

Una aproximación crítica a la historia del arte “popular” en Venezuela

Ricardo A. Ruiz P. /ricruizjr@gmail.com

Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela



RECIBIDO: 22-08-07 • ACEPTADO: 05-11-07

Resumen

El enfoque de este artículo es principalmente historiográfico, aunque el tema del arte “popular” venezolano está difundido con considerable atención, también es cierto que, no posee ninguna sistematización histórica. La aproximación crítica que se realiza en este texto, sobre la historia del arte popular venezolano, tiene como fundamento la consideración de la dificultad del paradigma popular. El término *popular* puede conllevar muchos matices, es un vocablo que arrastra paradigmas, nociones y sobre todo prejuicios. Dentro de la terminología arte “popular”, se encierran otras expresiones artísticas, que bien o mal, sirven de sinónimos. Por consiguiente, escribir una historia del arte popular venezolano puede pecar en la sustentación teórica, por esta razón, la aproximación histórica debe considerarse autocrítica, ese es el motivo de este artículo.

Palabras claves: Arte venezolano, arte popular, historia del arte, crítica del arte, historiografía.

A CRITICAL APPROACH TO THE HISTORY OF THE “POPULAR” ART IN VENEZUELA

The perspective of this article is mainly historiographic, although the topic of the Venezuelan “popular” art is diffused with considerable attention; it is also true that, it does not have any historical systematization. The critical approach that is carried out in this text, on the history of the Venezuelan popular art, has the consideration of the difficulty of the popular paradigm as foundation. The popular term can bear many meanings, it is a word that carries paradigms, notions and mainly prejudices. Within the terminology “popular” art, other artistic expressions that, one way or another, work as synonyms are contained. Consequently, writing a history of the Venezuelan popular art can offend in the theoretical sustentation; for this reason, the historical approach should be considered self-criticism, that is the reason of this article.

Key Words: Venezuelan art, popular art, history of art, art criticism, historiography

Abstract

1. Intro

U

n término puede conllevar muchos matices, es el caso de *popular*, un vocablo que arrastra paradigmas, nociones y sobre todo prejuicios. Dentro de la terminología arte “popular”, se encierran otras expresiones artísticas, que bien o mal, sirven de sinónimos del mismo: arte “ingenuo”, arte “naïf”, arte “del común”, artesanía, arte “primitivo” y hasta rural. No obstante, cada una de estas definiciones, y otras tantas que faltarían por nombrar, poseen características disímiles entre sí lo que oscurece la definición general de arte “popular”, al englobar formas expresivas de “distintas fuentes”. Más allá de pretender en este artículo, presentar una taxonomía terminológica a todos los ámbitos y entelequias atribuidas al paradigma “arte popular”, tendrá que considerarse que al referirnos al *arte no escolarizado* o *no académico*, estaremos definiendo un ámbito cultural que no procede de sistemas de educación formal en la transmisión de aprendizajes del arte. En otras palabras, el concepto popular para el caso del arte, resulta genérico y poco preciso, por ende, la categoría que resultaría factor común en todas estas formas expresivas sería la de no académico o no escolarizado.

La “popularidad” -la esencia de lo popular, que nada tiene que ver con el *populismo* pues éste es una conducta política de simulacro o la *popularidad* que es un juicio a la fama, alcance o consumo de la cultura de masas, y ninguno se refiere a la condición productora del pueblo de objetos culturales-, es en



sí el eslabón de la querrela y sobre el cual deben dirigirse los exámenes.

2. Historia del Arte, “popular”, en Venezuela

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

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

Posteriormente o de manera unísona incluir la producción artesanal o de taller de la etapa colonial de nuestra historia, como fueron los focos de El Tocuyo, Mérida y Petare entre otros, que bien luego, pasaron a ser escuela y dejaron atrás su carácter “popular” y obtuvieron su reconocimiento como arte “culto” de la historia del arte venezolano. En la colonia el pintor, el tallista estuvo afiliado a otros oficios herreros, albañiles, etc. pues su función sea por utilidad para la

evangelización o conquista era simplemente de artesano - arte y artesanía sin distinción, cercano al término *têchne*, que de manera total definía al *hacedor*-. Sin embargo, habría que considerar también, para la historia, qué ocurrió con los grupos indígenas integrados a la sociedad hispana en aquellos tiempos, y la apreciación de sus productos *artísticos*.

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

En esos lugares se crearon lo que podríamos llamar escuelas como consecuencia, en la técnica, de una tipología en las obras, en la que ciertos rasgos característicos de dibujo, de colorido, de tratamiento de la materia, presentaba una persistencia evidente [...] Es bueno tener presente que el arte o artesanía que se va a producir después, se va a dar en dos vertientes: una raigambre popular pura, y otra culta como consecuencia de la enseñanza que se impartía en las escuelas de la colonia [...] fundidos o no, dieron origen al arte popular de hoy... (1981: 10).

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

En los inicios de la República se cuenta, con suerte compartida, a Juan Lovera y Pedro Castillo tanto por el academicismo como por la *popularidad*, quienes fueron catalogados de ingenuos o deficientes técnicamente, sea el ejemplo: “...*Para Ramón de la Plaza (1883) [...] fueron pintores de escaso mérito en razón de una técnica insuficiente desde una perspectiva naturalista...*” (Calzadilla, 1998: 369), pero que corresponden a la historia reconocida actualmente como artistas del *arsclásico*, definición que emplea Francisco Da Antonio (1982), para referirse a una forma de expresarse y sentir la realidad, que nada tiene que ver con el realismo académico.

Otro evento de importancia que instituye la idea de arte “popular”, “ingenuo”, “del común”, etc. es la fundación de la Academia de Bellas Artes, en 1849, en la década anterior

se esbozó la institución y sirvió como asentamiento de *cierto* arte, eventualidad que sentencia oficialmente qué es arte y qué no -al menos el gran arte-, surge el academicismo oficializado, la historia se enfrentaba al axioma más discutido “el arte por el arte” desde la mimesis, la utilidad sin fin, lo bello por sí mismo.

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

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

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

por lo popular, por el pueblo, más cercano al origen, mientras se rechazaba la revolución industrial, tecnológica, etc. (Cfrs. Fischer y Huyghe en Echeverría, 1981).

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

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

Finalmente con el *boom* de los años ‘40 por lo “ingenuo”, lo “popular” y lo “rural” del arte del pueblo, que si bien resulta tarde en comparación con el resto de Latinoamérica, se ve protagonizado por sectores *progresistas* intelectuales, que ven en las expresiones *telúricas* la producción simbólica y nacional de los sectores populares (Ortega, 1997). La posibilidad de tal suceso suele estar asociado con el Festival Folklórico propiciado por Juan Liscano, así como por las acciones del Taller Libre de Arte.

Como antecedente importante, en México (para 1921) se realiza la primera exposición de arte “popular”, con motivo de las secuelas del centenario de su independencia (1910), y el evidente proyecto de acentuar lo nacional. Es bien conocido que la *revolución de 1910* trajo un cambio en el carácter socio-político en México, he ahí la importancia que en el programa de cambio se gestara un movimiento que diera apoyo a las esferas desposeídas de la sociedad. Es también consecuencia, que se formara un

sindicato de artistas “populares” al año siguiente, 1922, mayor prueba son las frases citadas en la proclama, “*que deba desaparecer toda estética ‘ajena o contraria al sentimiento popular’ valorando, en contrapartida, ‘el admirable y particular talento’ del ‘arte del pueblo mexicano’*” (Martínez-Peñalosa citado por Ortega, 1997: 18). Se percibe un tono casi xenofóbico.

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

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

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

Con respecto a la existencia paralela de la historia del arte “popular” y la valoración comparativista, Juan Calzadilla señala:

...Esta historia se ha ordenado, en lo externo, como un todo que pretendió insertarse, en un principio tímidamente, en la perspectiva del arte académico

europeo, y en lo interno, superar y erradicar el modelo primitivo en que degeneró, según se pensaba la tradición de los imagineros coloniales, cuyo espíritu impregna de carácter propio al arte popular derivado de ella, hasta el fin de la centuria pasada... (1998: 368-369).

Estos deberían ser los momentos claves de esta historia, o al menos para posicionar hitos de referencias, para su posterior investigación. Sin embargo, sí han sido incluidos dentro la historia oficial del arte en Venezuela, tales inserciones no construyen una historia completa del arte “popular” ocurrido en Venezuela en cinco siglos de vida, tal historia posee grandes vacíos difíciles de llenar, ya sea por la ausencia de documentación y lo más importante la desaparición de las obras que en algún momento servirían para la reconstrucción de la misma. Vale mencionar que iniciar una exploración del pasado del arte “popular”, tendría que adscribir al investigador en una conciencia que se resumiría en el graffiti bogotano citado por Perán Erminy “no sabemos que nos depara el pasado” (1998: 393).

3. Especificidades recientes para Venezuela

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

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

Aunque este concepto se puede deshacer por su postura hacia una tradición perpetua -siempre se ha pregonado que la tradición artesanal de talleres es una forma de resistencia a la adecuación o fuerza de transformación que exige la

modernización, es decir lo local versus lo nacional-, y defensa del folklore con visión purista-fundamentalista, y mucho más si citamos los híbridos recientes entre *popular-académico*, *popular-massmediático*, y otras más.

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

De sobra es conocido que lo artesanal se relaciona con trabajos de carácter colectivo, relativos en serie y un tanto superficiales [...] En tanto en el arte popular venezolano se tiene en gran estima lo original de la individualidad, aún en el arte anónimo colonial o en el contemporáneo, sin que se tenga prejuicios frente a lo académico, lo que indujo a un jurado a otorgarle el Premio Nacional de Pintura en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, en 1996, al artista Feliciano Carvallo. (2001: 197).

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

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

1) Repetición de modelos exitosos de las obras de artistas populares que gozan del prestigioso mecenazgo oficial y privado, a fin de adecuarse al ‘gusto’ imperante en el mercado de consumo para garantizar la venta de su producción, lo que obliga [...] a negar su personal actividad creadora; mientras otros que no tienen talento, se han aprovecha-

do de tal situación para hacerse un lugar a punta de imitaciones, generalmente mediocres.

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

3) Alentados por las posibilidades de circulación que han abierto, nos encontramos con la aparición de los ‘profesionales’ del arte popular, que son personas con formación técnica-académica en las artes plásticas que debido a diversos factores (limitado talento, defectuosa preparación, etc.) plagian manifestaciones del arte popular (sobre todo la pintura), a veces imitándolo descaradamente y otras veces incorporando leves innovaciones formales y temáticas. También tenemos otro tipo de ‘profesionales’, que son aquellos individuos que no pertenecen a los sectores populares y que no tienen formación académica en las artes plásticas, pero que disponen de las condiciones económicas y de tiempo para dedicarse a esta actividad... (1997: 52-54).

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

...arte popular se le dejaba, y se le sigue dejando, relegado a un segundo plano de interés, como una manifestación menor, excluido de los salones ortodoxos y limitado a no ser, como las artesanías tradicionales, más que una mercancía barata y pintoresca, atractiva para el consumo del turismo interno... (1999: 4).

4. La crítica habitual

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

En el presente continúa la execración. Sólo existen dos serias bienales de arte no académico, *La Bienal Salvador Valero* en Trujillo y *La Bienal Bárbaro Rivas* en Petare, ahora internacional, en su edición del 2006, lo demás son pequeños focos irregulares que intentan imitar semejante hazaña de aquellas bienales o los salones que premian a tales artistas como fueron el Salón Anual de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, o el Salón Arturo Michelena (Erminy, 1999).



En el momento que menciona Perán Erminy tal condición de proyección museística en Venezuela -1999-, no señaló el aporte significativo del *Salón Bigott de Arte Popular*, que lleva dos ediciones muy importantes, y en la primera, Erminy, realiza la evaluación anterior.

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

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

Tendencia idealista:

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

Tendencia psicologista:

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

Tendencia histórico-cultural:

Con corrientes como la histórica, sociológica y antropológica.

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

Lo estético no es, entonces, ni una esencia de ciertos objetos ni una disposición estable de lo que llamo ‘naturaleza humana’. Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según culturas, los modos de producción y las clases sociales. La definición de lo estético como predominio de la forma sobre la función no es válida para todas las épocas. Sino para el arte producido en el capitalismo como consecuencia de la autonomización de ciertos objetos o ciertas cualidades de algunos objetos (1997: 73).

La corriente antropológica parte de una idea de tradición y de una *sensibilidad distintiva*. Geertz (citado por Ortega) dice:

Darse cuenta de que estudiar una forma artística es explorar una sensibilidad, que tal sensibilidad es esencialmente una formación colectiva, y que los fundamentos de tal formación son tan amplios y tan profundos como la existencia social, no sólo nos aleja de la visión de que el poder estético es una grandilocuencia destinada a los placeres de la artesanía, sino también de la llamada visión funcionalista, que con mayor frecuencia se ha opuesto a ello: es decir, que las obras de arte son mecanismos elaborados para definir relaciones sociales, sostener normas sociales y reforzar valores sociales. (1997: 80).

La crítica o los textos que han sido realizados sobre los artistas no escolarizados, tiende a enfocarse alrededor de su ingenuidad inmaculada, de su escasa *cultura* o de su similitud con las vanguardias (Cfrs. Calzadilla, 1998). El *feedback* (fuente, modelo crítico e ideal) de las visiones primitivistas por parte de las vanguardias son: la romántica

con Gauguin y los fauvistas, la intelectual con Picasso y los abstractos, la subconsciente con los dadaístas, surrealistas y Klee, la afectiva con Der Brücke y Blaue Reiter (Cfrs. Méndez, 1996: 57). “*El arte naïf [...] su valoración depende del grado de relación que sus resultados mantienen con el arte abstracto y el arte figurativo de vanguardia.*” (Calzadilla, 1987: 14). Sin embargo, a pesar de tal disposición de juicios formalistas y crítica comparativa, se pueden comprobar en las líneas biográficas de artistas no académicos, que estamos en presencia de nuevas entidades. Por ejemplo:

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

5. Cierre

Para la historia del arte no escolarizado en Venezuela, que no se encuentra formulada en un mismo corpus, sino a partir de elementos aislados, como catálogos, monografías, artículos y otros, deben considerarse muchos aspectos antes de grabarla en las páginas de la historia. En primer lugar, evitar que la metodología pretenda hallar evolutismo o progresismo en las expresiones *populares*, la concepción

biológica del arte, aquella que persiste como herencia moderna de concebir el arte como un sujeto que tiene etapas (gestación, desarrollo y decadencia) y que lleva al investigador a considerar el arte y los artistas como elementos que transitan la evolución y el atraso. En segundo lugar, evitar valoraciones reivindicativas, aquellas que se sustentan en la defensa de la marginalidad de estos artistas, hay que recordar que la marginalidad se constituye de dos procesos o sujetos, aquel que margina y el que acepta que es marginado, aceptar la marginalidad de estos artistas impedirá el intercambio simbólico adecuado. Y en último lugar, escribir una historia del arte popular venezolano paralela a la historia oficial, sería coparticipar de la exclusión, el acto más idóneo sería cohesionar ambos discursos en una misma historia, el resultado no podrá ser menos que enriquecer nuestro patrimonio artístico.

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

Entonces la definición del concepto arte *popular* no se constituiría por medio de una diferencia, ni mucho menos planteando la posibilidad de proponer dos diferencias opuestas, la definición más precisa es la existencia gradual, más allá de valores opuestos, que pueden poseer objetos y sujetos (obras y artistas). El término arte es amplio y debe serlo, si los críticos quieren encontrar similitud con la práctica maya y bíblica de apoderarse del ente a través de la palabra pronunciada o incluso crearlo. De otra manera su objeto será escurridizo e inaprensible, aunque el final no es acorralarlo y fijarlo, es más bien entender su fluctuante manifestación y dialogar con ella. Entonces, se entendería, que el arte es aquel fragmento de gesticulación entre la vida y la muerte, y con la conciencia en ello.

Referencias Bibliográficas

- _____ (1995). *Elvia Armas. De costumbres, rituales y otras devociones*. Exposición 7 mayo al 11 junio de 1995. Caracas: Museo de Arte Popular de Petare.
- CALZADILLA, Juan (1987). *La Imagen Popular hoy El legado de la fe*. En *Artesanía y Folklore* (57), 13-16.
- _____ (1995). *De la Colonia al arte popular de hoy*. En *Revista Bigott* (35), 3-15
- _____ (1998). *Las artes plásticas en la cultura popular*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). En *Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad*. (p.p. 365-372). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.
- CAÑIZARES, Carol (1999). *Salón Bigott de Arte Popular del 9 de mayo al 11 de julio de 1999*. Maracaibo: Fundación Bigott
- CONTRAMAESTRE, Carlos (1981). *Salvador Valero*. Trujillo (Vzla.): Museo de Arte Salvador Valero.
- _____ (2001). *Poética del Escalpelo*. Caracas: CONAC.
- DA ANTONIO, Francisco (1974). *El Arte Ingenuo en Venezuela*. Caracas: Litografía Tecnocolor.
- _____ (1982). *Textos sobre Arte: Venezuela 1682-1982*. Caracas: Monte Ávila,
- ECHEVERRÍA, Pilar (1981). *Reflexiones en torno al Arte Popular en Mérida*. Trabajo de ascenso. Universidad de Los Andes, Mérida.
- ERMINY, Perán (1998). *La confusión y el derrumbe de los términos*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). En *Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad*. (p.p. 383-396). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.
- _____ (1999). *Salón Bigott de Arte Popular del 9 de mayo al 11 de julio de 1999*. Maracaibo: Fundación Bigott.
- GRUPO CINCO (1981). *Juan Félix Sánchez*. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales
- MÉNDEZ, Lourdes (1996). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis S. A.
- ORTEGA, Miguel (1997). *Arte Popular y Artesanía*. Caracas: CONAC-Dirección Nacional de Artesanías.
-

