

## Presentación

Una breve búsqueda en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia nos hace ver dos acepciones para la palabra artesanía: «1. f. Clase social constituida por los artesanos. 2. f. Arte u obra de los artesanos». Pero al remitirnos, entonces, a la palabra artesano encontramos que «1. adj. Perteneciente o relativo a la artesanía. 2. m. y f. Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. Modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.»

Entre estas definiciones posiblemente lo que queda más claro es que la artesanía

es aquello que se hace valiéndose de medios mecánicos, dejando la huella personal del hacedor o artesano.

Lo que queremos justamente con esta exposición es presentar una muestra que profundice en las diferentes facetas y aspectos de la artesanía, vista desde nuestro tiempo contemporáneo, es decir, hacer evidentes las diferencias existentes no sólo en cuanto a materiales y técnicas de trabajo, sino también a los cambios en la manera de percibirla de acuerdo a los diferentes usos que se hagan de ella.

La riqueza que se desprende del uso de estos conceptos es tan hermosa como la exhibición que tenemos el gusto de pre-

sentar. Nuestra artesanía ha ido ganando con el tiempo una versatilidad que, en muchos casos, la emparenta directamente con el arte, y en otros, la ubica en el lado de la funcionalidad, pero con una belleza de diseños que son producto de la hibridez que ha generado el conocimiento de otras técnicas, tanto nacionales como foráneas. Podríamos decir que la artesanía se ha enriquecido ahondando en nuestra identidad, pero también echando mano de conocimientos que ha ido asimilando. La conclusión no puede ser más satisfactoria: basta para ello regocijarnos en los objetos que se muestran en esta exposición.

Leonor Giménez de Mendoza

Presidenta Fundación Empresas Polar

# Artesanía: Otra Visión



PUERTO R



Artesanía Colonial de Píritu. Mi Esfuerzo  
Carretera de la Costa, estado Anzoátegui

PIRITU →



Esta exposición se fundamenta en las opiniones y en la selección de objetos artesanales realizada por doce gestores e investigadores culturales de nuestro país, quienes fueron entrevistados por Daniela Egui, para Fundación Empresas Polar, en el año 2005.

Álvaro Sotillo  
Antonio López Ortega  
Carol Cañizares  
Domingo Álvarez  
Francisco Da Antonio  
Lelia Delgado  
María Elena Ramos  
Mariela Provenzali  
Maritza Jiménez  
Perán Erminy  
Rubén Wisotzki  
Ruth de Bottome

**Sagrario Berti**

# **Arte/sanía venezolana**

**¿por función, elaboración, o uso?**

## Introducción

Abordar y exhibir el objeto artesanal desde el análisis del itinerario simbólico y el desplazamiento físico implica transgredir los modelos de exhibición de artesanías, así como de publicación de libros sobre el tema a los que estamos acostumbrados en Venezuela. Generalmente, en los museos de arte, en museos populares o en galerías, se muestra la pieza artesanal despojada de toda referencia a las prácticas cotidianas para las que fue hecha. Los objetos artesanales son estetizados siguiendo los patrones de *buen gusto* y *exquisitez* del *consumidor*. Esta tendencia se observa de manera especial en las publicaciones, donde prevalece el registro de los objetos alejados de sus funciones y, por lo demás, como argumenta Néstor García Canclini, éstos no son «ubicados en la lógica presente de las relaciones sociales (y la) mayoría se limita a enlistar y clasificar aquellas piezas

que representan las tradiciones y sobresalen por su resistencia o indiferencia a los cambios»<sup>2</sup>.

En esta exposición nos alejamos de los patrones clásicos de exhibición de objetos artesanales. No se presenta aquí una lista de objetos que identifican y fijan la artesanía como específica de una zona geográfica del país; tampoco se establecen diferencias sustanciales entre unas y otras o se detalla cuáles son obras «tradicionales» o «derivativas». Por el contrario, de manera más sencilla, menos académica o institucionalizada, las piezas se muestran en las salas de la Casa Alejo Zuloaga de acuerdo con similitudes de forma o función. Se exhiben los materiales que domestica el artesano(a); fragmentos de piezas que revelan aspectos del proceso de fabricación; objetos terminados en su ámbito cotidiano de elaboración o ubicados ya en las casas de sus pro-

pietarios o en lugares donde se comercializa y distribuye artesanía nacional.

Aquí habría que preguntarse: ¿de dónde proviene el calificativo *artesanal* que se le da a determinados objetos? ¿Cuáles son las diferencias entre objeto artesanal, etnográfico o funcional, en nuestra sociedad contemporánea? ¿Por qué se admiran, adquieren y usan objetos artesanales? Y, ¿en cuáles circuitos culturales transita la artesanía?

Con el propósito de responder estas preguntas examinaremos algunas ideas que conceptualizan el objeto artesanal, desde la perspectiva de la antropología y de la historia del arte oficial; luego pasaremos a explorar las fases de circulación cultural y transcultural de la artesanía; y, finalmente, observaremos cómo el objeto artesanal extraído de su contexto original es re-socializado en otros espacios.

**Debemos seguir las cosas por sí mismas, a través de su significado, que se encuentra registrado en sus formas, usos y trayectorias. Sólo a través del examen de esas trayectorias podemos interpretar cómo la actividad humana revive las cosas.**

Arjun Appadurai <sup>1</sup>

1  
Arjun Appadurai (ed.):  
«Introduction: commodities and the politics of value» en *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: University Press, 1986, 5.

2  
Néstor García Canclini:  
*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires/ Barcelona/México: Paidós, 2001, 201.

Remachando correas de cuero  
Villa de Cura, estado Aragua



## Construcción cultural del objeto artesanal

Dios creó la naturaleza, pero le correspondió al hombre domesticarla<sup>4</sup>. La posibilidad de *domar* la naturaleza es una facultad otorgada a los hombres. Según el *Diccionario de la lengua española* utilizamos la palabra domesticar en el sentido de «moderar asperezas» y de «hacer tratables» metales, materias primas, brutas o sintéticas, para hacer de ellas y con ellas objetos o productos: la labor del artesano.

El artesano elabora objetos para consumo propio o para vender. De acuerdo con el discurso antropológico, lo hace para mediar entre el mundo invisible y el visible. Como forma mediadora el objeto posee un valor simbólico<sup>5</sup>. Cuando los objetos son fabricados para el consumo propio, su significado será estrictamente funcional: satisfacen necesidades; por ejemplo, una vasija sirve como contenedora de líquido. Aquí la significación del objeto es práctica y su uso está vinculado estrictamente a la cosa que contiene y

a la mano que le proporciona o le quita la solución. Así, el objeto posee un valor inmediato de uso y en principio no será producto de intercambio, aunque podría ser vendido. Ese objeto en el contexto de origen posee una movilidad física reducida. Se encuentra enclavado en el ámbito doméstico. En el discurso de la antropología tradicional el valor del objeto artesanal es más complejo y está articulado: 1. al lugar donde es elaborado; 2. a las relaciones sociales y sobrenaturales que específicos miembros de comunidades establecen con él, y 3. a referencias culturales que les sirven de *modelos* a los artesanos en la confección de la pieza. La *ciencia de la diferencia* estableció, en el siglo XIX, que los objetos artesanales eran fabricados en sociedades preindustriales o «primitivas»; generalmente en comunidades arcaicas o atemporales, no civilizadas. En esas sociedades el objeto artesanal posee valor *cultural* y es objeto científico,

sirve como sujeto de análisis. La terminología antropológica lo denomina «artefacto» etnográfico. Es decir, un objeto que posee cualidades de «arte» –decorativas, de diseño o color, por ejemplo– y de «factos», de hechos o actos de culto. Esas «piezas espirituales no son cosas ordinarias y no entran (idealmente) en el circuito de mercancías susceptibles a ser vendidas»<sup>6</sup>. En sociedades premodernas, donde no existen intercambios monetarios, puede ser un objeto creado con propósitos de trueque o se concibe como un código de *etiqueta* para establecer relaciones interpersonales cuando son regalados<sup>7</sup>. Como obsequio, el objeto constituye una transacción moral, adquiere las características del donante y, siempre –aunque posea funciones prácticas en la cotidianidad–, se encuentra vinculado a representaciones sagradas. Por ejemplo, el rallador de yuca es un objeto utilitario para los indígenas venezolanos, un uten-

**¿Dices que nada se crea?  
No te importe, con el barro  
de la tierra, haz una copa  
para que beba tu hermano.**

**¿Dices que nada se crea?  
Alfarero, a tus cacharros.  
Haz tu copa, y no te importe  
si no puedes hacer barro.**

Antonio Machado<sup>3</sup>

3 Citado por Juan David García Bacca: «Creación y producción» en *Ensayos y estudios*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002, 237.

4 No es nuestra intención en este breve ensayo repetir el clásico relato sobre los modos de producción artesanal en la era prehistórica, en la feudal o en el período colonial venezolano; sólo exploraremos algunas ideas que conceptualizan al objeto artesanal desde el siglo XIX hasta el presente.

5 Como veremos en el transcurso del texto, las relaciones que establecemos con los objetos siempre serán simbólicas; no sólo en las llamadas sociedades preindustriales, sino también en la contemporánea.

6 William H. Davenport: «Two Kinds of Value in the Eastern Solomon Islands» en *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai (ed.), Cambridge: University Press, 1986, 108.

7 El objeto como regalo es un fenómeno social mucho más complejo que el examinado aquí. Consultar Marcel Mauss: *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge, 2000.

silio para preparar comida, pero además posee inmanentes relaciones mágicas, de acuerdo con Lelia Delgado<sup>8</sup>. Cuando esos objetos son elaborados para circular en el ámbito secular, en el turístico por ejemplo, pueden seguir siendo artefactos etnográficos y quizás adquieran el calificativo de «artesanal», perdiendo su connotación sacra. El objeto artesanal es manufacturado con materiales que, en las áreas rurales, el artesano encuentra en su entorno natural –o incluso llega a importar–, o que recicla en el espacio urbano. Tradicionalmente, el diseño del objeto está estructurado con figuras antropomórficas que imitan la iconografía animal –como las cestas ye’kuanas–, vegetal o del cosmos –como las pintaderas panares–. Los trazos, los tejidos o las incisiones en la madera son geométricas, no figurativas. La paleta de colores es reducida y generalmente está conformada por tonos terrosos. Las fibras se tejen crudas y

las multicolores que se entrelazan utilizan colores primarios, tal es el caso de los tejidos wayúu, por ejemplo. Como reproducciones y repeticiones de formas antiguas y de fuerte contenido espiritual, los objetos artesanales cruzan con facilidad la frontera –siempre ambigua e imprecisa– entre lo estético y lo religioso.

Si la antropología del siglo XIX limita el objeto artesanal o el artefacto etnográfico a sociedades premodernas, será el discurso del arte occidental el que discriminará los objetos según dos categorías: de arte y de no-arte. Los primeros son aquellos que no poseen utilidad práctica sino un valor sin fin, fundamentado en la famosa experiencia universal –o universalizable– denominada «estética» del «juicio crítico» kantiano. Estos objetos de *arte culto*, confiscados y cosificados en los ámbitos cerrados de los museos urbanos, sólo sirven para poner en práctica un juicio crítico, que se sabe ideal

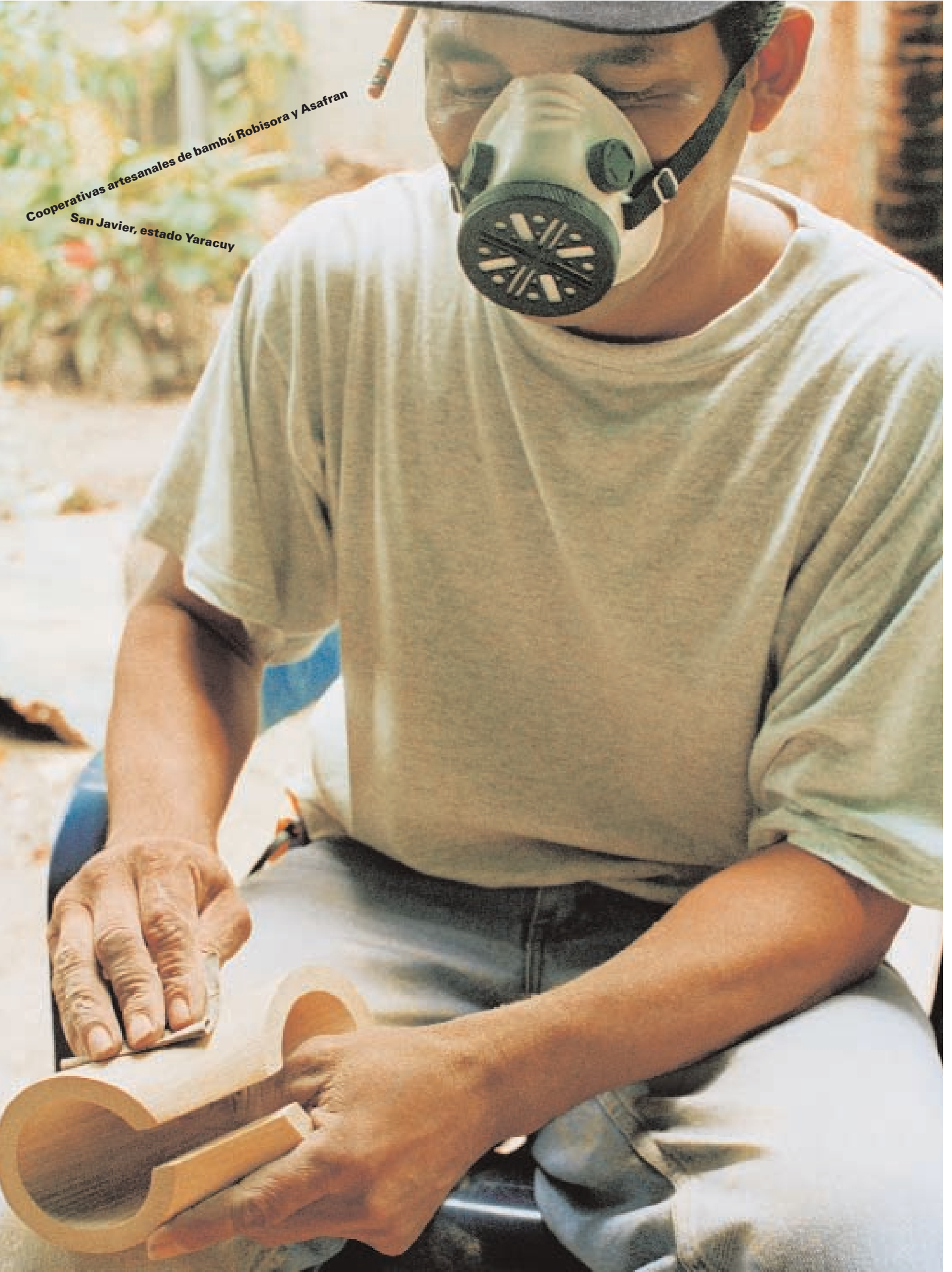
pero que busca su justificación en el criterio de un *buen gusto* universalmente compartido. Creados por un artista que es supuestamente libre –que no está sujeto, idealmente, a las determinaciones históricas o a la economía de mercado– y que por ello construye obras originales, estos objetos son considerados genuinos. Los segundos, en cambio, por su carácter subsidiario pertenecen a una categoría inferior. Y paradójicamente, según la disciplina del *arte*, son empleados como ornamentos en situaciones cotidianas, mas no en el espacio museal consagrado a la contemplación. Siguiendo el discurso de la exclusión, el objeto artesanal no representa géneros, estilos o tendencias pictóricas consideradas mundialmente valiosas; de estima sólo local, enclavados en una concreta región geográfica, representan colectividades más que individuos; no están firmados y en muchos casos no están fechados.





*Odalys Galindo, Artesanía Los Galindo  
El Guápo, estado Miranda*

*Cooperativas artesanales de bambú Robisora y Asafran  
San Javier, estado Yaracuy*





Darwin Galindo, Artesanía Los Galindo  
El Guapo, estado Miranda



Talabartería El Corcel  
Villa de Cura, estado Aragua

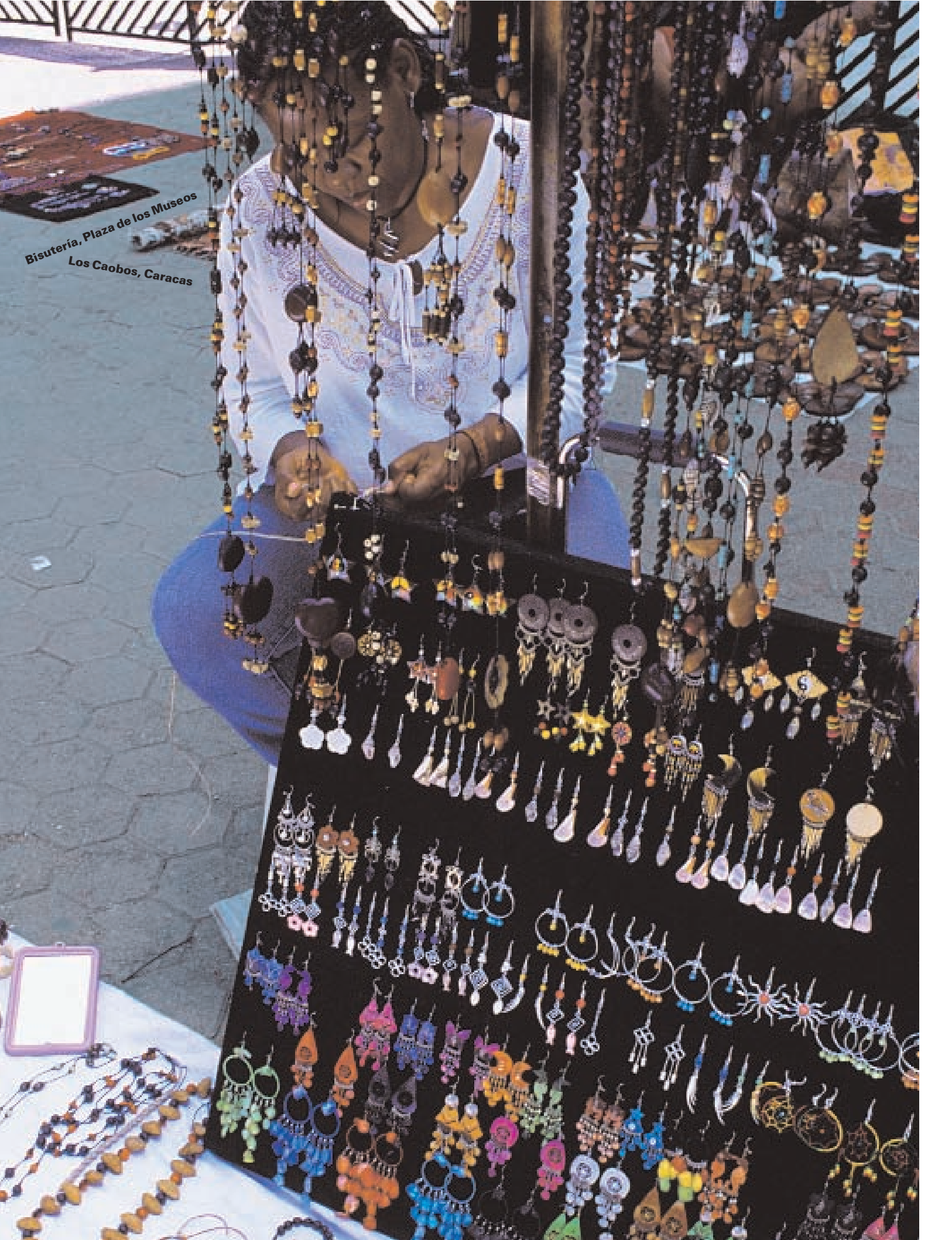




Interior de taller de vasijas y pimpinas  
Tinaco, estado Coahuila



Elaborando cartera de cuero. Plaza de los Museos  
Los Caobos, Caracas



Bisutería, Plaza de los Museos  
Los Caobos, Caracas



## El objeto artesanal en el mercado

Muchos investigadores culturales contemporáneos se han dedicado a repensar las ciencias de la antropología, de la etnografía y a releer la historia del arte, ampliando así el campo de análisis de sus sujetos de estudio a los espacios urbanos y a la sociedad de consumo y mercado de hoy. Coinciden en afirmar que los objetos artesanales y, más aún, *todas las cosas* de nuestro mundo material, constituyen materia de estudio cultural. Los objetos, desde esta perspectiva, no están solos, se encuentran dispuestos, organizados, clasificados e identificados en nuestras casas, en las calles y en los comercios, construyendo un sistema de información y comunicación. Expresan valores culturales en un espacio y en un tiempo determinados. En sociedades específicas, llámense industriales, postindustriales o de economía globalizadora, en un

tiempo que se define justamente por la cantidad y *tipo* de objetos que circulan a través de él, ¿por dónde transita el objeto artesanal? **Como productos, los objetos artesanales ingresan al circuito del mercado en un sistema social, económico y político determinado. Independientemente de sus valores de uso, allí se adquieren. Es en ese mercado—localizado en una carretera, en una tienda de la ciudad o en puestos de vendedores ambulantes—donde se transfieren valores culturales, donde el objeto pasa de un horizonte cultural a otro. Sin importar cuán lejos se encuentre el lugar donde fue manufacturada la pieza o dónde vive el artesano, el mercado será una zona de contacto, en la que se cruzan culturas separadas geográfica e históricamente, aun siendo del mismo país. Es el lugar de intercepción de diferentes trayec-**

**torias humanas pasadas y presentes, y donde parece delinear el futuro del objeto. Es en esa zona donde se inicia otra vida social del objeto artesanal en nuestro mundo contemporáneo.**

Si es el productor del objeto artesanal quien vende directamente el objeto, éste podrá conocer su destino y adecuar así el producto a las exigencias del mercado nacional e internacional. Será capaz de transformar la forma y cambiar los materiales de los objetos. Para explicar este hecho, Emanuele Amodio, en el texto «Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas», describe el caso de «las cerbatanas amazónicas que han caído en desuso en el ámbito venatorio (caza), pero que se venden como objetos artísticos en los mercados criollos, los productores de cerbatanas (que debían ser hechas de cañas largas y resistentes) han

**La vida real del objeto comienza cuando va de una mano a otra, cuando se adquiere, se desecha, se colecciona, se exhibe, se daña, se vende, se recolecta y se vuelve a mostrar.**

Neil Cummings<sup>9</sup>

9  
Neil Cummings (ed.):  
«Reading things: the alibi  
of use», en *Reading  
Things*. London: Chance  
Book, 1993, 19.

acortado radicalmente la longitud del objeto originario, ya que eran de difícil transporte en aviones y carros de turistas»<sup>10</sup>.

Esa capacidad de transformar los objetos de la cultura visual propia no es reciente. En nuestro continente se remonta al período de la Conquista. Sólo describiremos un caso. Antes de 1519 los indígenas mexicanos elaboraban arte plumario representando animales en mantos y capas. Con la misión catequizadora convirtieron sus motivos paganos en cristianos. Comenzaron a elaborar retablos, tapetes para las iglesias y hasta bonetes eclesiásticos. Actualmente en Latinoamérica, por ser un territorio que se ha construido culturalmente con la incorporación constante y continua de modelos importados<sup>11</sup>, es frecuente que los artesanos incluyan en sus confecciones materiales y formas foráneas, o que rescaten

modelos icnográficos ajenos para incluirlos en objetos artesanales propios, como las sedas que se hacen hoy en día en el Taller Morera en Mérida o las carteras del grupo de diseñadores «Wayúu»<sup>12</sup>. Así se estructura una interacción dialógica no sólo con la moderna diversidad cultural, sino también con la contemporaneidad. García Canclini argumenta que «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, y posean información sobre la cultura visual contemporánea»<sup>13</sup>. Esta interpretación se aplica muy bien a algunos diseños de hamacas wayúu, donde las artesanas entrelazan en sus fibras el eslogan de ropa «Hilfiger» o sustituyen el tradicional cuero de las alpargatas por suelas de goma, coronadas con la pala-

bra de accesorios deportivos «Nike». También la proliferación de objetos artesanales con los símbolos patrios denota que los indígenas, los campesinos de las áreas rurales o los artesanos de la ciudad no se encuentran aislados de la influencia política y cultural de carácter nacionalista que promueve el Estado en su ansiado rescate de tradiciones *autóctonas*<sup>14</sup>.

La movilidad migratoria intrarregional iniciada en Venezuela en la década de 1950, el reciente flujo internacional y transcontinental de personas, turistas, inmigrantes o exiliados, junto con la masificación informativa de los medios de comunicación, ha permitido la aparición de un nuevo objeto artesanal, el que se hace en la ciudad, es decir, el objeto artesanal urbano. Por otra parte, hoy se ven en nuestros mercados objetos artesanales elaborados en otras

Mochila susu, etnia Wayúu  
Península de la Guajira, estado Zulia



10 Emanuele Amodio: «Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas» en *Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Conac/UCV, sin fecha, 289-290.

11 Recordemos que la cultura latinoamericana ha sido definida con los adjetivos de «mestiza», «sincrética», «criolla» y recientemente «híbrida», por Néstor García Canclini. Con esas distinciones se obvia la historia de la humanidad y de las civilizaciones que se han construido a través de interminables y continuas mezclas y uniones de diferentes culturas.

12 A este tipo de objeto artesanal Carol Cañizares lo denomina «Neoartesanía». Entrevista. Caracas: Fundación Polar, 29-4-2005.

13 García Canclini, op. cit., 227.

14 Para información adicional sobre el tema del «rescate» de las tradiciones como política del Estado venezolano, consultar los agudos textos de Perán Ermíny: «La artesanía y el arte popular en la encrucijada de la postmodernidad y de la globalización», en *Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Conac/UCV, (sin fecha a), 267-280 y «Objetos, artesanías, arte popular», en *Salón Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Fundación Bigott/Conac, 1999, 2-11.



Alpargatas Nike y Diesel, etnia Wayúu  
Península de la Guajira, estado Zulia

regiones del continente latinoamericano, procedentes sobre todo del área andina: de Perú, Ecuador o Colombia. Asimismo, se encuentran con frecuencia objetos que también circulan en comercios europeos, como piezas de la India o las realizadas por la diáspora africana en Francia. Esa multiplicación de objetos de diferentes procedencias ha democratizado la posesión de artesanías. Ahora no son de uso exclusivo de las clases con poder adquisitivo que en el siglo XIX viajaban como parte de la aventura imperial civilizadora.<sup>15</sup> Se ha colectivizado el uso decorativo o utilitario del objeto artesanal. En la actualidad, su socialización se encuentra estrechamente vinculada con la proliferación de la publicidad y promoción de objetos en el sistema internacional y masivo de la moda. Se adquieren porque son signos emparentados con la

moda. Algunas veces otorgan estatus social o económico; otras, declaran la pertenencia a ciertas tendencias políticas. Así, los valores de función, de ornamento, de diseño del objeto artesanal son cada vez menos fijos y su categorización y definición está muy lejos de ser inmutable. Todo lo contrario, el objeto artesanal hoy es mutable y cambiante. En el momento en que migra a esa zona de contacto que hemos denominado mercado, se hace metáfora. Pero aunque varíen el diseño, la forma y la función, y circulen en diferentes mercados, y posiblemente sean «fabricados por uno o varios individuos, los productos artesanales (tanto si es un queso, una silla, un instrumento de música, o una talla de madera) son al mismo tiempo, semejantes y diferentes entre sí (al contrario de las piezas fabricadas por máquinas y en cantidades

industriales), puesto que están hechos por individuos»<sup>16</sup>, que generalmente son personas de escasísimos recursos económicos. En áreas rurales, el campesino combina la labor agraria con la artesanal, y esta producción es una alternativa para obtener ingresos adicionales; en las ciudades y en las comunidades indígenas la pobreza y miseria extrema hacen que los artesanos elaboren productos para vender y a veces esa sea la única posible entrada económica que tengan. La actividad artesanal común es realizada por minorías o «subalternos», por grupos que no tienen acceso, sino muy restringido, al mercado o al poder. Paradójicamente es ese poder oficial el que define sus identidades y escribe sus historias cuando los selecciona para ingresar en instituciones museísticas o públicas que difunden sus trabajos<sup>17</sup>.

15  
Época en la que se inicia la actividad turística a través del mundo y cuando se socializa en los países imperiales, Francia e Inglaterra, el gusto por los objetos «exóticos» de sus colonias. En ese período se inicia el tráfico masivo de objetos etnográficos y, sobre todo, de «réplicas» de objetos rituales, que ascienden a la categoría de

artesanales, manufacturados por los colonizados, los cuales según Homi Bhabha eran adquiridos para «satisfacer la sed de la diferencia de los occidentales». Homi Bhabha: «Postmodernism / Postcolonialism», en: Nelson Robert/Shiff Richard (eds.) *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, 307-322.

16  
Marco Rodríguez del Camino: «Grabado en el alma» en catálogo de la exposición, *Estampas de Francisco de Goya y José Guadalupe Posada*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 2004, 11.

17  
Gayatri Spivak al interpretar la condición de los «subalternos» sugiere que esos grupos no participan en el sistema de poder, por lo tanto, no tienen autonomía. Y particularmente, ellos no pueden hablar, especialmente las mujeres, porque están sujetas no sólo a las fuerzas dominadoras del Estado, sino

también al dominio de los varones. En general, los subalternos, de acuerdo con Spivak, son grupos «marginales», que no tienen voz. Gayatri Spivak: «Can the Subaltern Speak?» en Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (eds.) *The Post-colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2002, 24-28.



Exterior de tienda de artesanía  
Carretera Morón-Coro, estado Falcón

Artesanía Los Galindo  
El Guapo, estado Miranda



TALABARTERIA

Tel. F. J-30911563-4

CA



Talabartería  
Villa de Cura, estado Aragua

*Artesanía Los Galindo  
El Guapo, estado Miranda*





*Expomuebles Mary 98  
Magdaleno, estado Aragua*



**Venta de redes de pescar**  
**Ocumare de la Costa, estado Aragua**

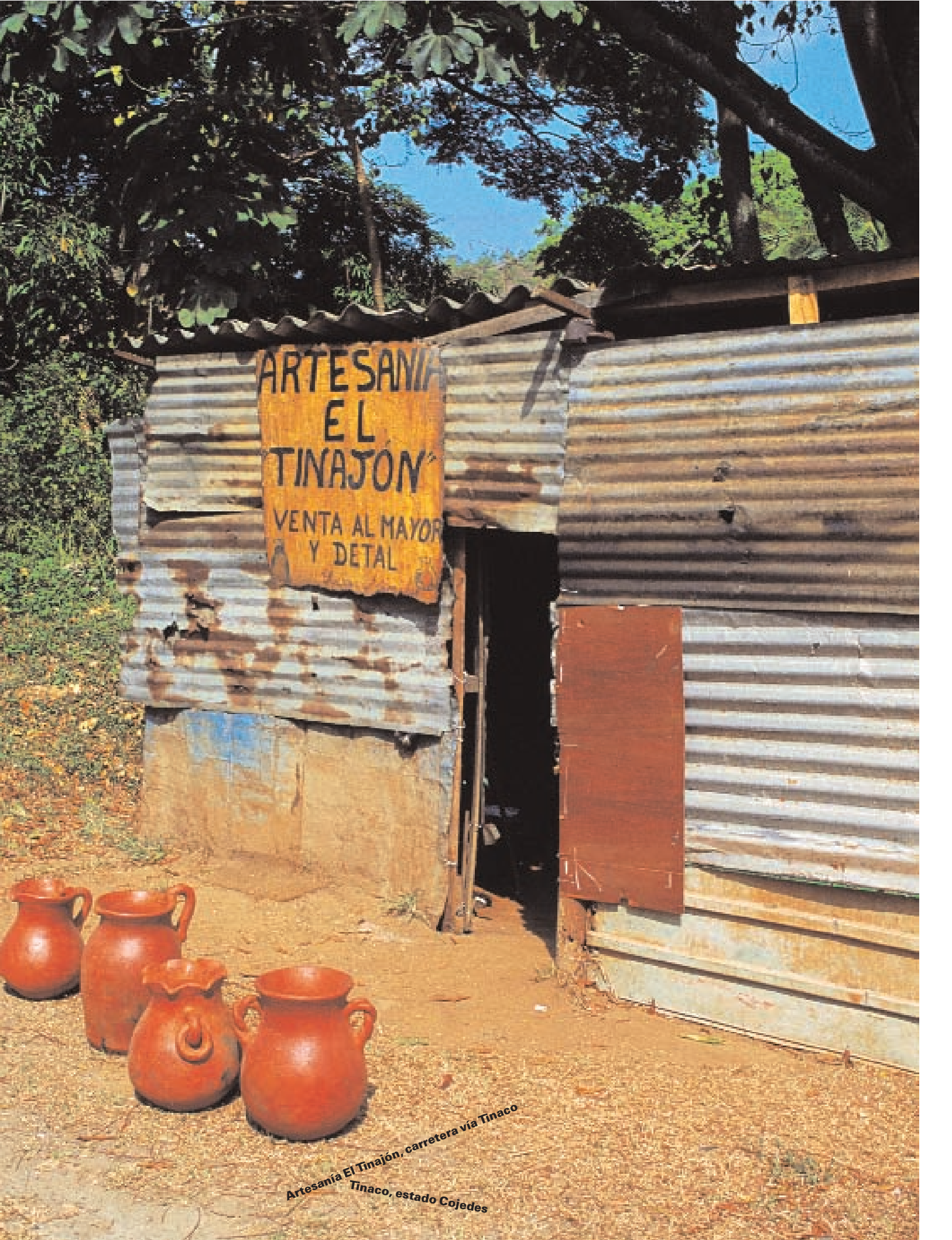




*Venta de pimpinas, carretera via Tinaco  
Tinaco, estado Cojedes*

Kiosco El Guamache  
El Guamache, estado Anzoátegui





ARTESANIA  
EL  
TINAJÓN  
VENTA AL MAYOR  
Y DETAL

Artesanía El Tinajón, carretera vía Tinaco  
Tinaco, estado Cojedes

Artesanía María y José  
Tinaco, estado Cojedes

TEL:  
3461430  
4415000  
7556553

Artesanía  
**María y José**  
*Especializados en Fuentes,  
Dorados y Muebles*  
0416-738.5118 - 844.3861

artesaniamaria y José c.a





Tienda de artesanía, sección Amazonas  
El Hatillo, estado Miranda



Tienda de artesanía, sección Diablos de Yare  
El Hatillo, estado Miranda



Vitrina en tienda de artesanía, sección nacimientos  
El Hatillo, estado Miranda







Tienda de artesanía, sección Prehispánica  
El Hatillo, estado Miranda



Tienda de artesanía, Centro Comercial La Cuadra  
Los Palos Grandes, Caracas

**La posesión de objetos ofrece acceso al mundo de la diferencia [...] con frecuencia enaltece el conocimiento, el poder y el enriquecimiento del propietario. Dependiendo de las circunstancias de la adquisición, cada objeto quizás evoca curiosidad, reverencia, temor, admiración, desprecio o una combinación de esas inquietudes.**

Ruth Phillips y Christopher Steiner <sup>18</sup>

## **El objeto abstraído de su función**

En el entorno privado los objetos funcionales, tenidos por *modernos* y prácticos, dan comodidad a quien los usa y manipula. Por el contrario, los artesanales, culturalmente denominados «tradicionales», por lo común son utilizados en la vida cotidiana con propósitos decorativos. Casi siempre son empleados como ornamento<sup>19</sup>, igual que el objeto antiguo que tuvo funciones utilitarias. Son adquiridos porque en su materialidad se encuentra la huella o el trazo de su hacedor; constituyen referencias culturales de pueblos y de ciudades ajenos, son representaciones que remiten a una costumbre o a su transformación o que quizá se relacionen con una región geográfica específica. Algunas veces hasta reafirman y enaltecen muy sospechosas ideologías de identidad

nacional o peligrosos conceptos de pureza cultural o de raza. A través de ellos los individuos pueden determinarse con base en excluyentes valores de etnicidad. En la tercera década del siglo XX, bajo la influencia de la escuela de diseño de la Bauhaus, algunos objetos funcionales se transformaron en objetos de arte. A partir de ese momento se les calificó «de diseño». En ellos predomina la forma sobre la función. Este objeto será el símbolo de lo moderno<sup>20</sup>. Pero si este tipo de objeto define a quien lo posea como alguien *a tono* con los tiempos, también la posesión, el uso o el coleccionar objetos artesanales dicen algo de la experiencia moderna. Ésta no sólo implica el disfrute de lo nuevo, sino también el deseo nostálgico por disfrutar

y poseer lo hecho a mano, en principio «único», auténtico de otra cultura. Deseo que no puede satisfacer el objeto producido de manera industrial o el que es manufacturado en zonas urbanas cercanas<sup>21</sup>. En algunos casos quienes los adquieren repiten los patrones de gusto del arte moderno, buscan valores de autenticidad y originalidad o «errores de diseño» –según Carol Cañizares–. Otros, asumen una postura de explorador arqueológico en la cacería de la singularidad y tratan de encontrar no sólo la huella del hacedor, sino también restos o marcas de uso que les otorgan un carácter único, parecido al que tuvo en la Edad Media la posesión de reliquias, fragmentos del cuerpo de los santos (uñas, pelos, etc.). Comúnmente se piensa que las piezas arte-

18  
Ruth Phillips /Christopher Steiner (eds.): «Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter», en *Unpacking Cultures, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Los Ángeles: Universidad de California, 1999, 3.

19  
Raúl Castro Paredes distingue otros usos del objeto artesanal –aparte del decorativo, cotidiano o estético–. Dice que se «adquieren para dar regalos» y «empacar productos». *Manual de comercialización de artesanías y productos tradicionales*. Caracas: Fundación Polar, 2005, 28.

20  
Ahora se les llama «de alta tecnología» o *high tech*.

21  
Curiosamente, a algunos objetos de consumo masivo en las ciudades, elaborados de manera manual, se les denomina «manualidades», se les califica de objetos *kitsch*; por ejemplo, los ángeles en miniatura fabricados en mazapán que obsequian en los bautizos y primeras comuniones. Nos parece pertinente

recordar que el término «kitsch» es producto de la modernidad, es una categoría del juicio crítico. Alude a lo masivo, feo, banal y trivial. Sin embargo, parafraseando a Giorgio Agamben, algunas veces los objetos *kitsch* «comueven» o «gustan» y poseen una amplia aceptación en Venezuela.

sanales, al ser extraídas de su contexto, pierden el significado inicial que tuvieron en la comunidad indígena o en el área rural. Además, se cree que cuando el objeto artesanal ingresa al circuito económico de las sociedades capitalistas pierde su autenticidad original; o que al convertirse en *réplicas* alteran valores culturales porque, fundamentalmente, el comprador, usuario o coleccionista las *descontextualiza* en el momento en que las transporta a otro lugar. Sin embargo, nos atrevemos a sugerir que el desplazamiento es una manera de re-contextualizar el objeto. En ese tránsito transcultural, aunque sea en el propio país, el objeto adquiere otros sentidos. Una mortaja guajira se transforma en cubrecama<sup>22</sup>; una «cajeta» de cacho que guarda chimó, se

convierte en pastillero; las incisiones de una pintadera panare se asocian a sellos tipográficos<sup>23</sup>; una petaca warao, utensilio chamánico, representa «la geometría perfecta, la forma pura, limpia y armónica [...] la estética impecable»<sup>24</sup>, y los textiles de Juan Félix Sánchez permiten vincular la habilidad del creador artesanal con las vibraciones retinales de los cinéticos<sup>25</sup>. Re-contextualizar el objeto artesanal es una manera de re-socializarlo. Por ejemplo, quien lo adquiere y lo usa como accesorio –bisutería de conchas marinas elaboradas en la isla de Margarita o pulseras de cuero y plumas hechas por anónimos *hippies* en Caracas– lo hace parte de su atuendo personal, lo socializa. En el ámbito doméstico –a pesar de ser un espacio de la cotidianidad– constante-

mente se estetizan objetos. Al formar parte de una colección privada se personalizan, y en los museos se descontextualizan y se convierten en piezas de arte auténticas y originales, legitimando al artesano(a), quien ahora pasa a ser denominado artista popular. Por lo general, las obras artesanales que ingresan al museo pertenecen a pintores o talladores individuales. Mientras que los artefactos etnográficos, los prehispánicos por ejemplo, continúan exhibiéndose como piezas de carácter científico, de acuerdo con la región donde fueron elaboradas y resaltando sus cualidades de diseño y belleza estética. Asimismo, existen objetos artesanales cuyo creador permanece en el anonimato, pues al formar parte de una determinada zona geográfica o etnia reco-

22

Ruth Bottome utiliza la mortaja guajira de cubrecama. Entrevista. Caracas: Fundación Empresas Polar, 27-5-2005.

23

Álvaro Sotillo en entrevista. Caracas: Fundación Empresas Polar, 11-5-2005.

24

Mariela Provenzali en entrevista. Caracas: Fundación Empresas Polar, 28-4-2005.

25

Carol Cañizares en entrevista. Caracas: Fundación Empresas Polar, 29-4-2005.

nocida, ésta prevalece sobre la individualidad; son objetos que quedan por lo común confinados a las tiendas o a las ventas en la carretera. Por último, están los fabricados en la ciudad con materiales de desecho, cosas curiosas que relatan el ingenio popular o sirven a fines pedagógicos, para dictar talleres educativos en los museos.

Según Jean Baudrillard, el concepto de coleccionar, escoger y reunir se distingue del de acumular.

*El nivel inferior es el de la acumulación de materias: amontonamiento de papeles viejos, almacenamiento de alimentos, después acumulación serial de objetos idénticos. La colección por su parte emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de*

*cambio, que son también objetos de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición y quizás, incluso de ganancias. Estos objetos están abastecidos de proyectos.*

*Sin dejar de remitir los unos a los otros, incluyen en este juego la exterioridad social, las relaciones humanas<sup>26</sup>.*

Las colecciones de objetos artesanales a veces constituyen bienes simbólicos de tradiciones; otras refieren al estatus social, y la mayoría de las veces satisfacen placeres individuales, de aquí su relación con la personalización: el coleccionista se colecciona a sí mismo. La utilidad social de las colecciones consiste en expandir culturas; pero, asimismo, los objetos o artefactos reunidos siempre funcionan dentro de un sistema capitalista de desarrollo: de producción, distribución y consumo.

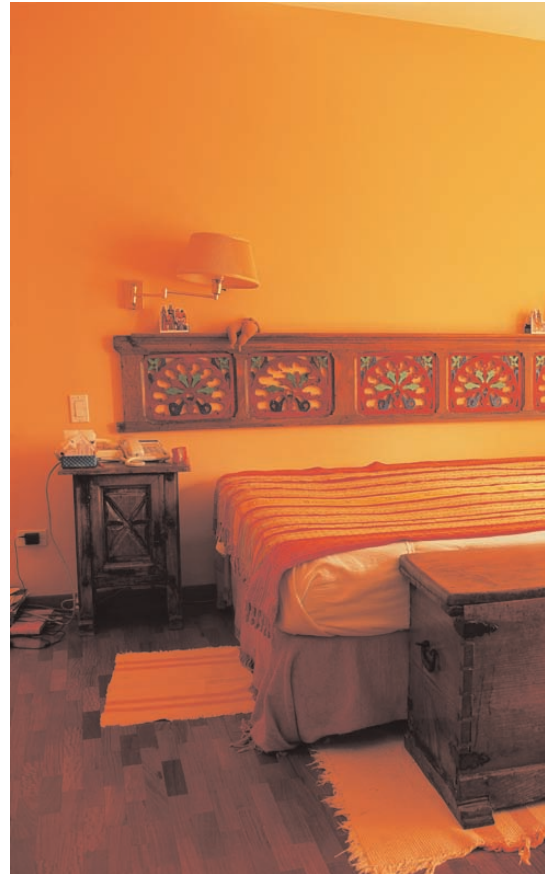
Para un coleccionista contemporáneo—de arte o de artesanía—lo primordial son las fases de circulación o de tránsito del objeto. Son estos tránsitos los que definen y redefinen los significados de los objetos, los que determinan las formas de re-socialización y re-valoración, y, al final, son también los que establecen o eliminan las fronteras entre ambos: dicen del valor y carácter artístico o artesanal de los objetos. Ese «otro presente» que según Perán Erminy «hay que inventar»<sup>27</sup>, en realidad se está inventando sin cesar tanto en el mercado local como en el internacional, y lo que entendemos por tradicional, cultural, auténtico, artístico o artesanal ha cambiado en el pasado y cambia constantemente, lo hace en el presente y sin duda lo hará en el futuro.

26

Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*. México/España/Colombia: Siglo Veintiuno Editores, 1979, 118.

27

Perán Erminy: «La artesanía y el arte popular en la encrucijada de la postmodernidad y de la globalización», en *I Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Conac/UCV, sin fecha, 280.





**Mortaja wayúu**  
**Península de la Guajira, estado Zulia. Colección: Ruth y Robert Bottome**







**Chinchorro de dispopo**  
**Estado Lara. Colección: Domingo Álvarez**





**Piezas de artesanía**  
**San Joaquín, estado Carabobo. Colección: Carmen Graciela Rojas**





**Sellos panares para decorar el cuerpo**  
**Etnia Panare, estado Bolívar. Colección: Álvaro Sotillo**

Amodio, Emanuele (s/f): «Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas». En: *I Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Conac/UCV.

Appadurai, Arjun (ed.) (1986): «Commodities and the Politics of Value». En: *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: University Press.

Baudrillard, Jean (1979): *El sistema de los objetos*. México/España/Colombia: Siglo Veintiuno Editores.

Bhabha, Homi (1996): «Postmodernism / Post-colonialism». En: Nelson Robert y Shiff Richard (eds.) *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bottome, Ruth (2005): Entrevista inédita. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Cañizares, Carol (2005): Entrevista inédita. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Castro Paredes, Raúl (2005): *Manual de comercialización de artesanías y productos tradicionales*. Caracas: Fundación Polar.

Cummings, Neil (ed.) (1993): «Reading things: the alibi of use». En: *Reading Things*. London: Chance Book.

Davenport, William (1986): «Two Kinds of Value in the Eastern Solomon Islands». En: Arjun Appadurai (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: University Press.

Delgado, Lelia (2005): Entrevista inédita. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Erminy, Perán (s/f.): «La artesanía y el arte popular en la encrucijada de la postmodernidad y de la globalización». En *I Coloquio Nacional de Artesanía y Arte Popular*. Caracas: Conac/UCV.

— (1999) «Objetos, artesanías, arte popular». En: *I Salón Nacional de Artesanía y Arte Popular*. (Catálogo) Museo Jacobo Borges. Caracas: Fundación Bigott/Consejo Nacional de la Cultura.

García Bacca, Juan D. (2002): «Creación y producción». En: *Ensayos y estudios*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

García Canclini, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.

Mauss, Marcel (2000): *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge.

Phillips, Ruth y Christopher Steiner (eds.) (1993): «Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter». En: *Unpacking Cultures, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Los Ángeles: Universidad de California.

Provenzali, Mariela (2005): Entrevista inédita. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Rodríguez del Camino, Marco (2004): «Grabado en el alma». En: *Estampas de Francisco de Goya y José Guadalupe Posada*. (Catálogo). Caracas: Museo de Bellas Artes.

Sotillo, Álvaro (2005): Entrevista inédita. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Spivak, Gayatri (1988): «Can the Subaltern Speak?». En: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.) (2002). *The Post-colonial Studies Reader*. London/ New York: Routledge.

# Bibliografía

**Fundación Empresas Polar**

**Casa Alejo Zuloaga**

**Un espacio para la cultura**

Casa Alejo Zuloaga  
*Junta Directiva*

*Presidenta*  
Graciela Pantin

*Miembro Principal*  
Elizabeth Monascal

*Miembro Principal*  
César Díaz

*Director Ejecutivo*  
Rafael Castro

*Asistente Administrativo*  
Carmen Elena Sánchez

*Administrador*  
Jesús Taborda

*Promoción Cultural*  
Carmen G. Rojas

*Conserje*  
Oswaldo Sánchez

*Mantenimiento*  
Wilfredo Machado

*Servicios Generales*  
Jesús Blanco

Fundación Empresas Polar  
*Junta Directiva*

*Presidenta*  
Leonor Giménez de  
Mendoza

*Vicepresidenta*  
Morella Pacheco Ramella

*Directores*  
Alfredo Guinand Baldó  
Carlos Eduardo Quintero  
Leopoldo Márquez Áñez  
Orlando Perdomo Gómez  
Vicente Pérez Dávila  
Gunther Faulhaber  
Asdrúbal Baptista  
Alfredo Fernández Porras

*Analista Informática*  
Annmary Curvelo

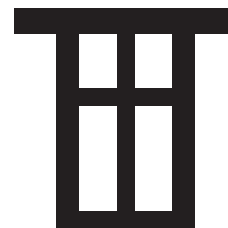
*Mantenimiento*  
Elvia Córdova  
Yeny J. Ledesma

*Guías de sala*  
Anaís Nieves  
Luis Javier Morales  
Mindres A. Pineda  
Daniel Marcano  
Maryury Rodríguez  
Luz Silva  
Wilmays J. González

*Espacio de lectura*  
Yenny Yennire Mijares  
Geraldine Faneite

Casa Alejo Zuloaga  
Carretera Nacional  
Mariara-San Joaquín  
Avenida Bolívar con  
calle Urdaneta  
San Joaquín, estado  
Carabobo, Venezuela  
Telefax: (0245) 5520439,  
5520748

[www.fpolar.org.ve](http://www.fpolar.org.ve)



Mayo 2006  
Exposición: 17  
Catálogo: 17

Hecho depósito de Ley  
Depósito Legal  
If

980-XXX-XXX-X  
ISBN

Elizabeth Monascal  
Rafael Castro  
*Coordinadores*

Sagrario Berti  
*Curaduría*

Alberto Márquez  
*Corrección*

Eduardo Chumaceiro d'E.  
*Diseño gráfico y  
museografía*

LSMP Fotografía  
*Fotografías*

Jairo Chavarro  
*Digitalización*

Exlibris  
*Impresión*

1.000 ejemplares  
*Tiraje*

*Agradecimientos*

Angelina Jaffé  
Carla Di Simone  
Carmen Graciela Rojas  
Christian Gramcko  
Conrado Canto Pacheco  
Daniela Egui  
Eduardo Chumaceiro  
Leonor Giménez de Mendoza  
Luis Simón Molina Pantin  
María Luz de Montero  
Miriam Robles  
Nora Cano  
Silda Cordoliani  
Verónica Jaffé  
Artesanía María y José  
Tienda Artesanía  
Artesanía Los Galindo,  
Darwin y Odalys Galindo  
Artesanía Colonial de  
Píritu, Mi Esfuerzo, Daniela  
Pereira Pereira  
Centro de Acopio y Comer-  
cialización de la Producción  
de las Etnias Venezolanas  
(Ceacopev)  
Cooperativas Artesanales del  
Bambú Robisora y Asafran  
El Tinajón  
Expomuebles Mary 98  
Hannsi  
Organika  
Kiosco El Guamache,  
Ramón Gómez  
Talabartería El Corcel

# Artesanía: Otra Visión