no serían más que unos actores contratados por el antropólogo que los sacó a la luz, se trataba de una operación de propaganda utilizada como cortina de humo para distraer labores tiránicas y de dictadura del líder político filipino en cuestión.

Este ejemplo —extremista— citado por Fontcuberta ejemplifica lo que hablan Calvo y Mañà en el primer estadio de la relación entre antropología y la fotografía, cuando en sus inicios servían para el estudio de la diversidad humana, y por otro la confirmación del atraso de los pueblos indígenas.

En segundo lugar se encuentran las posibilidades documentales que la fotografía le ha brindado al trabajo investigativo de campo, incorporándola a la antropología como herramienta de investigación y análisis de los hechos culturales; en este punto los autores separan los usos pocos sistemáticos, esteticistas, idealistas y comerciales de la práctica antropológica, pues las anteriores características darían paso a un folclor estereotipado y formas de vida no tradicionales.

Como tercer y último estadio del nexo entre ambas prácticas sale a relucir la *antropología visual*; como resultado de la triada antropólogo/ cámara/ informante o grupo observado, y la relación de la antropología y los nuevos medios audiovisuales, los antropólogos se ven, en parte, liberados de los inevitables apriorismos y prejuicios que significaba ser ellos mismos el medio de comunicación. Y se dice en parte ya que “la propia tecnología fotográfica permite magnificar, reducir, aislar contrastar o idealizar temas y sujetos”(Calvo y Mañà, 2006, p. 209).

A través de las imágenes fijas y en movimiento el antropólogo ha sido capaz observar, describir y analizar la realidad humana concerniente a su profesión, que se registra a través del lente. Finalmente, esta interacción ha permitido develar entre sociedad y fotografía una retroalimentación que nutre al estudio y da a la fotografía nuevos usos.

“La fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa” (Fontcuberta, 1997, p. 15), la imagen, según Fontcuberta, no es un documento fidedigno, es sólo una apariencia de realidad, una convención que se debate entre mentir bien o mentir mal; para John Berger (2007) esa mentira se construye delante de la cámara,

Se compone un ‘cuadro’ con objetos y figuras. Este ‘cuadro’ utiliza un lenguaje de símbolos, una narrativa implícita. Luego se hace la fotografía de ese ‘cuadro’. Se fotografía precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias por muy falsas que sean. La cámara no miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira *parezca* más veraz (Berger y Mohr, 2006, p. 96-97).

La verdad de la fotografía se hace limitada en la medida en que miente porque no puede decir la verdad; la fotografía documental experimenta y padece las mismas demarcaciones de la fotografía antropológica, pues proporciona datos concretos dentro del marco conceptual para lo cual fue hecha, mas no la retrata en su totalidad.

Aunque la verosimilitud fotográfica no exista, a pesar de los esfuerzos por la inalcanzable objetividad de los llamados documentalistas, —pues, a su pesar, impregnan su obra con su sensibilidad y con su ideología, o los medios donde son publicadas sus imágenes la descontextualizan, o bien por la interpretación por parte del *Spectator* desvirtúa su intención original— hay quienes acentúan la mentira, manipulando la imagen obtenida. Para la historiadora y curadora venezolana Josune Dorronsoro la intervención de la fotografía ocurre en su mayoría en la etapa de posproducción, las cuales comprenden desde la manipulación del negativo hasta la creación de una imagen sobre otra imagen, a partir de procedimientos físicos, como la solarización, químicos, como la utilización de líquidos durante el revelado o luego, cibernéticos, con las computadoras, o de diseño (1999).

La fotografía responde a una búsqueda estética, y a una búsqueda de la verdad, y aunque una de ellas no pueda consumarse, sobresale detrás del lente la aspiración del hombre por expresarse como individuo sensible (porque percibe) y curioso (porque busca).

La realidad es sólo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste a nuestra experiencia. Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y revelarlo (Fontcuberta, 1997, p. 45).

### 1.3 La función social de la fotografía

“Toda variación en la estructura social influye tanto sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística” (2001, p. 7). Para Gisèle Freund, autora del libro *La fotografía como documento social*, de donde fue extraída esta frase, el invento de la fotografía es producto de la era de la máquina, del capitalismo, de una serie de procedimientos mecánicos, de los deseos por democratizar del arte.

Efectivamente, a partir del invento de la cámara pudo materializarse ese deseo; pues la fotografía es parte de la vida cotidiana, de la vida social de los seres humanos, tanto así, que de ser tan vista y usada pasa inadvertida. Una de las características más notables de la fotografía viene dada a partir del hecho de que ha sido aceptada por todos los individuos, sin distinción de capas sociales, ya que ninguna sociedad la ha restringido debido a su efectividad como medio de comunicación, y poder de manipulación, pues la imagen es de fácil comprensión.

Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, de mentalidad racionalista. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa — poder inherente a su técnica— le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social (Freund , 2001, p. 7).

Con esta afirmación, Freund no defiende la objetividad de la imagen fotografiada, o la realidad que emana de la fotografía. Más bien, advierte de la posibilidad que tiene este medio para moldear ideas, e influir en el comportamiento. La industria fotográfica crea necesidades para ser consumidas a través de la imagen publicitaria; en paralelo y como respuesta a lo anterior, un fenómeno social de expresión individual ha surgido, la fotografía como creación artística ha tomado su curso en los hombres. Al igual que esta posibilidad fotográfica, han surgido innumerables usos y aplicaciones, y su diversificación se corresponde a la popularidad y aceptación que ha tenido en las sociedades, que la han asimilado a sus gustos, necesidades y conveniencia.

En efecto, ya se trate de sus ritmos, de sus instrumentos o de su estética, la función social que le permite existir [a la fotografía] define al mismo tiempo los límites en los que puede existir y excluye la desviación hacia otra práctica de diferente tipo, más intensa, más exigente (Bourdieu, 2003, p. 69).

Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, compilador y co-autor de libro *Un arte medio*, las funciones sociales de la fotografía se diversifican en usos artísticos, documentales y tradicionales: familiares-turísticos. Cada uno de ellos deriva en una práctica específica, con convenciones y límites, cada tipo de fotografía conlleva el uso específico de instrumentos, un tipo determinado de estilo estético y momentos puntuales para su realización.

En Venezuela, la fotografía ha alcanzado matices documentalistas —sobre todo a partir de la década de los años setenta—, la relación entre la

fotografía y la sociedad, como lo observase Josune Dorronsoro, adquirió especial fuerza y dinamismo debido a la

Necesidad de definición y autoconocimiento, una conceptualización que planteaba la urgencia que existía, no sólo en Venezuela, sino en toda América Latina, de conocer y explorar la propia realidad social y valorar y difundir el trabajo fotográfico hecho en este continente. (...) En este proceso de autodescubrimiento surge de parte de la fotografía una nueva mirada, alejada de la imagen idílica, típica y muchas veces folklórica que, hasta ese momento, había prevalecido en Venezuela (Dorronsoro, 1999, p. 41)

Cuenta Dorronsoro que a raíz de la segunda guerra mundial, a Venezuela fueron llegando inmigrantes europeos que, años o incluso generaciones después, se convertirían en los fotógrafos destacados de la escena fotográfica. Estas gentes contribuyeron al cambio social que se estaba gestando en la década de los cincuenta de igual manera que lo haría la explotación y exportación petrolera, contribuyendo no sólo a la buena situación económica del país, sino también al marcado contraste social entre los medios rurales y los medios urbanos, y dentro de este último las clases opulentas que percibían los ingresos petroleros y las clases bajas que sufrían altos índices de pobreza.

Movimientos sociales externos influyeron en los cambios sociales de Venezuela, el *hippismo*, la cultura *underground*, la revolución cubana, entre otros, se reflejaban en distintas manifestaciones culturales, incluida la fotografía. Si antes los temas abordados por la fotografía eran paisajes

románticos y elaborados dignos de postales, que retrataban una cara amable del país y su situación, ahora y desde los años setenta se buscaría documentar la importancia de las minorías, la nueva escuela periodística, y la identidad latinoamericana.

Los temas comunes vistos en la fotografía social fueron las contradicciones sociales, los prejuicios raciales, la transculturización y las distintas formas de penetración cultural. Como ejemplo de ello, las imágenes de Paolo Gasparini —importante fotógrafo ítalo-venezolano— planteaban nuevas perspectivas estéticas, y motivos relacionados con los cambios sociales: hombres anónimos, muchos de ellos indígenas y campesinos, captados con respeto y dignidad. Otros nombres como Claudio Perna, Gorka Dorronsoro o Joaquín Cortés también salían a relucir, cada uno a su manera, cuando de documentalismo y fotografía social se hablaba en los setenta.

La década de los setenta cristalizó la expresión artística de la realidad y su dinamismo, los fotógrafos plasmaban su insatisfacción social ante progreso o desarrollo de América Latina. En los años subsiguientes la tendencia social se terminará de consolidar, en palabras de Pedro Meyer —por motivo de un coloquio latinoamericano de fotografía en el año 1978—

“El fotógrafo consciente de su responsabilidad y atento a lo que lo rodea, no puede caer tan fácilmente en la escapatoria mental de prescindir de su ambiente. Si decide ‘yo no veo’ abdica de su esencia de fotógrafo (...) con ello no quisiera dejar la impresión que la única fotografía que vale sea la llamada ‘denuncia social’; pero si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras tendrá que partir de

una realidad de la cual tomar sus imágenes, y tendrá que entrar en contacto con su mundo y seleccionar de allí lo que desea” (Meyer cp. Dorronsoro, 1999, p. 56)

### *1.4 Narrar con imágenes*

El medio fotográfico permite componer y realizar imágenes que, en palabras de John Berger, citan la apariencia de lo que está delante de la cámara. Ahora bien, varias citas o imágenes pueden, del mismo modo, componer una apariencia más extensa. De esta manera surge una serie fotográfica.

Las series pueden estar compuestas para describir, como es el caso del reportaje gráfico, un género fotográfico que “es testimonio de un testigo presencial más que una historia, y es por esto que por lo que tienen que depender de las palabras” (Berger y Mohr, 2006, p. 279), en cambio las series que narran historias a partir de imágenes únicamente requieren de la inserción de imágenes “de otros sucesos, y otros lugares, porque la experiencia subjetiva siempre establece una relación” (Berger y Mohr, 2006, p. 279). Con este último, la narración vincula los aspectos particulares — subjetivos del fotógrafo— a una situación general hilada a través de un grupo de imágenes de diferentes situaciones, provocando nexos, comparaciones y contrastes que enriquecen y amplían la narración.

Ninguna historia es como un vehículo de ruedas cuyo contacto con la carretera es continuo. Las historias caminan, como los animales o los hombres. Y sus pasos no se hallan sólo entre sucesos narrados, sino entre cada frase, algunas veces entre cada palabra. Cada paso es una zancada sobre algo no dicho. (Berger y Mohr, 2006, p. 284-285)

La discontinuidad —conformada por lo no dicho— de las historias es hilada por el espectador, a las cuales les confiere un sentido. Sin embargo, en la fotografía no existe un lenguaje propio para narrar, a menos que se trate de una foto novela o de algún suceso cronológico, lo que sí puede expresarse a partir de un montaje que permita la continuidad entre pasos, en este caso, entre imágenes; ese montaje consiste en seleccionar y ordenar las imágenes de modo tal que entre fotografías sucesivas exista una atracción mutua, expresado en forma contraste, equivalencia, conflicto o recurrencia. (Berger, 2007)

El formato por excelencia para realizar este montaje es el ensayo fotográfico, que en palabras de Tomás Rodríguez Soto, curador de fotografía del Museo de Bellas Artes en Venezuela, se trata de “grupos de fotografías que se suceden, guardando coherencia entre sí y justificando su unidad como grupo, ya sea por el tema, la técnica o el concepto” (1994, p. 3).

El hecho de que las fotografías de los ensayos estén agrupadas no significa que la unidad fotográfica pierda calidad o significado, por el contrario cada imagen debería ser capaz de justificarse y sostenerse por sí misma,

“y de introducirse en el grupo, tanto por el discurso, como por el ritmo que el fotógrafo imprime de imagen en imagen, valiéndose no solo de la posición que obtiene en la secuencia, que es primordial, sino también de su propio valor como imagen aislada” (Rodríguez Soto, 1994, p. 3).

De esta manera las atracciones, de las que hablara Berger, entre fotografías aportarían fuerza y contundencia al discurso, a la narración. Para que esto llegue a suceder, será necesario un buen manejo del tema a abordar, proporcionando a través de un mensaje una historia subjetiva, que suscite en el espectador una idea o una emoción en la cual centre su atención.

## CAP. 2: ARTESANÍA

*“El hombre es hombre de costumbres,  
y las costumbres forman casi siempre  
parte del folklore”*

Isabel Aretz

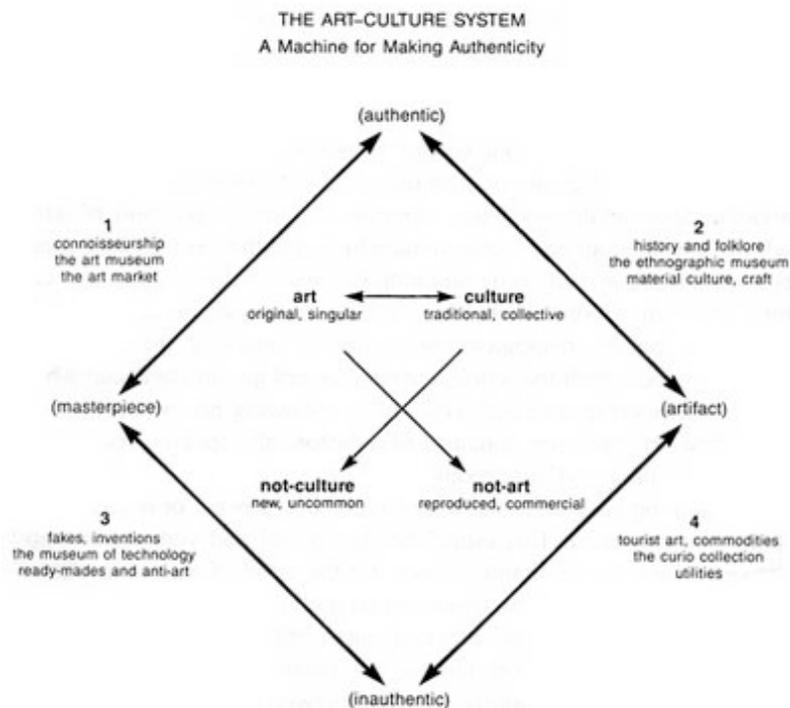
Al momento de definir artesanía son varias las nociones asociadas que se derivan de esta actividad; el folklore, la cultura popular, la tradición popular, el arte culto y arte popular son las más nombradas. Todos estos conceptos han sido acuñados y definidos a través del tiempo por diferentes ramas de estudios, por antropólogos, sociólogos, etnógrafos, folkloristas; por ende, es de suponer que los diferentes conceptos estén íntimamente relacionados dependiendo del punto de vista desde el cual se los estudia, ocasionando debates semánticos, dibujando y desdibujando fronteras entre ellos.

Este capítulo busca situar a la artesanía, y a la vez definirla, en un contexto particular –la producción artesanal del valle de Quíbor– y a la vez estudiar su interrelación con el folklore, la cultura popular, la tradición popular, el arte culto y arte popular. Creando así un marco conceptual que permita el entendimiento del objeto, proporcionando cierta información acerca de los procesos de elaboración, distribución, circulación y consumo de esta producción material, desde la significación de su valor simbólico y cultural.

## 2.1 Arte Vs no Arte

Antes de entrar de lleno en el tema artesanal es prudente estudiarlo desde diversos ángulos, abrir más el espectro para su mayor comprensión, y ver al lado de quiénes comparte su título la artesanía. Por qué y cómo se clasifican los objetos. El objetivo, sistematizarlos en categorías culturales y artísticas, identificar si son piezas de arte genuinas, saber cuando se está en presencia de uno y de otro; y finalmente exponer cuales corrientes han rodeado y han determinado el curso de las expresiones artísticas.

En el libro *Dilemas de la cultura*, James Clifford, a propósito de “como se han contextualizado y evaluado los objetos” (2001, p. 251) introduce un mapa llamado “El sistema de arte-cultura”, donde se presentan cuatro términos, los primeros dos, ubicados en el área superior, descritos como arte y cultura, los dos últimos, ubicados debajo, corresponden a la negación de los primeros. A partir de estos, los cuatro espacios entre los vértices que forma este cuadrado son denominados zonas semánticas, conformada cada una por “(1) la zona de las obras maestras auténticas, (2) la zona de los artefactos auténticos, (3) la zona de las obras maestras inauténticas, (4) la zona de los artefactos inauténticos” (Clifford, 2001, p.265). Coincidiendo la zona 1 con el término *arte*, la zona 2 con el término *cultura*, la zona 3 con el término *no cultura* y finalmente la zona 4 con el término *no arte*.



Dicho por el mismo Clifford, es de suma utilidad este sistema, puesto que “clasifica objetos y les asigna valor relativo. Establece los ‘contextos’ a los que pertenecen propiamente y entre los que circulan” (2001, p. 265). El hecho de que el autor le otorgue al mapa la cualidad de desplazamiento del objeto entre las diferentes zonas, sugiere que las migraciones provienen del individuo que hace uso del *sistema arte-cultura*, más que por mutación propia del objeto; la circulación entre zonas denota la valoración relativa que adquieren los objetos, en algunos por el contexto cultural, en algunos otros por el paso del tiempo.

En muchas ocasiones los movimientos entre áreas suceden verticalmente, de la mitad inferior a la mitad superior; Clifford estudia casos de objetos coleccionables que se han vuelto “piezas raras” (2001, p. 266) y adquieren estatus cultural, o el caso de producciones ordinarias no occidentales que se han librado del “estigma de inautenticidad cultural” (2001, p. 267) y han sido capaces de migrar de la zona 4 a la zona 2; nunca podrá, ninguna obra, pasar de la zona 4 a la zona 1, o de la zona 3 a la zona 2 directamente. El sistema de rotación fue diseñado verticalmente y horizontalmente, mas no es posible el movimiento en sentido oblicuo.

Clifford también propone claves para la correcta utilización del sistema, cuando menciona debajo de cada zona semántica los sitios donde se pueden encontrar dichos objetos, bien sea para mostrarlos institucionalmente o en colecciones privadas; por ejemplo, las obras maestras auténticas (arte) están en museos de arte, los artefactos auténticos (cultura) se encuentran en museos etnográficos, las obras maestras inauténticas (no cultura) pueden verse en algún museo de tecnología, los artefactos inauténticos (no arte) se pueden hallar en una colección de curiosidades. Cada objeto en su lugar, la impermeabilidad (con uno que otro desliz) de la antropología con sus artefactos culturales, y la academia de Bellas Artes con sus obras maestras, han trazado las líneas que han de definir lo que el arte occidental debería ser y no ser.

A mediados del siglo XIX los objetos precolombinos o tribales eran grotescos o antigüedades. Hacia 1920 eran testimonios culturales u obras maestras. Desde entonces se ha manifestado una migración controlada entre esos dos dominios institucionalizados. (Clifford, 2001, p. 271)

A principio del siglo XX las piezas no occidentales eran valoradas y coleccionadas por su rareza, eran curiosidades que para aquel que poseyera alguna, esta representaba para el coleccionista la cultura entera de esa región, más adelante se convirtió en un objeto científico, que los etnógrafos occidentales utilizaban para contar la historia de la evolución humana, eran la prueba fehaciente, por contraste, del avance de la modernidad europea. Con los antropólogos la situación varió un poco, ahora el objeto representaba la autenticidad cultural de una región y no el atraso de la misma; eran testimonio de la multidimensionalidad de la cultura de la cual eran partícipes.

Ya culminando el siglo XX el paraguas, un poco maltrecho, que dividía al cielo de las artes, con la tierra seca de lo artefactos dejó que alguna que otra gota se colara, dando pie a comunicaciones, en el mejor de los casos bilaterales. Nuevas corrientes artísticas (el fauvismo, entre muchas), abrieron pequeños espacios para que se pudiese escribir Arte primitivo con A mayúscula, algunos artefactos pudieron obtener el título (occidental) de obras maestras; ganando algo de respeto estando un poco más cerca de la ansiada homologación. (Clifford, 2001)

Para Sagrario Berti la diferenciación entre el arte y el no-arte representa un discurso de exclusión. Occidente, actualmente, coloca al arte culto en una categoría superior, donde los objetos poseen un valor sin fin, fundamentados en la *estética del juicio crítico kantiano*; la belleza creadora del artista libre le otorga originalidad, y los hace genuinos, mientras que en la categoría inferior, los objetos no-arte —Berti pone de ejemplo a las artesanías— no son expuestos en los museos, sino que son utilizados como ornamentos, y representan valores locales que a su vez hablan por colectividades y no por individuos creadores de piezas únicas. (2006)

En la actualidad el objeto “en el museo etnográfico es culturalmente o humanamente ‘interesante’, mientras que en el museo de arte es principalmente ‘bello u ‘original’” (Clifford, 2001, p. 269). Lo no occidental permanecerá marginado. La belleza como calificativo de las artes es relativa, es un paradigma en constante cambio, según el autor, dependiendo de los tiempos que corran los objetos podrán migrar de una zona del *sistema arte-cultura* a otro, porque habrán evolucionado los lineamientos que se suscriben a las definiciones de cultura, no cultura, arte y no arte; pues, las instituciones que rigen tales parámetros habrán asimilado paulatinamente fragmentos significativos de uno y otro.

Refiriéndose a la misma dicotomía, pero con términos disímiles, García Canclini habla de lo culto y lo popular. Compara a ambos desde categorías de funcionalidad y contexto social, esta última es planteada como una grieta entre lo culto y lo popular que “se superpone con la escisión entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno” (1989, p. 224). El autor afirma que los teóricos del arte observan a los objetos desde una óptica urbana; esta nueva definición trae a colación un aspecto muy presente a la hora de hablar de las artesanías, pues efectivamente y en la mayoría de los casos, provienen de un entorno rural.

Otra categoría comparativa que utiliza Canclini es la procedencia y la naturaleza del no-arte o artefacto, el discurso de lo urbano dice que el arte se destaca de su competidor, pues el último es producido en serie y su autor es colectivo y anónimo. El autor desacredita tales diferencias al mencionar que desde hace más de medio siglo varios grupos artísticos, reconocidos así por los formalistas, han creado mensajes colectivos, y que “los artistas populares superan los prototipos, plantean cosmovisiones y son capaces de defenderlas estética y culturalmente” (1989, p. 225). De esta manera Canclini

pone punto final a algunos argumentos enfrentados, e intenta conciliar opiniones simplistas y reduccionistas de fanáticos amantes de los derbis.

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces. (Canclini, 1989, p. 227)

## 2.2 ¿Qué es la artesanía?

En el libro *Arte popular y artesanía*, escrito por Miguel Ángel Ortega aparece una cita, tomada de una publicación escrita varios años antes por el mismo autor, en la que define a la artesanía desde el punto de vista del proceso de producción, y no del objeto en sí mismo.

La artesanía es una actividad en la que un individuo y/o grupo que conforma(n) una unidad productiva o taller, tiene el control de todas (o las principales) fases de transformación de las materias primas y los insumos, en objetos artesanales, participando de manera directa en este proceso con su saber simbólico, sus conocimientos y destrezas técnicas, que se manifiestan en procesos predominantemente manuales, garantizando la reproducción de la tradición y/o la renovación a través de la incorporación de elementos innovadores, para la creación de piezas únicas, sin que en ningún momento priven factores tecnológicos que podrían desviar el proceso hacia la producción masiva y en serie, despersonalizada y anónima. (1997, p. 105)

Mientras que Carol Cañizares (2007) toma en cuenta la etimología para definir el mismo concepto “La palabra *artesanía* deriva del término *arte*, el cual en su raíz griega está relacionado con el concepto de *téchne* u obra técnica y en su versión latina, *artem*, significa arte u obra de creación (...) es

el arte de lo manual, de lo hecho a mano.” (p. 111). Estas dos definiciones abordan la artesanía y coinciden en la importancia del artesano como creador de un objeto y del valor simbólico de cada una de las piezas, pues en la mayoría de los casos refleja la relación implícita que se da entre el realizador y “las características del medio natural circundante (...), y los efectos de las interrelaciones con otros grupos e influencias culturales acontecidas a lo largo de la historia particular de cada pueblo” (p. 113).

Son la cultura y el ambiente, entre otros, los que condicionan al artesano y este a su vez lo plasma en su producción artesanal. Entendiendo la cultura

(...) como el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo local. Engloba no sólo las artes y las letras, sino también los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias... (UNESCO, 1994, p. 6-7)

De allí que cada artesano produzca piezas únicas, pues al no pertenecer a un sistema mecanizado de producción, las obras no son idénticas entre sí. Dejando entrever porqué el interés y estudio del oficio artesanal no se enfoca principalmente en el campo estético o de estilo, sino en el procesal; en como las circunstancias y los sujetos impregnan de significados a los objetos, por el sólo hecho de haber sido producida por manos que llevan consigo su cultura.

Al respecto de la relevancia de lo estético en el estudio de la artesanía popular, Miguel Ángel Ortega, en el año 1997, concluye que “es un juicio

valorativo adscrito a paradigmas y modelos sumamente relativos” (p. 143), aunque reconoce que ello interviene en la obra artesanal, sin embargo, debe ser interpretada como una estética particular del creador, en su sentido individual, encontrándonos con “una multiplicación virtualmente infinita de patrones estéticos, todos igualmente válidos” (1997, p. 144).

Por su parte y en concordancia con Ortega, los antropólogos venezolanos Felix Baptista y David Ocanto (2005) ven con preocupación la tendencia de estudiosos en Venezuela, al otorgar una importancia exagerada al criterio estético –incorporando la variable *criterio técnico*– en el campo del estudio artesanal, “estos criterios se han revelado inconsistentes e inoperantes al momento de explicar cambios y transformaciones a las que se ven sometidas las artesanías (...) desvaneciendo los procesos históricos de la creación de la cultura venezolana, en meras descripciones y comparaciones objetuales” (p. 174). Estos autores hacen repetido hincapié en el estudio de la artesanía, partiendo de “criterios que contemplen la cualidad procesual presente en la elaboración artesanal y su relación con diversos aspectos que entrañan la reproducción material y simbólica de las condiciones de vida de los artesanos” (2005, p. 174).

Queda claro el papel preponderante del objeto, entendido como un producto que trasciende su valor material, ligado al aspecto popular y cultural conferido por el artesano, consciente y/o inconscientemente; no obstante, es de rigor resaltar la significación socio-cultural que este oficio lleva a cuestas: tradición.

“Lo folklórico es lo tradicional, lo que tiene larga trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones” (1955, p. 19), comenta la

folklorista Isabel Aretz, gran investigadora y pionera en el estudio de tradiciones venezolanas. La tradición es “todo lo que el hombre ha incorporado a su cultura empírica y lo ha hecho suyo, no importa su origen” (Aretz, 1955, p.40) se lee en su libro Manual de folklore, donde encuentra lo tradicional frente a lo nacional. Mientras que Octavio Paz se refiere al carácter histórico que se encuentra en la tradición

La historia de la artesanía no es una sucesión de inventos ni de obras únicas. En realidad, la artesanía no tiene historia, si concebimos la historia como una serie ininterrumpida de cambios. Entre su pasado y su presente no hay ruptura sino continuidad. El artista moderno está lanzado a la conquista de la eternidad y el diseñador a la del futuro; el artesano se deja conquistar por el tiempo. Tradicional pero no histórico, atado al pasado pero libre de fechas, el objeto artesanal nos enseña a desconfiar de los espejismos de la historia y las ilusiones del futuro. El artesano no quiere vencer al tiempo sino unirse a su fluir. A través de repeticiones que son asimismo imperceptibles pero reales variaciones, sus obras persisten. Así sobreviven al objeto up-todate (Ortega, 1997, p. 114)

Este texto citado por Ortega resume la opinión de Octavio Paz en cuanto a la evolución a lo largo de la historia de la artesanía, dando un visto bueno al cambio y calificándolo de propio y natural, muy opuesto a la concepción estática de que lo nuevo “destruye lo tradicional” (Ortega, 1997, p. 114). Según Carol Cañizares, en la actualidad venezolana, los elementos tradicionales

“forman parte importante de una referencia de identidad nacional, más bien puede decirse que las personas integrantes de todos los sectores de la sociedad comparten identificaciones culturales múltiples, debido a la heterogeneidad misma de nuestro origen como país y las características de nuestro proceso histórico. Hoy en día se puede hablar de una cultura popular de amplio espectro y contenidos muy enriquecidos y complejos” (Cañizares, s.f., p. 2)

Por lo tanto, el aspecto tradicional ha de entenderse como una experiencia que conjuga una integración entre lo generacionalmente hereditario y lo moderno. Dado que este punto es de naturaleza compleja y ha sido tema de discusión entre teóricos de la materia, será ampliado más adelante cuando se hable de hibridación en la cultura popular.

Otro rasgo definitorio, dentro de su vasta heterogeneidad, que sirve para diferenciar la artesanía de otras actividades artísticas es su sentido utilitario y funcional. Si se adentrara en la relación del objeto y el consumo, como lo hace Octavio Paz en su libro “El uso y la contemplación”, que data del año 1973, se encuentra que “su belleza es inseparable de su función: son hermosos porque son útiles. Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso” (Ortega, 1997, p. 112). Aquí Paz evalúa el valor y significado que el consumidor establece con el objeto a través de la interacción desde su espacio propio, y no desde un museo o galería. “En su perpetua oscilación entre belleza y utilidad, placer y servicio, el objeto artesanal nos da lecciones de sociabilidad” (p. 112).

Por su parte, Sagrario Berti, en un catálogo hecho a propósito de una exposición de objetos artesanales *Artesanía: otra visión*, difiere en el uso funcional que las personas le dan a los objetos artesanales, “denominados tradicionales, por lo común son utilizados en la vida cotidiana con propósitos decorativos, como ornamento” (2005, p. 35), comparando los objetos artesanales con antigüedades de colección que están en casa o en museos, meramente de tipo contemplativo. Más adelante Berti reflexiona acerca del porqué se adquieren las artesanías si ya son despojadas de su funcionalidad, y es que “a través de ellos los individuos pueden determinarse con base en excluyentes valores de etnicidad” (p. 35). De la discusión teórica acerca de que si los objetos artesanales cumplen su función o no, luego de abandonar las manos del creador queda en manos del consumidor. Por lo pronto resta ver la evolución en el consumo de los mismos. Y que en el momento que pierdan sus cualidades estéticas, simbólicas y utilitarias dejaran de ser artesanías.

Si el origen de la artesanía se remonta a la fabricación de implementos para la utilización cotidiana –arcos, flechas, cubertería– y la intencionalidad última de creación radica en su uso, rasgo por demás intrínseco, ¿una talla madera, de tipo religiosa, deja de ser artesanía por su cualidad decorativa?

### *2.3 Arte Popular vs. Artesanía*

Algunos autores al referirse al término artesano engloban en él a los artistas populares, otros menos eclécticos difieren de la postura y alegan diferencias insalvables entre ambos. Aunque al final cada quien salvaguarde sus intereses y no exista una definición absoluta, pues sigue vigente la discusión y ha quedado abierta, resulta útil estudiar las articulaciones y cruces que surgen entre ellos.

Tanto el arte popular como las artesanías son “manifestaciones generadas por los sectores populares” (Ortega, 1997, p. 14). Del término popular se derivan sinónimos como ingenuo, naïf, del común, primitivo y hasta rural. Tomando en cuenta su carácter de producción subalterna o marginal.

Ahora bien, ¿por qué resultan todos ser lo mismo?, para aclararlo habrá que estudiar las características del llamado arte popular. De acuerdo al catálogo de la exposición del Segundo Salón Cervecería de Oriente – arte ingenuo, pintura y tallas populares, comentado por Carol Cañizares, el arte popular es “aquel de raigambre netamente tradicional; continuidad y reelaboración individual de contenidos profundos del colectivo: su religiosidad, costumbres, creencias” (1993, p. 17). El carácter popular está dispuesto por la sencillez, la espontaneidad y el instinto de sus realizadores, la puesta en escena de los contenidos no responde al academicismo artístico, ya que son artistas que no han sido formados en escuelas de arte formales.

En palabras de la misma autora, esta vez refiriéndose a la intencionalidad de la obra “el arte popular ha sido adjudicado a aquellas obras realizadas con un propósito exclusivo de representación de los imaginarios humanos sin otra finalidad que la del goce estético o acto creativo mismo” (Cañizares, 2007, p. 112). Más adelante Cañizares (2007, p. 112) resalta que es en la intencionalidad donde surge la razón de peso que distingue al arte popular de la artesanía,

(...) aunque el artista o artífice alcance elevados niveles de resolución plástica de ese mismo goce estético, el objeto o pieza tiene un propósito de uso práctico o funcional. De esta manera se orienta a la producción material y simbólica de carácter más estrictamente utilitaria, destinada a satisfacer las necesidades humanas de transporte, vivienda, utensilios, recipientes y mobiliarios, integrando lo estético con lo funcional, lo bello con lo útil.

En el libro *Arte popular y artesanía*, Ortega expone diferentes tendencias esteticistas que priorizan en distintos aspectos las diferencias entre ambos, como la idealista en donde la belleza hace trascender al objeto y *elevarlo* a la categoría de arte popular, mientras que en la tendencia psicologista priva la importancia de la individualidad al momento de su creación, condicionado por la ausencia de formación técnica, y así continúa con la histórica-cultural, la antropológica, la corriente sociológica que razones más, razones menos plantean una dicotomía conceptual entre artesanos y artistas populares. Sin ahondar en sus orígenes, se puede afirmar que en el campo de estudio de la cultura popular tradicional venezolana prevalece la intencionalidad como factor fundamental de

desencuentro. La funcional y la estética. Asumidas como excluyentes para quienes así lo vean.

Neve Herrera, antropólogo colombiano deja a un lado los absolutos e incorpora la relatividad y flexibilidad en los términos artesanía y arte popular, conjugando la actividad técnica-práctica y la creación estética del oficio.

La cuestión artesanal es un asunto esencialmente circunscrito a la producción, particularizada por el aspecto estético, que corresponde a los sectores de la transformación en un nivel de relativa simplicidad tecnológica, pero de alta calidad en la fuerza humana de trabajo, y fundamentalmente enmarcada por la expresión cultural (...) (Ortega, 1997, p. 133)

Conjuntamente con Neve, son varios los autores que coinciden en desdibujar límites rígidos de diferenciación, como la anteriormente citada antropóloga Carol Cañizares (2007) al afirmar que “el concepto de arte popular ha sido cuestionado por considerar que este término se fundamenta en criterios artísticos convencionales que no pueden ser aplicados al fenómeno de la creación popular (...)” (Cañizares, p. 112).

Para concluir se puede decir que “por cuanto todo oficio artesanal entraña una dimensión estética, cualquier oficio artesanal puede y debe ser concebido a su vez como arte popular” (Cañizares, 2007, p.113)

Así que si se trata de una talla de madera, de tipo religiosa, realizada en algún sector popular por alguien que no haya cursado estudios artísticos, hecha en su mayoría a través de procesos manuales, que una vez

culminada goce de una elevada calidad técnica, y a su vez posea una belleza y una estética resaltante, se estará en presencia de una pieza de arte popular, perteneciente a la artesanía popular tradicional.

## 2.4 Hibridación

No es mucho lo que se encuentra publicado en investigación sobre artesanía no indígena venezolana, salvo por algunos números de la Dirección Nacional de Artesanías; el esfuerzo por el estudio de los objetos artesanales se ha concentrado en los que elaboran las etnias warao, wayuu o ye'kuana, entre otros. Cuando mucho, los catálogos de exposiciones o libros de fotografía sobre artesanos venezolanos son los que suplen este rol, y dedican algunas líneas al trabajo hecho por las manos de hombres y mujeres del territorio nacional.

En estos pocos, es común encontrarse con comentarios referentes a la naturaleza del oficio artesanal, lo siguiente es una recopilación de citas que comentan el trabajo hecho en madera por artesanos originarios de la región larense.

*“Continuidad y cambio: cualidad de conservar e innovar a un tiempo, de preservar herencias y patrimonio cultural y a la vez ser sensible receptivo e imaginativo ante nuevas tendencias” (Multienciclopedia de Venezuela, 2007, p. 142)*

*“¿Cuál fue el motor que puso a andar la creatividad de una población que ha sido capaz de trabajar la madera de forma delicada? (Schmeichler, 2005, p. 2)”*

*“Bajo su propio riesgo, conduciendo el barco de su propio destino, los artesanos se atreven a seguir creando e innovando una y otra vez en busca de la belleza sobre el valor material de su obra” (Macció, 2004, p. 22), “La*

*preparación del artesano contemporáneo va más allá de su adecuación específica a las características intrínsecas al oficio; conlleva también su preparación como unidad de producción capaz de interaccionar en el mundo globalizado en el que vivimos” (Macció, 2004, p. 27)*

*“Con las formas tradicionales y heredadas por artesanos populares asentados en diversos sitios de Lara, están quienes desarrollan un trabajo artesanal de corte urbano.” (Guanipa, 1998, p. 117)*

*“Con mucha pasión y duro esfuerzo mantienen viva la herencia de una importante tradición venezolana, expresión pura de sus orígenes, puente entre el pasado y el futuro” (Rivas, 2006, p. 10). “La experiencia venezolana de artesanía es única, lo que tenemos aquí es un verdadero modernismo criollo.” (Jiménez, 2004, p. 2)*

*“En el mundo moderno, y particularmente en las grandes ciudades, estos objetos tienden a decaer, pues los cambios sociales y la adquisición de nuevos signos desorientan su sentido.” (Delgado, 2002, p. 16) “Los últimos años del siglo se presentan como una encrucijada final, en los que muchos objetos que conforman la cultura material de nuestros pueblos, van troncando su sentido, para convertirse en mercancías que avanzan hacia una progresiva extinción.” (Delgado, 2002, p. 17)*

Todas las citas expuestas anteriormente resaltan las diferentes posturas ante la situación interna de cómo se desenvuelven las artesanías en el ámbito nacional, si pertenecen a la tradición, o si por el contrario se inclinan a ser un producto de la modernidad. Esta selección fue hecha en virtud de introducir una visión que dialoga con estos puntos de vista, los

confronta con la realidad y a la vez brinda respuestas al complejo mercado de la producción artesanal en América Latina.

De la mano de Néstor García Canclini y sus estudios publicados sobre las *Culturas híbridas* (1989) se iniciará un recorrido por la modernidad latinoamericana que servirá de base para entender la heterogeneidad cultural presente en el continente.

Hoy las relaciones intensas y asiduas de los pueblos de artesanos con la cultura nacional e internacional vuelve 'normal' que sus miembros se vinculen con la cultura visual moderna, aunque aún sean minoría los que logran nexos fluidos. (p. 226)

Estas minorías que alcanzan tal fluidez deben su éxito a “la reconversión de un patrimonio para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (Canclini, 1997, p. 112). Esta reflexión ocho años después de la publicación de los estudios de las *Culturas híbridas* amplía las causas y maneras de cómo la hibridez se fue gestando en el mercado de la artesanía: La hibridación sociocultural es una mezcla de estructuras o prácticas sociales puras que al combinarse generaron nuevas estructuras o nuevas prácticas. (1989)

Sin embargo, la fusión de estructuras o reconversión del patrimonio no puede llevarse a cabo sin que antes existan diferencias y desigualdades que luego puedan juntarse. Las oposiciones entre lo culto y lo popular, lo moderno y lo tradicional y entre lo hegemónico y lo subalterno –tal como se ha visto en los capítulos anteriores— definen a la cultura popular. Ahora bien, Canclini difiere de las clásicas oposiciones, por considerarlas falsas y

previamente construidas, producto de la invención de lo *popular* por parte del folclor, las industrias culturales y el populismo político. La “trampa” (1989, p. 193) fue tendida por los “antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos y por los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición” (Canclini, 1989, p. 193)

Antes de que el término *popular* existiese, se lo llamaba folclore y eran los antropólogos los encargados de estudiarlo. En el siglo XIX con la formación de Estados nacionales surgió la curiosidad de ver cómo los grupos subalternos se unificaban, al mismo tiempo los románticos, en un intento por enfrentarse al iluminismo y al intelectualismo, tomaron por bandera al folclor, como muestra de la exaltación de sentimientos y maneras populares y el valor de la vida popular. A finales de siglo en Europa, se fundan sociedades positivistas que buscan explorar la popularidad de los pueblos, mediante sus mitos, artesanías, instituciones, leyendas. Sólo que estos estudios no profundizaron ni en el anterior folclor, ni en el presente popular, simplemente sirvieron de contraejemplo a la razón ilustradora, quedando en el plano subalterno, que rescatan a la hora de resolver luchas entre clases. (Canclini, s.f)

Para seguir en el discurso de la trampa: “lo popular como residuo elogiado (...) adquiere la belleza taciturna de lo que va extinguiéndose” (p. 195) y sigue confundiéndose con tradición y folclor, y sobretodo sigue oponiéndose ofuscadamente a la modernidad, como agua y aceite.

De manera de juntar a los opuestos y que estos empezaran a coexistir, fue necesario atravesar por contradicciones y conflictos. “En ninguna de estas sociedades [latinoamericanas] el modernismo ha sido la

adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales.” (Canclini, 1989, p. 80). La modernización fue por olas.

A finales del XIX y principios del XX, impulsadas por la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo por la expansión del capitalismo, el ascenso democratizador de sectores medios y liberales, la prensa y la radio; desde los cuarenta, por la industrialización, el crecimiento urbano y las nuevas industrias culturales. (Canclini, 1989, p. 65)

La modernidad latinoamericana termina por asentarse de manera sui generis, los impulsos secularizadores y renovadores fueron más eficaces en los grupos cultos, aunque algunas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispano-católicas, y otros grupos en tradiciones indígenas. (Canclini, 1989). Y son estas mismas élites las que consiguen –para preservar su hegemonía— dividir la producción cultural de las bellas artes y la artesanía, congelando la circulación de los bienes simbólicos en museos para su consumo por las mismas élites que accedían al arte culto.

Desde la perspectiva venezolana, el pintor e investigador de arte Perán Erminy (1997) plantea la modernidad como un fenómeno estructural, que implica “una dinámica para acabar con el salvajismo y con la barbarie” (p. 270), impulsada por el paradigma darwiniano de la evolución, y posteriormente por la tesis del “progreso como utopía de la modernidad” (p. 270), que “afortunadamente [en Venezuela] no se impulsó más que de un modo incompleto, tardío, desigual y confuso” (1998, p. 385)

Contrario a lo que podría pensarse, esta modernidad no suprime las tradiciones. Canclini (1989) concibe su teoría en cuatro argumentos, sobre la base de hechos empíricos, con el fin de comprobar que no son excluyentes estos fenómenos culturales:

a) la imposibilidad de incorporar a toda 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 aun a las capas populares menos integradas a la modernidad; c) el interés de los sistemas políticos por tomar en cuenta el folclor a fin de fortalecer su hegemonía y legitimidad; d) la continuidad en la producción cultural de los sectores populares.(p. 200)

Más sucintamente, Erminy (1998) señala que debido al modo de gestación de la modernización venezolana la convivencia “no siempre conflictiva, de lo moderno, lo pre-moderno, lo viejo, lo tradicional, lo primitivo, y lo que sea, incluyendo las vanguardias” es un hecho palpable en la actualidad, que ha hecho que “la cultura popular sea ahora algo sumamente abierto, variable y plural”. (p. 386)

La sinuosa modernidad latinoamericana le ha truncado la posibilidad de existencia a la insostenible simplificación de polaridades. Pero de la misma forma como ocurrió con el arte, el pastiche y la hibridación penetraron en la cultura. “La crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no una etapa) posmoderna, en el sentido de que lo moderno estalla y se mezcla con lo que no es” (Canclini, 1989, p. 331).

La llegada del posmodernismo supone la copresencia revoltosa de todo, permitiendo el cruce del arte y el folclor con las nuevas tecnologías culturales. (Canclini, campos modernos, s.f., ¶ 11) Las interacciones globales se une al rompecabezas de la actualidad, y al estudio de las tradiciones cabría añadirle las “tradiciones planetarias” (Erminy, 1998, p. 386) como parte de un nuevo referente macro-cultural. La defragmentación da paso a la desjerarquización de las vanguardias, y con ellas un nuevo orden surge.

La atomización de lo culto, lo popular y lo masivo hizo que los procesos de hibridación operaran sobre el piso de la *heterogeneidad multitemporal*, este término introducido por García Canclini responde a las rupturas entre grupos culturales disímiles, que conviven en la contemporaneidad, aunque

(...) sus costumbres, hábitos, forma de pensamiento y creencias, proceden de épocas distintas, de relaciones sociales construidas en periodos diferentes. Esas temporalidades diversas pueden convivir, adecuarse unas a otras, pero no se trata de simple coexistencia de grupos dispares, sino con espesores históricos diferentes. (Canclini, s.f., heterogeneidad, ¶ 1)

Estos niveles temporales y culturales constituyen el centro simbólico del bien, del objeto, en ellos no discurre el progreso moderno, más bien, ocurre una adición cada vez que el evolucionismo trae consigo el cambio. La destitución del paradigma occidental, y del indigenista descubre un presente

—nuevo solo ante nuestros ojos— legítimo; materializado en obras artísticas que son capaces de comunicar estas significaciones.

Es así como la artesanía se encuentra dentro de ese conjunto de bienes simbólicos representativos de una heterogeneidad multitemporal, que al ser estudiada desde una perspectiva procesual —síntesis de proceso sociohistóricos— permite hallar su doble inscripción social: cultural y económica, valor simbólico y monetario, valor de uso y valor de cambio. Así lo plantea David Ocanto (1998) en una ponencia perteneciente al libro recopilatorio del *I Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*, donde también analiza

la necesidad de criterios amplios que contemplen o den cuenta de cómo las innovaciones en el ámbito de la producción artesanal implican una revalorización de la función económica, que a su vez repercute en el reordenamiento de las condiciones sociales y culturales inherentes a la elaboración artesanal. (p. 184)

A continuación el antropólogo venezolano Ocanto ofrece tres variables de carácter ontológico para el estudio de las artesanías. La primera, resaltar la dimensión histórica de la elaboración artesanal como realización social (su característica procesual), resultado de la interrelación dinámica de elementos económicos, políticos, culturales, geográficos, etc; segundo, reconocer a la artesanía como espacio o dimensión que expresa contenidos particulares del modo de vida de los artesanos (incluidos los procesos técnicos de trabajo) esenciales en su formación económica social; y tercero, estudiar la producción artesanal a modo de identidad cultural, legado de grupos y/o comunidades. (Ocanto, 1998)

Con estas claves el trabajo de investigación de la artesanía no queda en el estudio superficial del mero hecho estético o técnico; la comprensión procesual, como el carácter heterogéneo y multitemporal de la producción artesanal dan el sentido de hibridez necesario para la correcta comprensión de los bienes simbólicos de los complejos tiempos que ahora transcurren.

Los estudios sobre hibridación han desacreditado a los enfoques maniqueos que oponían frontalmente a dominadores y dominados, metropolitanos y periféricos, emisores y receptores, y, en cambio, muestran la multipolaridad de las iniciativas sociales, el carácter oblicuo de los poderes y los préstamos recíprocos que se efectúan en medio de las diferencias y desigualdades. (Canclini, 1997, p. 113)

## *2.5 Producción, circulación y consumo de bienes culturales en Venezuela.*

Para culminar la articulación teórica respecto al objeto artesanal es necesario abordar los puntos que conforman su inserción social: la producción, la circulación y el consumo. Estos procesos y sus ramales suelen ser complejos y variables según sea el caso a estudiar, pues es lógico que cada cultura, cada mercado y cada individuo por donde transita una pieza artesanal produzca coyunturas únicas. Sobretudo en la actualidad, cuando la hibridez conquista territorios cada vez más amplios.

Retomando a Ocanto (1998), la importancia de cambios o innovaciones en el ámbito de la producción artesanal “implican una revalorización de la función económica, que a su vez repercute en el reordenamiento social y cultural de la artesanía” (p. 184). De ahí que la interrelación de los factores sea innegable, y que la producción se vea afectada por decisiones hechas a partir de información acopiada en los procesos posteriores de circulación o consumo. Ejemplo de estas decisiones son los cambios efectuados a las máscaras piaroas para su mejor transportación, aunque el diseño y la materia prima se conserve, el tamaño resultaba demasiado grande para que cupiese en las maletas de los turistas (Pérez, 1998). Para una mejor venta y circulación del objeto artesanal, fue preciso un cambio en su producción.

La producción del objeto artesanal involucra no sólo la artesanía como resultado final, sino también el estudio detallado del proceso de fabricación, técnicas artesanales de trabajo, instrumentos o herramientas de producción,

lugar de elaboración o taller de producción, división de trabajo, mano de obra, niveles de productividad, materias primas a utilizar y finalmente las características físicas del producto final: forma, tamaño, color, textura y motivo. Así lo explica Narciso Pérez en su ponencia *Una visión panorámica de la producción, distribución y consumo de artesanías en Venezuela* (1998).

La lógica mercantil actual apunta al capitalismo, y esta, a su vez, a la sociedad de consumo; las artesanías no son la excepción, y como todo producto, posee un valor uso y un valor de cambio. Estos bienes destinados al intercambio terminan por convertirse en mercancía. La actividad artesanal en un principio suponía una acción creadora de piezas con un valor nato de uso, mientras que en la actualidad el valor de cambio es lo fundamental, asociado ideológicamente a un pasado, que justifica su adquisición, sobretodo en el caso de que su función sea ornamental.

Ciertamente, alrededor del trabajo artesanal se disponen las otras actividades que permiten la reproducción individual y social: permeando el espacio de las casas en el proceso de trabajo, utilizando la sala para exposición y venta y en ocasiones como lugar específico de trabajo. (Ocanto y Baptista, 1998, p. 110)

En apariencias la circulación representa únicamente una operación comercial, cuando en profundidad dista categóricamente de ello, pues involucra diferentes procesos culturales, entre ellos la socialización del artesano con los consumidores o distribuidores, desde la “clara relación de trabajo de una vivienda y espacio de venta dedicado” hasta “encargos internacionales” (Ocanto y Baptista, 2005, p. 183), situaciones donde se aprecia el doble rol del artesano, como creador y como vendedor.

Las mercancías representan formas sociales y distribuciones de conocimiento muy complejas. Tal conocimiento puede ser de dos tipos: el conocimiento (técnico, social estético y demás) que acompaña a la producción y el conocimiento que acompaña al consumo apropiado de la mercancía. (Appadurai, 1991, cp. Ortega, 1997, p. 109)

Arjun Appadurai, en este párrafo extraído de su ensayo *Las mercancías y la política del valor*, —citado a su vez por Miguel Ángel Ortega— expresa la relatividad de la producción de la mercancía, según su punto de vista los conocimientos no son ni exclusivamente técnicos y empíricos, ni valorativos e ideológicos, sino que comparten componentes técnicos, mitológicos y valorativos “susceptibles de interacción mutua y dialéctica” (Ortega, p. 110).

Otra lectura que hacen Ocanto y Baptista a la situación es cuan medible se hace la difusión del objeto artesanal a través del inventario de lugares a donde llega a venderse dicho objeto (2005). La circulación, pues, sirve de herramienta de medición y propicia el intercambio cultural, entre otros, al mismo tiempo que permite la distribución de las artesanías fuera del entorno donde fue creada. Según Pérez (1998), lo que salvó al mercado artesanal y le permitió a los artesanos retomar su oficio como fuente principal de ingreso económico fueron “las tiendas del regalo utilitario y decorativo, y los souvenir” (p. 144). Eso y la significativa colaboración que hicieron órganos estatales en el mantenimiento de esta actividad económica.

A manera de esquema, el antropólogo venezolano David Ocanto (2005), tipifica los ejes de circulación de la siguiente manera: “1. los artesanos, 2. revendedores, 3. distribuidores, 4. tiendas” (p. 197), y que a continuación explica.

El primero de estos ejes de circulación es el principal, pues permite la existencia de los otros tres; los artesanos tiene la posibilidad de vender directamente sus productos al consumidor o a algún intermediario que traslada el objeto fuera del taller de producción. Por otra parte, hay que diferenciar al maestro artesano, dueño del taller, de los trabajadores artesanales, quienes cumplen funciones asignadas, generalmente especializados en segmentos de la producción, y que en la mayoría de los casos no logran poseer un taller propio, pues no manejan en su totalidad el proceso productivo.

En segundo lugar se encuentran los revendedores, intermediarios entre el proceso de producción y el consumo. Su trabajo consiste en comprar piezas al mayor, para luego sacarle ganancias vendiéndolas al detal; en ocasiones los artesanos fungen de revendedores, combinando objetos propios con elaborados por otros artesanos.

El tercer lugar del eje de circulación lo ocupa los distribuidores, son expresión de la gran mercantilización que ha tenido este sector económico, pues se encargan de movilizar grandes cantidades de artesanía del interior del país a zonas más urbanas; figuran como intermediarios entre los artesanos y las tiendas. Esta figura, de funcionamiento informal tiene, en ocasiones, influencia sobre los artesanos al momento de fijar modas en los productos artesanales y exigir que las piezas se ajusten a alguna particularidad. A esta figura se le atribuye la reproducción a nivel superficial

de piezas exitosas por su valor cultural, perdiendo la calidad, y el sentido simbólico del objeto por la masificación de producción, a causa del ritmo de producción y gusto de los distribuidores.

El último eslabón de este eje corresponde a la tiendas, las cuales se han multiplicado en las últimas dos décadas, en respuesta al fenómeno de las tiendas especializadas, que a la vez coexisten con las tiendas de orientación general. Ambas están ligadas al desarrollo del turismo como industria y a la visión nacionalista que sustenta esta industria. La proliferación de comercios especializados muestra la riqueza y diversidad de la producción artesanal, mientras que los comercios de diferente índole que venden artesanía revelan el *boom* de la artesanía, que a la vez resulta lucrativo para estos establecimientos comerciales. (Ocanto, 2005)

Aunque las ventas sean prolíficas, y las tiendas y distribuidores logren sacar un beneficio económico favorable, “el carácter informal del negocio, la dispersión y precariedad del productor, y la falta de financiamiento conspiran contra las artesanías” (Pérez, 1998, p. 148). Por lo que el autor recomienda programas de asistencia técnica y financiera a los artesanados y exportación internacional de calidad. En la misma línea, Sagrario Berti concibe una relación paradójica entre los artesanos venezolanos de áreas rurales y el poder oficial, “la actividad artesanal común es realizada por grupos que no tienen acceso, sino muy restringido, al mercado al poder” (Berti, 2005, p. 19), pues es el mismo poder el que le otorga notoriedad, define sus identidades y escribe sus historias al momento de ser seleccionados para exhibiciones en museos o exposiciones públicas que difunden su trabajo artesanal.

A raíz del *boom* de artesanal, a nivel mundial, ha surgido un mercado internacional que ha “democratizado la posesión de artesanías” (Berti, 2005,

p.18), y es que las trayectorias de los objetos han alcanzado mercados fuera de sus fronteras de origen, a un bajo coste, lo que permite la adquisición masiva de dichos productos. En palabras de Berti “se he colectivizado el uso decorativo o utilitario del objeto artesanal” (2005, p. 18), de esta manera el viaje de la artesanía –una vez adquirida con intención de uso— ha llegado al último escalón de la unidad orgánica: el consumo.

La sensibilidad personal y la fantasía desvían al objeto de su función e interrumpen su significado: ya no es un recipiente que sirve para guardar un líquido sino para mostrar un clavel (...) En su perpetua oscilación entre belleza y utilidad, placer y servicio, el objeto artesanal da lecciones de sociabilidad. (Paz, 1990, cp. Ortega, 1997, p. 112)

El motivo de la compra de las piezas son diversas “muestras de residuos sociales indígenas, instrumentos de cocina, recuerdos de vacaciones en países extraños, escenografía para ambientar tiendas hacia la moda étnica, o *souvenirs* de nuestro propio país, incluso como muestra de museo” (Ocanto y Baptista, 1998, p. 102). Siempre la decisión estará sujeta a si el consumo tiene intenciones estéticas o funcionales, o incluso la conjunción de ambas; también se da el caso en que la intencionalidad productiva se vea transformada por el individuo que la posee.

Enmanuele Amodio en su artículo llamado *manufactos* (1998) propone varios esquemas para definir a los objetos y, al mismo tiempo, calcular sus variaciones y/o transformaciones. En el primero de ellos estudia el producto de la conjugación entre materia y forma, la función “la transformación de la materia, por medio de la atribución de formas, que se

realiza a través de un proyecto funcional. En el contexto cultural de la producción del objeto, la función se identifica con su significado, aunque muchas veces no lo agote” (p. 283). La articulación de los tres elementos permite la identificación del objeto, que ha sido previamente concebido por cánones culturales –a través de su productor— y adaptada al fin que debe realizar.

Más adelante, Amodio clasifica las funciones de los objetos artesanales de acuerdo a la intencionalidad de uso: utilitarios, simbólicos y artísticos. Los primeros corresponden a aquellos objetos producidos para su uso cotidiano, tanto en el ámbito productivo, como en el doméstico. El segundo ámbito responde al de los objetos simbólicos que vienen a ser los utilizados en actividades rituales o que, en general, son producidos para desempeñar un papel en la comunicación de contenidos culturales. Por último los objetos artísticos son los utilizados en actividades recreativas y expresivas con significado estético. (p. 285)

Sin duda estas categorías no son absolutas, existen objetos que desbordan simbología al mismo tiempo que son de uso utilitario, de cualquier manera esta clasificación sirve a la hora de la realización artesanal, pues al final queda de parte del consumidor aceptar o no la función primaria del objeto. “Ningún objeto es estático ya que las funciones pueden cambiar y lo mismo pasa con los materiales y las formas” (Amodio, 1998, p. 286)

Los objetos generalmente no tienen vida solamente en el contexto interno de la cultura (...) La situación límite es dada por el objeto que en su circulación termina desbordando más allá del sistema de relaciones regionales,

tanto que su función original puede no ser reconocida. (p. 287)

Para abordar este tema más a profundidad el autor plantea otro esquema que, en este caso, combina la adscripción a la mirada del productor respecto a la función de la artesanía con la mirada de quien lo adquiere. A partir de esto, es posible definir posibles transformaciones del objeto desde que es producido hasta que es usado, sobre la base de cómo fue percibido por alguna otra cultura foránea. De esta forma habría tres comparaciones a tomar en cuenta: la primera es una comparación entre intencionalidad del productor e interpretación posterior de ese mismo objeto en el caso que fuese utilitario, la segunda se da en el caso que fuese simbólico y una tercera comparación entre un objeto de función artística y su percepción de intencionalidad e interpretación, dando como resultado nueve combinaciones, tres de ellas estáticas, otras seis de cambio, que indican una derivación de una función a otra.

A este proceso Amodio le da el nombre de re-semantización funcional de los objetos, es una descontextualización y reinterpretación de la artesanía. “En el transito transcultural, aunque sea dentro del mismo país, el objeto adquiere otros sentidos (...) es una manera de re-socializarlo” (Berti, 2005, p. 36). Cualquiera que sea el cambio, el objeto siempre está en reinterpretación, bien sea desde el estudio de sus funciones o desde las denominadas zonas de contacto –cruces de culturas separadas— donde el objeto migra entre mercados, camiones, aviones, stands, fantasías y manos.

Los objetos artesanales, y más aún, todas las cosas de nuestro mundo material, constituyen materia de estudio cultural; expresan valores culturales en un espacio y tiempo

determinados. Los objetos de esta perspectiva no están solos, se encuentran dispuestos, organizados, clasificados e identificados en nuestras casas, en las calles, en los comercios, construyendo un sistema de información y comunicación. (Berti, 2005, p. 17)

### CAP. 3: EL VALLE DE QUÍBOR

—Guachirongo, ¿Dónde vives?—

le preguntaban. Y el contestaba

—¡Po alláaa, po los laos e la nubes colorás!

—¿Desde cuando, Guachirongo?

—¡Ahhh... desde el año e la morás!

Julio Garmendia

Es posible afirmar que la creación artesanal es concebida como la expresión del mundo interno del creador plasmado en una pieza; el individuo y su objeto se toman uno a otro, y a la vez, ese mismo hombre se está uniendo al medio que lo rodea en el proceso de creación. En este caso, se está en presencia de hombres y objetos de la región centro-occidente de Venezuela. El valle de Quíbor.

Esta zona “se ha convertido en uno de los más dinámicos y rentables centros artesanales del país.” (Guanipa, 1998, p. 112). Y aunque sólo sea la artesanía en madera la que ocupa el estudio de esta tesis, es de vital importancia mencionar que Quíbor, Tintorero y Guadalupe —principales protagonistas del fenómeno artesanal— son pueblos, en su mayoría, dedicados a este oficio; pueblos dedicados a sus manos, y las creaciones hechas por estas, dedicados al barro, al tejido y a la madera.

El valle de Quíbor, tan fructífero como árido ha sido el escenario de innumerables actos productivos, es la tierra misma la que les ha proporcionado a los artesanos la materia prima para sus labores, y del

resultado de tallarla, moldearla y tejerla han surgido objetos llenos de simbología y éxito comercial.

Para ser exactos, el valle de Quíbor se ubica en el municipio Florencio Jiménez del estado Lara,

(...) región centro-occidental de Venezuela situada entre los 9 y 10 grados de latitud norte y 69 de longitud oeste. Limita con los estados Falcón (norte), Trujillo y Portuguesa (sur), Yaracuy (este), Zulia (oeste) y posee una población de 1.730.969 habitantes, esparcidos en una superficie cercana a los 19.800 km<sup>2</sup> y distribuidos en nueve municipios y 51 parroquias. (Maccio, 2004, p. 21)

Entre El Tocuyo y las montañas de Sorte se encuentra ese valle lleno de cardones y sol inclemente, el paisaje xerófilo es testigo de pequeños caseríos que se desprenden de pueblos, como si de una cola se tratase, algunos con suministro de luz, otros sin tanta suerte. Las poblaciones de El Reventón, Buena Vista, Quebrada Grande, Ojo de agua y los pueblos de Guadalupe y Quíbor son la fuente constante de producción ebanista y carpintera y tallista de la zona.

“Este proceso fue estimulado por el interés y apoyo de un grupo de profesionales, investigadores, fotógrafos, arquitectos y diseñadores vinculados al *grupo de los cinco*. “(Cañizares, 2007, p. 142) que a finales de la década de los setenta, por recomendación del fotógrafo larense José Sigala, fueron a corroborar, para luego dar a conocer, el fenómeno relativamente nuevo de la artesanía en madera; para el momento cuando Denis Schmeichler –integrante del grupo de los cinco y dueño de Casa

*Curuba*, una tienda ubicada en Los Palos Grandes, Caracas, especializada en artesanía de la zona— llegó a Guadalupe sólo se producían los cubiertos y las tallas religiosas, hechas por los mismos que iniciaron la tradición artesana. (Araujo, 2005) “cucharas, tenedores y cuchillos con machete, navaja, cuchillo y lima”. (Jiménez, 2004, p. 28)

Sacando simples cuentas, se podría decir que este oficio tiene efectuándose ininterrumpidamente cincuenta años. Cincuenta años desde que Juan de Mata, Monche Rodríguez Silva, Pajita Silva y Antonio Torres sembraron la inspiración y dejaron escuela. Luego de ellos, sus vecinos e hijos de los caseríos de Buena Vista y Guadalupe reconocieron una posibilidad rentable de negocio, abandonando la agricultura. Trabajando *palos* que se convertirán en objetos “producto de interminables faenas de lijado, sellado y pulido manual”. (Delgado, 2002, p. 126)

Para comienzos de los años ochenta Schmeichler inauguró el taller La Siempreviva, ubicado al lado de la famosa ermita de Quíbor. Así abrió sus puertas este taller artesanal en madera, que es referencia constante de diseño industrial y labor educadora en la comunidad; y es que la mayoría de los artesanos que en la actualidad poseen su propio taller o trabajan por su cuenta, se iniciaron en la Siempreviva. Este espacio surgió como una experiencia que constituye una apuesta por la fabricación de mobiliario, combinando el saber invaluable de los artesanos quiboreños y el diseño de arquitectos caraqueños. La puesta en práctica de tal empresa dio cabida a una tienda en Caracas, *Casa Curuba*, que ascendió de rango y popularizó la artesanía venezolana. (Araujo, 2005)

Que la actividad artesanal como economía principal de aquellos que viven a las orillas de un laberinto de quebradas agrietadas por la sed, se

haya retomado desde hace ya cincuenta años, no significa que la tradición en ebanistería no tenga orígenes desde hace mucho más tiempo.

La noble tradición quiboreña sin duda tiene su origen en los remotos tiempos prehispánicos. Ya en las crónicas [1539 - 1553] de los primeros viajeros europeos que visitaron la comarca hay testimonio de las destrezas manuales de los pobladores originales del valle, de los indios Adaguas (...) donde describen ciertas sillas para sentarse que llaman ture y enumeran otros objetos utilitarios hechos de madera. (Araujo, 2006, p. 3)

Aunque podríamos remontarnos más allá en el tiempo, – ya para el año 200 a. C. hay evidencia de ocupación humana y con ella material artesanal de uso funerario — lo que interesa realmente es el tradición renovada por el mestizaje en la época colonial. La simbiosis entre españoles y pobladores originarios introdujo a la producción artesanal mejores prácticas, nuevas formas y nuevas costumbres. (Araujo, 2006)

Desde entonces ha sido siempre el mismo proveedor de la materia prima, la madera por antonomasia, que provino de los bosques xerófitos que circundaban el valle.

Antes llovía mucho por aquí. Todo se sembraba y de todo se lograba. Después vino la sequía. Serían cosas de Dios o será porque talaron mucho. Entonces uno tiene que buscar las maderas, a ver cómo sale, y hace otra cosa. (Jiménez, 2004, p.29)

Así lo cuenta el señor Monche R. Silva a sus 92 años, último artesano perteneciente a la primera generación de hacedores de madera del valle. Y es que en los últimos cincuenta años, debido a la gran demanda de productos los hombres y mujeres de la región han acabado paulatinamente con los árboles para utilizar sus troncos, hasta convertir la zona en prácticamente un desierto, y en consecuencia ahora están obligados a comprar madera a otras zonas del país, generalmente guayanesas. Las traen de Upata específicamente, donde se consigue la misma variedad de maderas que hace unos años se podía encontrar en los bosques ya extintos.

La vera de color marrón, el zapatero de color morado, el cartán de color anaranjado, el curarí de color marrón oscuro, el miguelito de color amarillo, el carrito de color rosado y el quiébracho de color negro son las maderas que tradicionalmente trabajan los artesanos, ya sea “utilizándolas de manera individual, o en combinación para lograr impactantes efectos y contrastes” (Cañizares, 2007, p. 142), elaborando piezas de extraordinaria factura técnica y gran sentido estético.

El prolífico fenómeno artesanal del valle de Quíbor ha contagiado a familias enteras, destacando la belleza natural de las maderas a través de un arte milenario, expresión de su espíritu creativo y profunda integración a su entorno natural, que en la actualidad se ha visto opacado por una tala indiscriminada. Todos los que practican el oficio, bien sea una visión personal y escultórica de objetos utilitarios, o la expresión de la devoción religiosa a través de tallas, o quizá la fabricación de muebles inspirados en el diseño industrial, mantienen viva la herencia de una importante tradición venezolana, expresión pura de sus orígenes, puente entre el pasado y el futuro.

## MARCO METODOLÓGICO

### *Planteamiento del problema*

¿Es posible realizar un ensayo fotográfico sobre el objeto artesanal producido en el Valle de Quíbor?

## *Objetivos*

### Objetivo general:

- Realizar un ensayo fotográfico sobre el objeto artesanal producido en el Valle de Quíbor.

### Objetivos específicos:

- Identificar a personas conocedoras del tema que aporten información del hacer cultural de la región.
- Seleccionar los objetos del ensayo fotográfico.
- Tomar las fotografías.
- Realizar selección definitiva.

## *Justificación*

En el Valle de Quíbor, ocurre la conjunción de dos regiones geográficas: la región montañosa y la de los llanos venezolanos. Partiendo de que el ser humano está condicionado, en parte, biológica y culturalmente por su ambiente, la cuantiosa y diversa producción de arte popular y artesanía elaborada en esta zona desde la era prehispánica, al igual que la elevada calidad de los productos artesanales redimensiona este aspecto, y le hace cobrar importancia, convirtiéndose en un factor digno de observación.

Así pues, podríamos decir que cada una de estas artesanías lleva consigo un bagaje compuesto por el medio ambiente, el alma del creador y un contenido cultural colectivo, convirtiéndolas en bienes simbólicos que no se desvirtúan en el tiempo, si no que a medida que circulan adquieren nuevos significados y funciones que las re-semantizan constantemente, alejándose de la rigidez de lo inmutable.

La fotografía es el medio de expresión visual más compacto, más esencial, más directo y más familiar para decir, esta actividad permite realizar cuantos inventarios del mundo visible se quieran, el carácter innegable de realidad da paso a un acuerdo entre los espectadores y el realizador. Una historia acerca del objeto artesanal dejará un registro, desde una mirada personal, y al mismo tiempo, un testimonio de existencia. Ambas funciones comunican y tienden un puente para el diálogo entre el emisor y los receptores, el mensaje dependerá de la lectura siempre cambiante y subjetiva de una imagen fija.

La realización de un ensayo fotográfico, enmarcado en un formato editorial responde a una inquietud personal por plasmar en imágenes a color esa variedad de piezas realizadas a lo largo y ancho del valle de Quíbor, como también el proceso de fabricación y el transcurrir de viajes y ventas antes de acerca de la re—semantización de las artesanías es un intento por valorizar al objeto hecho por las manos de los venezolanos, y dar a entender como los oficios nutren de riqueza y simbología a la cultura.

## *Delimitaciones*

El objeto de estudio de esta tesis está centrado en el objeto artesanal hecho en madera, realizado por quienes habitan el valle de Quíbor, una región del Municipio Florencio Jiménez, Estado Lara, en el centro—occidente de Venezuela, donde se encuentran los pueblos y caseríos de Quíbor, Guadalupe, Quebrada Seca, El Reventón, Pueblo Nuevo, Ojo de Agua y Buena Vista. La economía de la región está impulsada en su mayoría por la producción artesanal en madera, tejido, cerámica y gres, y por el turismo. Se estima que en esta zona existen 5000 artesanos, de una población total de 71.000 personas. Luego de un proceso de selección, serán seis los objetos artesanales en madera escogidos para ser el tema central del ensayo fotográfico.

La toma fotográfica se llevará a cabo entre Marzo de 2009 a Agosto 2009, la metodología a realizar consta de varias visitas de corta duración que serán realizadas al valle de Quíbor y posteriormente se continuará en Caracas, donde se explorará la circulación, comercialización, consumo y uso de los objetos artesanales. El ensayo no deberá pasar de 150 fotos, previamente seleccionadas. Se utilizará el formato estándar (35mm) y fotografías digitales a color.

La fotografía, al ser un medio expresivo, debe cumplir con una función comunicadora. Por ende, este ensayo buscará despertar un interés frente a la realidad que allí será mostrada. Igualmente, a personas que les interese una aproximación socio-cultural y estética del oficio de trabajar la madera.

El ensayo fotográfico se enfocará en las texturas, colores, formas y relaciones entre la artesanía y su entorno económico y cultural, estudiando objetos particulares que buscan representar una generalidad en el contexto nacional de artesanías no indígenas, para llevar esto a cabo será articulado a manera de proyecto editorial, es decir, un libro de fotografía, que permite disponer de manera más ordenada las imágenes que conforman en el ensayo, para así contar una historia.

## *Procedimiento*

### *Investigación documental*

Antes de iniciar cualquier trabajo de investigación es preciso definir el sujeto central del trabajo, para luego elaborar el objetivo general y paso a paso construir la delimitación de un tema, de una investigación. En el caso particular de esta tesis, la investigación resultó determinante para delimitar el tema y concebir el objetivo general.

En un principio la única certeza era la elaboración de un ensayo fotográfico que tuviera que ver con la artesanía realizada en el valle de Quíbor; luego de conversaciones y recomendaciones con el tutor y otras personas familiarizadas con la antropología, la sociología y finalmente con la artesanía producida en el lugar, surgió como motivación el trabajo de la madera en la zona, por la singularidad de su situación actual, por la elevada fabricación, la diversidad de sus piezas, la calidad del acabado, y los motivos estéticos no tradicionales.

A partir de estas características el autor por excelencia, en el que se basaría el grueso teórico —artesanal— de la investigación, llevaría por nombre Néstor García Canclini. Con su tesis de la hibridez cultural y los poderes oblicuos en América latina sería posible explicar y sustentar parte del fenómeno que se presentaba en el valle de Quíbor.

A raíz este hallazgo la tesis iba tomando cuerpo, con Canclini otros autores similares, o con tesis basadas en la hibridez, iban apareciendo; conformándose una bibliografía coherente y afín, útil y orientadora acerca de

los procesos culturales presentes en la posmodernidad. Sin embargo, era sólo el comienzo, todavía faltaba hallar respaldo teórico en los procesos de producción, circulación y consumo de las artesanías, como también definir qué era y cómo era la artesanía.

Paralelo a la investigación teórica referencial, se efectuaron dos viajes durante el año 2008, lo que resultó un valioso incentivo, puesto que ayudaban a entender lo leído, y arrojaban luces acerca del comportamiento comercial del objeto artesanal. El paso siguiente una vez en Caracas era la búsqueda de información acerca de lo visto en los viajes, con la ayuda de Carol Cañizares, Mariano Díaz, Mireya Vargas, Rafael Serrano y Sagrario Berti fue posible la recopilación de libros especializados en el tema. La mayoría de ellos editados por el CONAC y la Dirección Nacional de Artesanías. Con ellos cabía la posibilidad de abordar el tema a mayor profundidad, una vez analizado y digerido el contenido de estas publicaciones solo era cuestión de tiempo antes de definir las piezas artesanales a las que se le haría el seguimiento fotográfico.

Para las vacaciones intersemestrales de febrero/marzo de 2009 se planeó la primera toma fotográfica y la más importante, antes de esto seis fueron los objetos que representarían la amplia gama de posibilidades: una talla religiosa, una talla zoomórfica, cubertería utilitaria, una pieza que no provenga del bagaje cultural larense, una silla, de corte moderno, y por último un objeto decorativo, con diseño foráneo. Esta selección fue posible gracias a los esquemas de clasificación de las funciones cumplidas por las artesanías, de Enmanuele Amodio, y la definición de arte popular y artesanía de Carol Cañizares y Miguel Ángel Ortega.

Ya concluido el proceso de elaboración, tocaba explorar las capacidades de circulación y circuitos de comercialización presentes en Venezuela, tanto teórica, como empíricamente. Para esto fueron indispensables los textos de David Ocanto y Felix Baptista, antropólogos de la Universidad Central de Venezuela. En los cuales se explica minuciosamente los aspectos y eslabones de la cadena mercantil presentes en los mercados nacionales. Sagrario Berti, y nuevamente Amodio sirvieron como referentes a la hora de indagar sobre las funciones y las significaciones de las artesanías al momento del uso.

En todo momento hubo un acompañamiento teórico, que afortunadamente calzó con la realidad quiboreña, los paradigmas coincidieron, y a la vez se intentaron plasmar en imágenes de forma documental los conocimientos.

A manera general, ha de decirse que sin una investigación previa el resultado fotográfico hubiese estado sustentado en suposiciones del fotógrafo, empobreciendo y desvirtuando el objetivo general de la investigación.

Sin embargo, la investigación formal por parte de expertos venezolanos se centra en la artesanía indígena, por lo que los libros consultados están conformados por ponencias, un formato breve, en su mayoría muy específico, y de poco abarque. Por lo que la construcción del marco teórico en artesanía esta compuesto por diferentes, y a veces abordando los temas muy al ras por falta de material. En añadidura, dar con esta bibliografía fue un golpe de suerte, pues el tiraje —una sola edición— en muchos casos no sobrepasaba los 1000 ejemplares.

Con la ayuda de publicaciones periódicas, artículos encontrados en Internet y catálogos de exposiciones de artesanías, fue posible completar la bibliografía referente al contexto venezolano. La Fundación Empresas Polar, CANTV, Revista Bigott, y la Fundación Corp Group fueron fuentes claves de información, por su labor de investigación en el campo cultural, tradicional y folclórico.

Por otra parte, el capítulo dedicado al valle de Quíbor fue de gran ayuda, pues conocer la historia artesanal de la región dio pie a la comprensión de la cultura en alfarería y tejido, lo cual dice mucho de la relación del hombre y su ambiente a lo largo de miles de años, de una relación muy fértil entre la tierra y el ingenio de las manos, que al final se traduce en tradición. Tradición que sin duda está presente en la ebanistería, en la talla y en la carpintería, pues son los mismos hombres y mujeres, que tan sólo cambiaron la materia prima. Aunque no haya mucho escrito sobre esta reciente producción artesanal, la gente del valle divulgó su historia a través de la oralidad, fuentes vivas fueron esenciales para la construcción cronológica de este capítulo.

### *Observación directa*

En paralelo con el proceso de investigación se realizaron visitas a las posibles zonas que podrían formar parte del trabajo de grado. La búsqueda, al principio exploratoria, tenía como objetivo principal hacer una lista de diversos objetos y piezas en madera realizados por artesanos del Valle de Quíbor, para luego proceder a una selección definitiva de seis obras artesanales.

Debido a la masiva productividad de piezas y diversificación en técnicas y motivos, tomar una decisión requirió la realización tres viajes; en cada uno de ellos se visitaba diferentes talleres y artesanos quienes mostraban su trabajo, y con el apoyo de Franklin Aranguren y Argimiro Jiménez —artesanos de la zona, que sirvieron como guías—, se pudo descartar aquellos que no alcanzaban una calidad óptima, o que eran copias de diseños originales de algún otro artesano.

Realizar la selección en paralelo con la investigación teórica fue clave para que el resultado fuese coherente y significativo. A continuación una breve explicación de cada pieza escogida para el ensayo fotográfico.

### SIRENA

En primer lugar se eligió una talla en vera, con motivos mágico-religiosos. Este tipo de artesanía cabe dentro de la clasificación de arte popular, sin dejar de ser una artesanía (véase el marco teórico); esta talla antropomórfica fue hecha por Martín Bonilla, hijo de Antonio Torres, pionero hacedor de figuras religiosas e históricas en el valle. La decisión de elegir una pieza de Bonilla correspondió a su gran destreza y originalidad.

Este artesano ya había aparecido en un libro hecho por el fotógrafo Mariano Díaz en el año 1984, *Por un cielo de barro y maderas*, mostrando dos figuras hechas por él: La Virgen de los Soldados y la Virgen de Guadalupe, de igual forma es figura en la Multienciclopedia de Venezuela, editada por la Fundación de Empresas Polar, como parte de los artistas populares del Estado Lara. La singularidad de este tallista proviene de su capacidad de crear formas, posturas y rostros nunca antes vistas en tallas religiosas. Martín asegura que durante la noche sueña con ellas y por la mañana empieza a sacar la figura del palo de vera —el tipo de madera más usado por el artesano— hasta terminarlas, todas sus obras son producto de su imaginación, fe y devoción religiosa.

Para el presente ensayo se fotografió una Sirena, hecha por motivo de la Semana Santa. En ella Martín buscaba plasmar el mito concerniente al baño en el mar durante La Cuaresma, según cuentan, para evitar que las mujeres se sumergieran en el mar durante las festividades, existe la leyenda de que si una mujer se metía al agua acabaría transformándose irrevocablemente en sirena. Esta talla no tenía más finalidad que la de quedarse en la casa del artista, pues era una ofrenda a Cristo; junto con otras figuras, La Sirena formaba parte del altar particular de Martín.

La elaboración de esta artesanía tomó alrededor de veinte días, pues su proceso de fabricación fue completamente manual, con un gran tamaño y de minuciosos detalles. Fue tallada con cincel, gubia y martillo, y el proceso de lijado no existió, más bien le sacó brillo a la madera con el filo de un cuchillo. La toma fotográfica requirió de cuatro visitas para abordar la totalidad de la producción de esta pieza en vera maciza, de coloración verde y marrón.

## IGUANA

Esta segunda muestra de artesanías quiboreñas responde a un objeto meramente estético, al igual que La Sirena, entra en la clasificación de Arte Popular y es parte de muchas piezas zoomorfas, presentes en la imaginería de los artesanos de la zona. La iguana es uno de los animales más comunes, junto con las cabras y las gallinas, que existen en la zona, en consecuencia la elaboración de esta obra es una exploración significativa del medio ambiente que rodea al artesano. Plasmando en madera una realidad tangible y habitual.

Saúl Mendoza es el artesano responsable de la elaboración de esta pieza. Su casa —ubicada en Ojo de Agua—hace las veces de taller, hogar y venta, según sea caso, y de toda la investigación es la más recóndita y difícil de llegar, casi una hora en moto (el único medio de transporte no animal que puede recorrer la zona) a través de quebradas secas y senderos de tierra. En su porche realiza iguanas, toros, mariquitas, cardenales y demás animales; con la ayuda de una moto sierra delinea la forma de la iguana, para luego rebajarla con cincel y martillo, luego con papel de lija uniforma los contornos del animal.

El valor de esta pieza es que sale de un solo pedazo de madera, y de largo puede alcanzar un metro, cincuenta centímetros. Se diferencia de otras tallas por la sinuosa y curva cola del reptil. Saúl prefiere no hacerle las escamas, pues asegura que a nivel estético, el público las prefiere lisas, porque sino serían muy parecidas a las de verdad, y podrían producir rechazo en algunas personas.

La Iguana que Saúl talla puede realizarla en diferentes maderas, Quiebracho, Miguelito o Curarí, sin embargo él prefiere esta última pues tiene vetas de marrones claros y oscuros que contribuyen con el estilizado diseño. También las hace de diferentes tamaños, según sean los pedidos. Terminar una pieza de un metro de largo en Curarí le tomó dos días de trabajo.

### PALETAS

De aspecto evocativamente precolombino, Las Paletas o ensaladeras de Heriberto Rodríguez ocupan el tercer lugar en la selección de las piezas para el ensayo fotográfico. Este par de artesanías son diseño original del mencionado artesano, quien aprendió el oficio viendo a su padre y posteriormente trabajando en el taller La Siempreviva. Éstas forman parte de los utensilios funcionales, pues a pesar de que podrían cumplir una función estética, están hechos con características ergonómicas y de resistencias para su uso.

Conformadas por un tenedor y una cuchara, sirven para revolver y servir ensaladas, aunque cualquier otro uso es válido, no fue elaborado más que en función al primero. La elaboración de Las Paletas por parte de Heriberto no tiene más de diez años de tradición, sin embargo, su padre Monche Rodríguez Silva de 92 años de edad tiene elaborando cubertería artesanal —cucharas y tenedores de madera— desde que tenía 40 años, Monche fue el primero del Valle de Quíbor en realizar esta tipo de artesanía. A este respecto Heriberto responde que el gusto y la destreza se heredan, quedando comprobado en este par de utensilios.

La elaboración de estas piezas es una combinación de técnicas, puesto que para la primera parte se utiliza maquinaria industrial y luego

procesos manuales. Con la ayuda de un machete se cortan unos tacos un poco más grandes que el tamaño final del cubierto, luego en una caladora industrial se les da la forma al tenedor y a la cuchara, incluyendo el mazo por donde se agarran. Después de esto se rebajan con una lijadora eléctrica y por último con un papel de lija se afinan los detalles.

Heriberto hace las paletas de una sola pieza de madera, éstas pueden ser hechas en Quiebracho, Miguelito, Curarí, Mora, Roble o Cartán, según el vendedor o distribuidor las pida. Un juego de paletas toma aproximadamente 4 horas para terminarse, y son muy populares en los puestos de artesanías, donde se encuentran imitaciones de baja calidad. Heriberto se dedicó a estos objetos pues son de fácil producción y se venden bien, aunque por encargos hace lo que le pidan, ya que posee una gran destreza y prolifera creatividad.

### JUEGO DE SUSHI

A diferencia de los objetos anteriores, estas piezas no se corresponden con el imaginario cultural propio de Lara, el Juego de Sushi, compuesto por una bandeja principal, cuatro platos, cuatro boles para verter la salsa de soya y cuatro pares de palillos que hacen las veces de cubiertos, incluyendo su apoyadero, es una obra funcional y sin duda utilitaria. La fidelidad a las piezas originales —donde se sirve la comida japonesa— y el acabado denotan que han sido hechas para llevar a cabo su propósito, y no para actuar como souvenirs decorativos.

En el taller Savilar hacen estas piezas por encargos de tiendas y revendedores; un maestro artesano, Vicentico Silva, y sus tres jóvenes ayudantes, Ángel Silva, José Bonifacio Silva y Rafael Silva, realizan las 21 partes en menos de escasas dos horas, y es que el ritmo de trabajo de un

taller es drásticamente diferente al del artesano que trabaja por su cuenta. En un taller existen horarios de trabajo y contratos, al igual que trabajos especializados en áreas como lijado, modelado y sierra. Los integrantes dominan la fabricación de varias piezas, que el dueño les encomienda, funciona como funcionaría el restaurante donde se utilizarían estas piezas, existe un menú limitado, un chef guía, los cocineros y los comensales que ordenan de platos del menú.

La producción del Juego de Sushi es realizada a partir de herramientas eléctricas, una sierra circular de mesa para cortar los listones de maderas para las diferentes piezas, y una lijadora eléctrica para rebajar las piezas a las formas deseadas, cada vez con un papel menos abrasivo, hasta llegar a un grano que abrillanta la superficie. Cualquier madera dura puede ser utilizada para la elaboración de estas artesanías, Quiebracho, Miguelito, Curarí, Mora, Roble o Cartán, incluso puede darse el caso de encontrar algún Juego de Sushi que haga uso de la combinación de varias maderas.

### BANQUITO

Este mueble es parte de la extensa oferta en mobiliario ofrecido por el mercado artesanal en madera de Lara, este banquito en particular es realizado por Benigno Rodríguez, quien desde hace 21 años gerencia el Taller El Araguaney junto a su padre. Bajo la influencia del diseño de La Siempreviva ambos aprendieron de forma autodidacta el oficio, y Benigno se ha convertido en referente de calidad y sobriedad, participando en concursos y exposiciones de artesanía.

Junto con José Manuel Isabelino López —su ayudante— Benigno realiza mesas, estantes, sillas, y banquitos. El sello de calidad viene dado por la dedicación a los pequeños detalles, ambos hacedores son perfeccionistas, dando paso a trabajos muy pensados con innovaciones estructurales de diseño y montaje.

La mayoría de los clientes del Taller El Araguaney compran los banquitos para usarlos en sus casas u oficinas, pues han sido pensados en función a su durabilidad y comodidad, de igual forma poseen un diseño moderno que llama la atención de quién los ve. Cuando hacen los encargos Benigno se da a la tarea de preguntarle a sus consumidores las combinaciones de colores que les gustaría para sus banquitos, pues cuenta con una amplia gama de maderas: Quiebracho, Zapatero, Miguelito, Curarí, Mora, Roble o Cartán.

El taller para mantener sus niveles de calidad cuenta con máquinas y herramientas modernas, sin embargo, siguen utilizando técnicas artesanales que dan un resultado que no han podido igualar con las nuevas herramientas.

Para la realización del banco son muchas las etapas que hay que cubrir, cortar las diferentes piezas, abrirle los huecos para las juntas, volver a recortar las partes, sacarle brillo y lijar, encajar y encolar todas las piezas, dejarlas con sargentos hasta que sequen y finalmente volver a limar imperfecciones. No son hechos uno por uno, generalmente los bancos se realizan de diez por vez y esto toma alrededor de diez días. Para el presente ensayo se muestra el proceso de producción de esta artesanía utilitaria en cuatro etapas, correspondientes a la cantidad de visitas realizadas a este taller particular.

### MARCO DE BURBUJAS

El último objeto artesanal de este trabajo fue concebido para enmarcar fotos de una manera muy original, hecho en madera y vidrio este marco es de corte vívido y colorido. El Marco de burbujas es producto de una gran destreza y diseño de vanguardia, y es que los objetos que se hacen en el taller La Siempreviva son encargos para la tienda Casa Curuba en Caracas.

La concepción de cada pieza empieza en la cabeza del diseñador industrial que esté al mando de Casa Curuba, desde Caracas envía los bocetos al Maestro artesano en Quíbor, quien los analiza y con ayuda de otros artesanos conciben la manera más práctica para llevar a cabo el diseño. Entre quince personas, distribuidas por departamentos —montaje, lijado, sierra— se reparten la gran demanda en mobiliario y objetos decorativos que, a diario, les toca enfrentar

El objeto que concierne a esta investigación es complejo e incorpora un elemento de vanguardia que no se había visto en las artesanías hechas en el Valle de Quíbor: la mezcla de madera y un compuesto de plástico de color azul, que hace las veces de pega y que a la vez funciona como elemento decorativo. El Marco de burbujas utiliza círculos recortados de listones de maderas de diferente color (Palo e' cuchara, Quiebracho, Zapatero, Miguelito, Curarí, Mora, Roble o Cartán) y tamaño, distribuidos a lo largo del rectángulo que bordea la foto, uniformadas por el líquido azul, de apariencia plástica: resina epoxi. Este objeto artesanal es realizado en dos días, pues requiere varias horas de secado.

Regino Silva, encargado y maestro artesano del taller, cuenta que La Siempreviva ha sido pionera en diseño, en invención de estructuras y resolución de problemas de carpintería. Como también ha sido un espacio donde se han formado grandes tallistas y ebanistas que hoy en día emprenden solos su negocio. Gracias a la visión vanguardista que han sostenido desde un principio, sus productos son referencia mundial de coleccionistas y son responsables en buena medida por el auge comercial de la zona.

Los seis objetos descritos anteriormente buscan ser una muestra representativa de las artesanías presentes en el Valle de Quíbor y así poder hablar en nombre del resto. Los procesos posteriores a la producción son registrados sin intervención del investigador, los lugares y las situaciones presentadas en el ensayo son meramente documental, y fue posible gracias a los mismos artesanos, quienes suministraron al investigador los datos necesarios para continuar el posterior recorrido de las artesanías.

Los procesos de circulación y consumo son plasmados desde diferentes ángulos para enseñar los diversos, por no decir infinitos, itinerarios que los objetos recorren en su haber. Mercados, tiendas, ventas de carretera, oficinas, museos, hogares son solo algunos espacios en donde se podrán encontrar; para efectos de esta investigación la toma fotográfica de esos dos últimos procesos fue realizada sólo en la ciudad de Caracas.

La actitud del investigador buscó ser pasiva para no intervenir la realidad y poder captar imágenes de corte documental, sin embargo, para lograr una naturalidad de parte de los sujetos que formaban parte de las fotografías, fue necesario participar de la dinámica diaria de sus vidas; a manera de ilustración de este último punto, dos de los seis viajes, la estadía

se realizó en casa de los mismos artesanos que aparecen en el ensayo fotográfico.

Por otra parte y afortunadamente, la realidad se presentó muy parecida a la descrita en libros, las teorizaciones con respecto a la artesanía se aplicaban para los diferentes casos estudiados, permitiendo una mayor comprensión del entorno, y facilitando la narración de la historia en imágenes.

Sin embargo, traducir el transcurrir de la existencia a un lenguaje fotográfico, de la manera como el fotógrafo lo desea, implicaba construir imagen tras imagen una parábola lo suficientemente entendible como para no hacerle perder el hilo al espectador y permitir comunicarle exitosamente lo visto por el investigador, o en todo caso lo que quería que viese en la historia. Esto último no aparecía en ningún texto, ni ha sido resuelto por ningún teórico, de manera que es esa traducción la labor más importante de cada fotógrafo cuando se enfrenta a la difícil tarea de contar.

## *Propuesta Visual*

La descomposición de la propuesta visual en trece aspectos técnicos responde a una metodología que considera tanto a los aspectos tecnológicos, como a los teóricos para el correcto análisis de una imagen fotográfica. Fueron extraídos del curso *Análisis e interpretación de la imagen fotográfica, Nivel I*, dictado por Gabriel Atayde, profesor en la escuela de fotografía: Núcleo Fotosensible. Este curso busca a través de correlación de variables —la forma— y el análisis —contenido— formular una crítica valorativa de la imagen fotográfica que se quiera estudiar. Es por esto que se decidió aplicar dichos aspectos para la correcta descripción de las 122 imágenes que conforman el libro *Itinerarios*, resultado de esta tesis.

### *6.1 Composición*

Este ensayo hace uso de una composición clásica, utilizando la regla de los tercios, el color, las curvas en s, el frente y los fondos, simetrías, la dirección de la acción o mirada, las líneas, las diagonales y los horizontes como elementos guías que ayudan al dinamismo, a la estética y al equilibrio compositivo general de las imágenes. Finalmente para completar la totalidad de la composición existen una serie de herramientas que completan el lenguaje final que conforma la fotografía, y que a pesar que forman parte de este punto, son tan amplios que requieren estar en una categoría aparte: encuadre, enfoque, iluminación, perspectiva y angulación.

## 6.2 *Encuadre*

A manera general se explicará este punto desde tres tipos de fotografías presentes en el ensayo, las fotos de texturas o detalles, los retratos de los objetos y artesanos y el resto de las imágenes que sitúan al objeto en algún contexto comercial o funcional.

En la primera clasificación el encuadre es bastante cerrado para permitir centrar la atención en la textura deseada, sin embargo, en los casos que existe un fondo, éste posee una profundidad de campo bastante limitada, por lo que no conforma una distracción.

Tanto en los retratos de artesanos, como el de las artesanías, el sujeto/objeto es el motivo principal por excelencia, y está dispuesto para resaltar. Los retratos contienen elementos o fondos que sitúan al espectador en los ambientes de trabajo y fabricación de artesano y la artesanía respectivamente. Logrado mediante de la utilización de planos medios.

Para situar a los objetos artesanales dentro de un contexto específico de circulación fue necesaria la utilización de planos abiertos, de esta manera podemos observar que rodea al motivo principal y qué función cumple en un contexto en particular.

En la totalidad del ensayo fotográfico, el formato de encuadre de las fotografías no incluye imágenes inclinadas, y se hace uso del formato horizontal y vertical por igual, esta elección estuvo sometida únicamente a un criterio particular de composición.

### 6.3 *Color*

Debido a que el formato del ensayo es editorial, la agrupación de imágenes en los pliegos conforma unidades de contenido. De igual forma los colores presentes en las fotografías fueron concebidos para que estas unidades de contenido tuvieran una gama similar de tonalidades.

En su mayoría predomina la gama tonal claros de marrones y ocre —colores análogos—, con presencia, a manera de guiño, de azules —colores complementarios—. Uno de los pocos colores que la madera no es capaz de producir. Los tonos cálidos reflejan la aridez de los medios rurales, mientras que en la ciudad las luces artificiales de los establecimientos comerciales proporcionan el mismo tono amarillento que baña la imagen. En su mayoría las fotografías fueron tomadas con una temperatura de color de 5000 K.

### 6.4 *Inclinación & Ángulo*

Las perspectivas y el punto de vista utilizados, que determinan la angulación de la imagen, responden únicamente a la conveniencia de la composición, y las posibilidades físicas espaciales del fotógrafo con respecto al motivo a fotografiar; en casos se encontrarán fotos con los respectivos motivos de frente, mientras que en otros, para resaltar volumen o facilitar la comprensión de la acción, se utilizaran ángulos con fugas. En algunos casos, para las fotografías de detalles y texturas fue necesaria la utilización de tomas cenitales, mientras que para los retratos, paisajes, y demás imágenes hubo variaciones en los ángulos, se podrán apreciar picados y contrapicados, incluso tomas al ras.

Una de las escasas razones por la cuales se utiliza la postproducción en este ensayo fotográfico es para corregir leves inclinaciones que molestan a la vista y desmejoran el encuadre y la composición.

### *6.5 Enfoque*

Todas las fotos utilizadas en el ensayo fueron tomadas con la intención de resaltar a los seis objetos en cuestión, para esto se hizo uso de la nitidez o enfoque en los espacios donde se encontraba la artesanía, o el motivo principal de la imagen. El enfoque en algunos casos operará como elemento compositivo, y en otros actuará para destacar el elemento protagonista, sea éste total o selectivo; debido a las circunstancias de luz habrá fotografías con mejor nitidez que otras. Aunque sea de tipo documental, este ensayo no presenta imágenes afectadas por la rapidez del suceso a fotografiar o condiciones extremas precariedad, por lo que no se encontrarán fotografías con fallos notables en el enfoque. Vale decir que se hizo uso del enfoque automático de once puntos variables y no del enfoque manual. Esta posibilidad fue viable gracias a la utilización de un equipo digital réflex.

### *6.6 Contraste*

En las fotografías tomadas en el medio rural la luz natural incidía de manera muy fuerte sobre los sujetos y objetos de la imagen, por esto las fotografías tomadas en horas cercanas al mediodía presentan un contraste alto entre sombras y luces, mientras que las fotos tomadas alrededor de la puesta o salida del sol presentaban un contraste medio. Debido a la gran variedad de locaciones escogidas para la realización del ensayo no fue posible restringir la toma fotográfica a las horas de luz propensas para un

correcto contraste, ni filtrar la luz dura proveniente del sol, en su defecto se buscaron áreas cubiertas o techadas que protegieran el encuadre de esa luz directa.

### *6.7 Tipo de iluminación*

En el medio rural la fuente de luz utilizada fue la luz natural del sol, las únicas variantes estuvieron en el hecho de la hora en que fueron tomadas, pues existen imágenes con luz dura y otras con luz suave. Ya de regreso en Caracas, se presentó en repetidas ocasiones la luz artificial como consecuencia de bombillos dispuestos en locales comerciales y hogares. La utilización de un flash externo o el flash de la cámara nunca fue necesaria, además, el ensayo fue concebido a partir de condiciones naturales de luz en los espacios fotografiados

Tanto en el valle de Quíbor, como en Caracas las fotografías no presentaron manipulación de iluminación por parte del fotógrafo, ya sea natural o artificial las únicas variaciones hechas fueron a la cámara; en su mayoría las imágenes fueron tomadas con un ISO 400, y en circunstancias de bajo contraste se modificaba hasta llegar al ISO 100.

### *6.8 Angulación de la toma*

#### *6.8.1 Cobertura visual del objetivo*

Para las fotografías detalles o de textura fue utilizado un lente zoom de 55-200mm, mientras que para imágenes retrato o paisajes fue necesario un lente gran angular 18-55mm, éste último lente se usó con más frecuencia pues permitía mayor apertura focal, y porque casi no se presentaron casos

en los que el motivo principal de la imagen estuviera alejado y se requiriese un teleobjetivo para captarlo.

### 6.8.2 Distancia focal

Por la naturaleza del trabajo siempre hubo cercanía entre el fotógrafo y el sujeto u objeto a capturar, muy pocos fueron los casos en que la distancia entre ambos fuera muy amplia. También se da el caso que al utilizar un lente de distancia focal larga fuera en detrimento del enfoque, pues los teleobjetivos suelen tener en condiciones bajas de luz una profundidad de campo reducida.

## 6.9 *Formato de exposición*

El ensayo fotográfico fue concebido desde un comienzo para conformar un proyecto editorial, de esta forma era posible contar una historia. Una línea —no tan recta— argumental que está compuesta por muchas situaciones y lugares. En un libro era la única manera en que cobrara sentido el viaje del objeto artesanal, permitiendo dialogar en la misma página momentos de distintas cronologías, seguidillas de imágenes, fotografías ambiguas que al leerse juntas cobran múltiples significados, y otras formas de narrativa visual que es mejor ver que tratar de explicar en palabras.

El formato del libro de un dieciséis recortado, eso significa que las dimensiones de una página ocupan un dieciseisavo de pliego, el recortado responde a que es unos centímetros más pequeño. 20x17 son las medidas, lo que convierte a esta publicación en una de tipo vertical moderado, permitiendo el uso de fotografías horizontales o verticales sin discriminación alguna. El papel utilizado es blanco mate, y un gramaje de 150 gramos.

### *6.10 Granulación*

El ruido en las fotografías de este ensayo es prácticamente nulo, ya que las condiciones de luz en la mayoría de los casos eran bastante buenas, por lo que el grano en la fotografía es bastante fino. A lo largo de la realización los ISO utilizados fueron 400, e ISO 100 si la luz incidente se presentaba dura.

### *6.11 Tamaño*

En esta variable hay que tomar en cuenta el formato de exposición de las imágenes utilizadas, ya que se trata de un libro de 20cm de alto por 17cm de ancho, lo que permite diagramar en un tamaño máximo, para formato horizontal, de 20cm x 34cm. Sin embargo, ese no fue el tamaño a utilizar en todos los casos, existe un rango muy variado, desde 5cm x 5cm hasta el ya mencionado. Por el diseño del libro hubo fotografías de aparente formato cuadrado, estas fueron recortadas previamente en edición, al igual que otras formas rectangulares que no coinciden con la tradicional proporción del formato de los sensores de 35mm de las cámaras digitales.

Aunque el tamaño en la mayoría de los casos sea reducido no quiere decir que las fotografías no puedan ser ampliadas, pues la cámara digital utilizada cuenta con una capacidad de captar imágenes en formato raw a un pixelaje de 10 millones, lo que permite fotos con alta resolución.

### *6.12 Registro de movimiento*

En el caso particular de la producción de los objetos artesanales es utilizado el movimiento en las imágenes, este recurso fue utilizado para

contrastar el congelamiento de los retratos de artesanos y artesanías con el desplazamiento al momento de la fabricación, para acentuar la velocidad y darle dinamismo a la acción. Otros momentos en los cuales se aprecia el movimiento son en los mercados de artesanías, donde hay un desplazamiento continuo de personas, realizando acciones de diversa índole. Este efecto fue logrado a partir de un mayor tiempo de exposición, y sin desplazamiento del fotógrafo. En el resto de las imágenes no se observa movimiento, son situaciones inmóviles.

### *6.13 Tipo de soporte*

La totalidad del ensayo fotográfico fue realizado con una sola cámara digital y dos lentes zoom. La cámara, marca Nikon, modelo D80, es de tipo réflex, con un sensor de 35mm, que permite la función manual de todos los controles. Los dos lentes zoom sirvieron para abarcar una gran parte del rango visual, el primero un gran angular de 18-55mm y el segundo un teleobjetivo de 55-200mm, ambos lentes se utilizaron con un filtro uv.

## *Ejecución del plan*

### Contactos y permisos

#### **Martín Bonilla**

Artesano y tallista

Quebrada grande, Edo. Lara

email:

Teléfono:

#### **Benigno Rodríguez**

Maestro artesano del Taller El Araguaney

Guadalupe, sector Pueblo Nuevo, Edo. Lara

email: elaraguaney2009@hotmail.com

Teléfono: 0426 7082494

#### **Saúl Mendoza**

Artesano y tallista

Ojo de Agua, Edo. Lara

email:

Teléfono:

**Regino Silva**

Maestro artesano del Taller La Siempreviva

Quíbor, Edo. Lara

email:

Teléfono: 0424 5051499

**Heriberto Rodríguez**

Artesano y tallista

Buena Vista, Edo. Lara

email:

Teléfono: 0414 5058632

**Vicente Silva**

Maestro Artesano del Taller Savilar

El Reventón, Edo. Lara

email:

Teléfono:

**Argimiro Jiménez**

Maestro Artesano del taller Buena Vista

Buena Vista, Edo. Lara

email:

Teléfono: 04245011362

**Franklin Aguilar**

Artesano y tallista del Taller La mora

Buena Vista, Edo. Lara

email:

Teléfono: 0426 9540517

**Adalberto Rodríguez**

Maestro artesano del Taller Guaiquerí

Quíbor, Edo. Lara

email:

Teléfono: 0414 5519872

**Adelicio Silva**

Artesano y tallista del Taller La mora

Buena Vista, Edo. Lara

email:

Teléfono:

**Pura Hernández**

Artesano y tallista del Taller La mora

Buena Vista, Edo. Lara

email:

Teléfono

**Pedro Mendoza y Luisa Rodríguez**

Dueños de la tienda Casa Azul

Guadalupe, sector Pueblo Nuevo, Edo. Lara

email:

Teléfono:

**Lila y Ramón Aranguren**

Artesanos y dueños de la tienda Lila y Ramón

Guadalupe, Edo. Lara

email:

Teléfono:

**Claire Campion**

Dueña de la tienda Artezania

Caracas, Edo. Miranda

email: artezaniastyle@yahoo.fr

Teléfono: 0414 1400308

**Dennis Schmeichler**

Dueño de la tienda Casa Curuba

Caracas, Edo. Miranda

email: casacuruba@cantv.net

Teléfono: 0212 2869268

**Deana Colantone**

Dueña de la tienda Tierra Azul

Caracas, Edo. Miranda

email:

Teléfono: 0212 2845967

**Margarita Novoa**

Coleccionista de artesanías

Caracas, Edo. Miranda

email: marganovoa@cantv.net

Teléfono: 0416 6352368

**Marta Bahamonde**

Coleccionista de artesanías

Caracas, Edo. Miranda

email:

Teléfono: 0212 2711784

**Alexandre Terrasse**

Dueño del restaurante Wasabi Sushi Bar

Caracas, Edo. Miranda

email:

Teléfono: 0212 9512147

**Juan José Salazar**

Director del Museo Antropológico de Quíbor Francisco Tamayo

Quíbor, Edo. Lara

email: [museoantropologicodequibor@yahoo.es](mailto:museoantropologicodequibor@yahoo.es)

Teléfono: 0253 4911209

**Laura Carrera**

Directora del Museo Nacional de Arte Popular

Caracas, Edo. Miranda

email: [museonacionaldeartepopular@gmail.com](mailto:museonacionaldeartepopular@gmail.com)

Teléfono: 0212 5751745

**Mariano Diaz**

Fotógrafo, diseñador gráfico y periodista

El Junco, Edo. Miranda

email: [marianuvi@hotmail.com](mailto:marianuvi@hotmail.com)

Teléfono: 0212 4121461

## Locaciones

A continuación una lista de locaciones por orden de aparición en el libro Itinerarios, producto resultante de esta tesis. En la mayoría de los casos las locaciones donde fue realizada la toma fotográfica carecen de direcciones precisas, pues se trata de caseríos en quebradas y lomas, construidos sin previa planificación urbanística, diseminados en el medio rural, marginados de cualquier mapa. En estos casos sólo se especificará el sector donde se encuentran.

### Loc. 1

La sirena: realización del objeto artesanal y consumo

Dirección Habitación. Martín Bonilla

Quebrada Grande, Municipio Florencio Jiménez, Edo. Lara.

### Loc. 2

La iguana: realización del objeto artesanal

Dirección Habitación. Saúl Mendoza

Ojo de Agua, Municipio Florencio Jiménez, Edo. Lara.

### Loc. 3

Paletas: realización del objeto artesanal

Dirección Habitación. Heriberto Rodríguez

Buena Vista, Municipio Florencio Jiménez, Edo. Lara.

**Loc. 4**

Juego de sushi: realización del objeto artesanal  
Taller artesanal El Savilar. Vicente Silva  
El Reventón, Municipio Florencio Jiménez, Edo. Lara.

**Loc. 5**

Banco: realización del objeto artesanal  
Taller artesanal El Araguaney. Benigno Rodríguez  
Pueblo Nuevo, Carretera Quíbor-Guadalupe, Municipio Florencio Jiménez,  
Edo. Lara.

**Loc. 6**

Marco de burbujas: realización del objeto artesanal y consumo  
Taller artesanal La siempreviva. Regino Silva  
Av Pedro León Torres, entre carrera 18 y 19, Casa Siempreviva, Quíbor,  
Municipio Florencio Jiménez, Edo. Lara.

**Loc. 7**

Comercialización: Mercado de tintorero  
Casa de la cultura  
Vía Principal El Cardonal I, Tintorero, Municipio Florencio Jiménez, Edo.  
Lara.

**Loc. 8**

Marco de burbujas: circulación  
Tienda Casa Curuba. Dennis Schmeichler  
Av. Andrés Bello, entre 1ª. Y 2ª. Transversal. Edificio Everi, Los Palos  
Grandes, Caracas, Edo Miranda.

**Loc. 9**

Paletas: circulación

Tienda Tierra Azul. Deana Colantone

Av. Francisco de Miranda, Centro Comercial Centro Plaza. Nivel 4, local 100,  
Los Palos Grandes, Caracas, Edo Miranda.

**Loc. 10**

Mesa de Paletas: consumo

Dirección Habitación. Margarita Novoa

Calle 3, Los Samanes. Edificio Lomalinda, Los Palos Grandes, Caracas, Edo  
Miranda.

**Loc. 11**

Iguana: Comercialización

Tienda Casa Azul. Pedro Mendoza y Luisa Rodríguez

Pueblo Nuevo, Carretera Quíbor-Guadalupe, Municipio Florencio Jiménez,  
Edo. Lara.

**Loc. 12**

Juego de sushi: Comercialización

Tienda Lila y Ramón. Lila y Ramón Aranguren

Detrás de la casa de la cultura, Guadalupe, Municipio Florencio Jiménez,  
Edo. Lara.

**Loc. 13**

Banco: consumo

Dirección Habitación. Marta Bahamonde

Av. Sanz, Conjunto Residencial Terepaima, El Marqués, Caracas, Edo Miranda.

**Loc. 14**

Juego de Sushi: consumo

Restaurante Wasabi Sushi Bar. Alexander Terrasse

Av. Tamanaco, JW Marriott, El Rosal, Caracas, Edo Miranda.

**Loc. 15**

Sirena: circulación

Museo Nacional de Arte Popular. Laura Carrera

Zona Cultural de Parque Central, Sotano dos del MACC, Bellas Artes, Caracas, Edo Miranda.

## Recursos técnicos y humanos

### Recursos técnicos

- Lente AF-S Nikkor 18-55mm VR
- Lente AF-S Nikkor 55-200mm VR
- Tarjeta de memoria Trascend 8gb
- Cámara fotográfica Nikon D80
- Filtro protector Tiffen 58mm UV
- Adobe Photoshop Lightroom 2.0
- Adobe In Design
- Rebotador de luz
- IMac

### Recursos humanos

Para la realización de esta investigación no aplica la categoría.

## Presupuesto y análisis de costos