



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES**



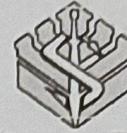
**POLÍTICAS CULTURALES EN VENEZUELA: APROXIMACIÓN
DESDE EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES**

**Tesis de grado para optar al título de Doctora en Ciencias Sociales
Mención Estudios Culturales**

Autora: Esp. Victoria Parés Díaz

Tutor: Dr. Jesús Arturo Puerta

Valencia, 2024



ACTA DE DISCUSIÓN DE TESIS DOCTORAL

En atención a lo dispuesto en los Artículos 145,147, 148 y 149 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, quienes suscribimos como Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Salud, de acuerdo a lo previsto en el Artículo 146 del citado Reglamento, para estudiar la Tesis Doctoral titulada:

"POLITICAS CULTURALES EN VENEZUELA: APROXIMACIONES DESDE EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES"

Presentada para optar al grado de **Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales** por el (la) aspirante:

PARES D. VICTORIA J.
C.I. V- 8974070

Habiendo examinado el Trabajo presentado, bajo la tutoría del profesor(a): Jesús, Puerta C.I. 4361489, decidimos que el mismo está **APROBADO** .

Acta que se expide en valencia, en fecha: **16/02/2024**

Dr. (a) María Blanca Rodríguez (Presidente)

C.I. 10.328.670
16.2.24

Dr. (a) Jesús, Puerta

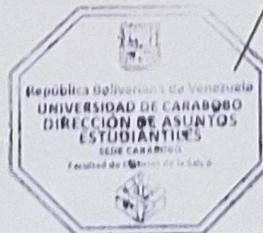
C.I. 4361489
Fecha 16-2-24

Dr. (a) Wilfredo Illas

C.I. 13.096.332
Fecha 16-02-24

Dr. (a) Ingrid Camacho

C.I. 13625624
Fecha 16-2-2024



Dr. (a) Francisco Ardiles

C.I. 12 028 120
Fecha 16.2.2024

TG-CS:63-22

DEDICATORIA

A la memoria de mis padres: a mi madre, “Ansita” Josefina Díaz Figueroa por incentivar la lectura y el estudio desde mis primeros añitos, y a papá Arcadio Rafael Parés Sandoval por siempre tener para mí ese amor especial, complejo, amigado de espíritu y echador de cuentos. Siempre están en los intersticios de mi alma.

A Miguel Alejandro prolongación de mi vida y dueño de todo mi amor; mi persona favorita en todo el universo...

AGRADECIMIENTOS

¡A Dios infinito en todo lo que otorga!

A mi tutor Dr. Jesús Arturo Puerta quien, cual caballero, ha tenido la sabiduría, y gentileza de guiarme con sus acotaciones y paciencia en este maravilloso recorrido de aprendizajes complejos y búsquedas del saber...no tengo palabras para agradecerle su apoyo...simplemente gracias.

A mi familia, los hermanos con el apoyo constante: Arcadio Rafael Parés Díaz, Carlos Parés, Claudia Parés; a todos los que cuidaron de mi hijo mientras yo estaba en esto: Diana Parés, Mimina Parés, Ana González, Valdonio Meléndez, Verónica Meléndez, Yesica Meléndez, Andrea Rau y Oriana Fernández

A mis cómplices amigas maravillosas: Magaly Castellanos, Mirta Camacho, Marta Iribarren, Mariangel Martínez, Naybel Pérez, Julia Villasmil, y cualquier otra por allí que la memoria me esconde en sus recodos. Gracias por sus aportes y apoyo constante.

Y a ellos Eduardo Barcenás, Jaime Herrat, Francisco Javier León, Armando Gagliardi, Sabas Monzón, J.J. Moros, por sus largas tertulias sobre los salones de arte de donde descubría cosas...

A las amigas conseguidas en esta travesía: Aida Fernández. Francis Gómez y Paula Pirela y al otro amigo Felipe Bastidas.

Al jurado principal Dra. María Blanca Rodríguez, Dra. Ingrid Camacho, Dr. Wilfredo Illas y Dr. Francisco Ardiles, quienes aportaron sus sugerencias para mejorar esta investigación.

A la Dra. Mitzi Flores capitana de todo este desempeño magistral que amerita la Coordinación de un Doctorado de esta índole.

ÍNDICE DE CUADROS	Pp.
1.- Producción del Salón Nacional de las Artes del Fuego	173
2.- Valoración del Salón Nacional de las Artes del Fuego según las Teorías de Pierre Bourdieu	174
3.- Valoración del X Salón	180
4.- Valoración del XVII Salón	182
5.- Valoración del XVIII Salón	184
6.- Valoración del XX Salón	185
7.- Valoración del XXII Salón	188
8.- Valoración del XXV Salón	190
9.- Valoración del 32 Salón	192
10.- Valoración del 33 Salón	194
11.- Valoración del 34 Salón	196
12.- Valoración del 38 Salón	198
13.- Valoración del 39 Salón	200
14.- Jurado Salón X	209
15.- Jurado Salón XVII	212
16.- Jurado Salón XVIII	213
17.- Jurado Salón XX	213
18.- Jurado Salón XXII	215
19.- Jurado Salón XXV	218
20.- Jurado Salón 32	220
21.- Jurado Salón 33	221

22.- Jurado Salón 34	222
23.- Jurado Salón 38	222
24.- Jurado Salón 39	234
25.- Premios del Salón X	236
26.- Premios del Salón XVII	236
27.- Premios del Salón XVIII	237
28.- Premios del Salón XX	238
29.- Premios del Salón XXII	240
30.- Premios del Salón XXV	242
31.- Premios del Salón 32	243
32.- Premios del Salón 33	245
33.- Premios del Salón 34	247
34.- Premios del Salón 38	249
35.- Premios del Salón 39	250

ÍNDICE GENERAL	Pp.
DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTO	IV
ÍNDICE GENERAL	V
ÍNDICE DE CUADROS	VI
RESUMEN	VII
INTRODUCCIÓN	01
I CAPÍTULO: EL PROBLEMA DE ESTUDIO	09
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	09
Objetivos de la Investigación. Objetivo General y Específicos	33
Justificación	34
II CAPÍTULO. MARCO TEÓRICO	37
Antecedentes de la Investigación	
Aproximaciones a una definición de cultura	
III CAPÍTULO: MARCO METODOLÓGICO	68
IV CAPÍTULO: POLÍTICAS CULTURALES EN LAS ARTES PLÁSTICAS EN VENEZUELA	82
V CAPÍTULO: MARCO HISTÓRICO: SALONES DE ARTES PLÁSTICAS EN VENEZUELA	140
VI CAPÍTULO: SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO. ASPECTOS SOCIOLÓGICOS	170
LOS CATÁLOGOS. EL REGISTRO SIMBÓLICO	
VII CAPÍTULO: EL CONSTRUCTO SOCIAL: HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL PROCESO ESTUDIADO A TRAVÉS DE TRES ARISTAS DISTINTAS	254
VIII CAPÍTULO: APROXIMACIONES A UNAS CONCLUSIONES EPISTEMOLÓGICAS	279
REFERENCIAS	304

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES

Línea de Investigación: Modernidad y modernización cultural en Venezuela y América Latina

POLÍTICAS CULTURALES EN VENEZUELA: APROXIMACIÓN DESDE
EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES

Tutor: Dr. Jesús A. Puerta

Autor: Esp. Victoria Parés D.

Fecha: Valencia, 2024

RESUMEN

Enmarcada en los Estudios Culturales, la presente tesis tuvo como propósito generar una aproximación a las Políticas Culturales mediante el análisis de la estructuración del campo social de las artes en Venezuela, tomando como objeto de observación el Salón Nacional de las Artes del Fuego, uno de los eventos más representativos de las artes plásticas en Venezuela, realizado en la Galería Universitaria Braulio Salazar de la Universidad de Carabobo, el cual tuvo una importante proyección en los procesos y prácticas museológicas en el país. Se reconstruyó la evolución histórica del Salón mencionado, a través del análisis documental que incluyó los catálogos del evento, y la realización de entrevistas a informantes seleccionados, así como la observación de los premios otorgados en los distintos períodos desde la creación del Salón (1971) hasta su última convocatoria (2015). Como marco conceptual y teórico se utilizó la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, a fin de entender las complejas relaciones sociales y de poder que se presentan en los Salones Nacionales de Artes Plásticas como una actividad propia de la gerencia cultural, de la misma manera también se consideraron los aportes teóricos sobre el consumo cultural, la racionalidad estética y las políticas culturales. Allí, se muestra la estructuración de un subcampo social de las llamadas Artes del Fuego, en el marco más amplio del campo social de las artes en el país, a través de la observación de la acumulación y disputa de capital simbólico, las tensiones y encuentro de los principales actores, su incorporación de *hábitus* y los mecanismos de legitimación. Finalmente, se determina el efecto de la crisis económica del país en la desestructuración del subcampo social, la pérdida de su capital simbólico motivado a la escasez de financiamiento y patrocinio, así como la migración de los artistas, críticos y jurados.

Palabras clave: Cultura, Políticas culturales, campo social de las artes, capital simbólico, Artes Plásticas.

UNIVERSITY OF CARABOBO
DIRECTORATE OF POSTGRADUATE STUDIES
FACULTY OF HEALTH SCIENCES
DOCTORATE IN SOCIAL SCIENCES
MENTION CULTURAL STUDIES

Research Line: Modernity and cultural modernization in Venezuela and Latin
America

CULTURAL POLICIES IN VENEZUELA: APPROACH FROM THE FIELD OF
VISUAL ARTS

Tutor: Dr. Jesús A. Puerta
Author: Esp. Victoria Parés D.
Date: Valencia, 2024

SUMMARY

Within the framework of cultural studies, the purpose of this thesis was to: Generate a theoretical approach to Cultural Policies, through the analysis of the structuration of the social field of Arts in Venezuela by the observation of the National Hall of the Arts of Fire, one of the most representative events of the Plastic Arts of the country, realized in the Braulio Salazar University Gallery of the Universidad de Carabobo, which have an important projection in the process and museological practices. The historical evolution of the aforementioned Salon was reconstructed, through documentary analysis that included the catalogues of the event, and interviews with selected informants, as well as the observation of the prizes awarded in the different periods from the creation of the Salon (1971) to its last call (2015). Pierre Bourdieu's theory of social fields was used as a conceptual and theoretical framework, in order to understand the complex social and power relations that are presented in the National Salons of Plastic Arts as an activity of cultural management, in the same way the theoretical contributions on cultural consumption were also considered. There, the structuring of a social subfield of the so-called Fire Arts is shown, in the broader framework of the social field of the arts in the country, through the observation of the accumulation and dispute of symbolic capital, the tensions and meeting of the main actors, their incorporation of habits and the mechanisms of legitimation. So, it shows the structuration of a subfield of the named Arts of Fire within the most wide framework of the Social Fields of the Arts in the country, through the observation of the accumulation and fight for symbolic capital, the tensions and encounter of the main actors, its adds of *habitus* and the legitimation mechanics. Finally, we see the effects of the economical crisis in the country, the desestructuration of the social subfield, the lost of the symbolic capital by the financial and patronage lack, so the artists, critics and juries migration.

Keywords: Culture, cultural policies, Social field of Arts, symbolic capital, Plastic Arts.

“Sólo el amor convierte en milagro el barro”
Silvio Rodríguez

INTRODUCCIÓN

En Valencia, estado Carabobo, se presentaba un salón de arte nacional de máxima relevancia, que enriqueció el Patrimonio, tanto artístico como cultural de la región: el **Salón Nacional de las Artes del Fuego**. El evento adquirió un prestigio creciente durante su historia, sin interrupciones, a través de 44 convocatorias. De esta manera, se marcó una profunda significación en la historia general de la plástica nacional y el resto de la historia artística del venezolano. En este sentido, el Salón Nacional de Artes del Fuego muestra unas características particulares, cuyo interés reside en la preeminencia de su colección y la relevancia para con la construcción específicamente del patrimonio artístico del país.

De la misma manera, el evento mencionado coadyuvó a la elaboración del patrimonio cultural de la institución que lo alberga y convoca: la Universidad de Carabobo. **El Salón Nacional de las Artes del Fuego**, con sus obras premiadas, que ha enriquecido la colección institucional de la Galería Universitaria Braulio Salazar. En cada convocatoria, en sus distintas etapas, la realización de este salón permitió la participación de muchos artistas, críticos, curadores, etc. Fue relevante su actividad que comprendió la confianza de los artistas al enviar sus creaciones, la recepción de las obras, el jurado evaluador y calificador que determinó la calidad del salón; así como: el montaje, la publicidad, la producción del catálogo, la premiación, la

inauguración y la clausura con su entrega de premios y reconocimientos. Todas estas actividades exigen una organización que estructura de una manera compleja, tejiendo relaciones de comunicación y de poder que interesan a la sociología.

Para contextualizar la historia de este Salón Nacional de las Artes del Fuego, que se inicia en 1971, se hizo necesario revisar una importante documentación que incluyó los catálogos de cada edición, donde se exhibieron técnicas específicas de un espacio particular de las artes plásticas: la cerámica, la vitrofusión, la orfebrería y el esmalte sobre metal.

Fue la Galería Universitaria Braulio Salazar, dependencia de la Universidad de Carabobo, la que ha convocado y promovido el único y más importante **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, con la peculiaridad de que se desarrolló fuera de la capital del país. De modo extraordinario, esta institución ha venido construyendo una colección con los premios adquisitivos en cada convocatoria como Patrimonio mueble, tangible del país, que bien merece la pena estudiarse y darse a conocer, por cuanto es uno de los salones de arte más resaltantes. Desde el punto de vista sociológico, específicamente en la conceptualización de la Teoría de los Campos Sociales, este evento se constituyó en uno de los principales mecanismos de legitimación del campo social de las artes, e incluso contribuyó a estructurar un subcampo social, con su correspondiente acumulación de “capital simbólico” en el marco más amplio del campo social del arte en Venezuela. Esto supone también, como se explicará en este trabajo, la acumulación de *habitus* (capacidades, conocimientos, destrezas, habilidades) por parte de los actores, entre los cuales se

establecen complejas relaciones de coordinación y tensiones por la disputa del capital simbólico que, en este caso, se manifiesta principalmente en prestigio, notable incluso en el monto de los premios mismos.

Con este estudio también hemos pretendido contribuir con el desarrollo y el interés en la investigación en los salones de arte venezolanos, toda vez que se induce a los futuros investigadores en la exégesis de los mismos, especialmente aquellos que se desarrollan fuera de la capital del país. Este Salón de Artes del Fuego tiene como marca particular el hecho de haber obedecido a una política cultural específica de una institución de Educación Superior, la Universidad de Carabobo, en el Estado homónimo, desplazando el foco de atención del desarrollo de las artes del país hacia la región central. Esta convocatoria plástica ha subsistido en el ámbito cultural de Valencia y el país. Presentó y legitimó una producción artística en cambio permanente en el transcurso de los años, en un espacio de confrontación artística que pertenece a la historia de los salones de arte nacionales. La labor organizativa y promotora fue asumida por una institución de educación superior, la UC, con lo cual esa casa de estudio asumió una de las labores propias de las instituciones educativas, de contribuir con el acervo patrimonial desde la óptica universitaria con políticas emanadas desde el estado mismo.

La investigación tuvo como método principal la revisión bibliográfica y documental, que incluyó búsquedas bibliográficas, catálogos del Salón, documentos hemerográficos: revistas, prensa, etc. Igualmente, se revisó la página web de la Galería Universitaria Braulio Salazar y todo aquello que haya quedado como

memorias que aportan datos para la investigación, así como los basamentos internacionales bajo los cuales se rigen estas políticas en el ámbito mundial como lo es: la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) con su declaración de México.

Los Salones nacionales de artes constituyen uno de los máximos ejemplos en el ejercicio de las políticas culturales de las instituciones museísticas. Toda vez que es un tema poco estudiado en Venezuela, en éste ámbito son casi inexistentes las investigaciones dedicadas a profundizar estos tópicos, sobre todo en las Políticas Culturales, en éste último caso, salvo por algunos escasos investigadores venezolanos que han escrito al respecto, como: Rafael Arraíz Lucas (1998), Víctor Guédez (2001), Carlos Guzmán Cárdenas (2007), Tulio Hernández (2003), Alejandro Oropeza (2005), María Elena Ramos (2012), César Rengifo (2015), Gisela Kozak Rovero (2015), Roldán Esteva Grillet (2010), entre otros, quienes han dejado algunos artículos críticos como documentos válidos para investigaciones sobre Políticas Culturales en Venezuela.

También se revisaron investigaciones académicas y científicas, entre las cuales se mencionan:

- La tesis realizada por Rosa Lira quien hace una investigación de pregrado sobre El Salón Nacional de Arte Aragua en (2008) tutorada por Roldan Esteva Grillet
- La investigación de Angi Gómez sobre El Salón Oficial de Arte en Venezuela (2019) tutorada por Victoria Parés

- otra investigación da cuenta sobre el Salón Pirelli de las autoras Jamileth Hernández y Vanessa Gómez (2001): Arte joven para público joven, Javier León (2011) tiene una investigación sobre el Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena en el ámbito de una maestría tutorada por Freddy Carreño y Victoria Parés trabaja una investigación de postgrado sobre **El Salón Nacional de las Artes del Fuego** (2010), bajo la tutoría de Armado Gagliardi; todas de la Universidad Central de Venezuela.

A través de las Políticas Culturales se podría descubrir qué se ha hecho en Venezuela en el orden de las Artes Plásticas, por ello, esta investigación nos aporta un conocimiento sobre la trayectoria, toda vez que ofrecemos una visión crítica de análisis socio-histórico sobre ello en nuestro país. Además, con este tópico podemos demostrar cómo es de relevante que los gobiernos asuman el deber de promover la cultura basada en los preceptos democráticos y a través de la institucionalización del arte con unas políticas culturales propias, ya que marcan un cambio importante en los programas y las orientaciones institucionales generales, que por consiguiente debería repercutir también en beneficios y satisfacciones a la sociedad, y constituir un hito en el proceso de modernización cultural del país.

Esta investigación se ubica en la línea de la modernización cultural en Venezuela, misma con la cual se ha pretendido insertar a nuestro país en un contexto diferente partiendo de una sociedad tradicional que fue modernizándose poco a poco

cambiando algunos procesos en vías de adoptar un sistema más tecnológico hacia esa modernización, aunque nuestro país sigue conservando algunos valores tradicionales.

No obstante, desde el Gobierno se han venido implementando políticas de Estado que persiguen la meta de un estado más contextualizado a la par con respecto al resto de las naciones de su entorno con las que hace vida y practica relaciones de desarrollo en todos los ámbitos económico y sociales, abarcando los culturales, estéticos y artísticos. En tal sentido, nuestros Salones Nacionales de Arte son convocatorias que obedecen a esos mismos procesos de modernización, y por ende en muchos países orientados por leyes y convenios diplomáticos e interinstitucionales de cooperación e interrelaciones internacionales.

Para la aplicación de nuestras teorías de entrada hemos utilizado el enfoque sociológico de Pierre Bourdieu, quien se refiere a la estructuración del campo social y establece unas definiciones complejas en las cuales ubica: los campos de producción del sector cultural, el arte como capital simbólico y el habitus entendido como valor estético, claro está salvando las diferencias del contexto geográfico del sociólogo, lo hemos representado en el mundo del arte en Venezuela, a través de los artistas como sus actores principales en relación con los gerentes, museógrafos y demás involucrados, etc. analizamos la concepción de esas políticas culturales en el ámbito del quehacer artístico como manifestación cultural contextualizándolas en los procesos de modernización del país y del estado nacional, por cuanto los Salones de Arte Nacionales han contribuido en la conformación y consolidación de un patrimonio material tangible de gran valor para los Museos así como para las demás

instituciones Universitarias donde se imparte: Historia del Arte, Artes Plásticas y Museología, que aun cuando siguen siendo pocas para las que se necesitan, las que existen son realmente importantes.

La investigación se centra en caracterizar los conceptos de campo social de las artes y las políticas culturales, por ende el desarrollo de esos conceptos también implica una reconstrucción histórica en el campo de las artes plásticas y de los salones de arte en el país, así como con el tópico de las políticas culturales en concordancia con las línea de acción, misión y visión de la Universidad de Carabobo para con el factor artístico, además y puesto que nos proporciona un panorama con aspectos relevantes para contextualizar en el país en cuanto a los procesos de modernización. Se contrastan y comparan las cuatro (4) décadas de creación del **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, a sus perfiles, así como de sus cambios según las bases de convocatoria en los distintos salones ya que por consiguiente éstos nos ayuden a establecer un paralaje y una percepción de esos fenómenos en el ámbito de las Artes Plásticas.

Finalmente, el trabajo se estructura de la siguiente manera: Capítulo I. El Problema de estudio, Objetivos: general y específicos. Justificación, Capítulo II Marco teórico: aproximaciones a una definición de: Cultura, Políticas Culturales, y marco legal. Capítulo III Marco metodológico. Capítulo IV Marco Histórico: Salones de Arte en Venezuela. Capítulo V Políticas Culturales en Venezuela en el ámbito de las artes plásticas. Capítulo VI Postulados sociológicos de Pierre Bourdieu aplicados al Salón Nacional de las Artes del Fuego. Capítulo VII Entrevistas y

aproximaciones a través de tres aristas distintas y Capítulo VIII Aproximaciones a unas conclusiones epistemológicas.

**“Hay un largo camino
que no empieza y ya es término
y un horizonte que jamás se acerca”.**

José Ángel Valente

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cuando pensamos en la forma de entender las Políticas Culturales en Venezuela en el campo de las Artes Plásticas, la imagen que nos evoca es la obra de arte de la artista Gertrude Goldsmichdt (Gego), *Retícula aérea* (1969), perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes, pero ahora, desde 2005 es colección de la Fundación de Museos Nacionales. Una gran instalación compuesta de alambres de diversos espesores que se unen los unos con los otros y juntos conforman un todo uniforme y estético que se figura un dibujo tridimensional en el espacio, pero que realmente pareciera metafóricamente ser una suerte de poema físico en el cual el espectador se sumerge y a través de una especie de ensoñación puede entender esa pieza que simula una tela de araña gigantesca cuyas retículas abarcan toda la sala, dejando al espectador sumergido en su trama a través de un encanto particular, que proporciona al observador otras lecturas estéticas, enriquecidas por la experiencia plástica de quienes visitan la muestra.

Pues algo así de complejas son nuestras políticas culturales. Para comprender todo este proceso es necesario plantearnos varios ámbitos de acción que están imbricados los unos entre sí, por una parte: el ente rector Ministerios de Cultura, las Instituciones Museísticas, las Instituciones Educativas y finalmente los Salones de artes.

Para ésta investigación es importante partir desde la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) en los años 60' como un anexo en el Ministerio de Educación, porque desde allí se inició un proceso de independencia de la Cultura, de los museos y entre otras cosas se promocionaron los Salones de Arte en

Venezuela, sobre todo el pionero Salón Oficial de Arte (1943) realizado en el Museo de Bellas Artes en Caracas, bajo la coordinación de Miguel Arroyo padre de la museología en Venezuela.

Desde allí se emanaban las directrices y los primeros pasos de lo que constituye hoy día ese entorno cultural tan amplio, posteriormente fue el Consejo Nacional de Cultura (CONAC) en los años 70' como ente rector, desde donde se seguían apoyando los premios de estos salones porque de ellos dependía la construcción del patrimonio de los Museos venezolanos, después como Vice-Ministerio de Cultura y Deporte en los 80' hasta que finalmente devino en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2005) independiente, con presupuesto propio y con rango ejecutor independiente que hoy conocemos.

Bajo el Gobierno de López Contreras se creó, dependiente del Ministerio de Educación, la Secretaria de Cultura y Bellas Artes. Su director fue Don Rómulo Gallegos. En 1939 se elevó a Dirección cuando fue Ministro de Educación Arturo Uslar Pietri. Por esa misma época se creó en el Ministerios del Trabajo el servicio de Cultura Obrera, elevado a Dirección de Cultura y Bienestar Social después. (Millán, 1984, p.306).

De modo pues, que no será hasta 1959 cuando la Cámara Alta aprueba con el escritor Miguel Otero Silva como Senador por el Estado Aragua la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes con la designación de una Comisión Especial para estudiar y preparar un Proyecto de Ley de creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes, en 1960 fue sancionado por el Parlamento en el gobierno del Presidente Rómulo Betancourt, pero finalmente será hasta 1964 bajo el gobierno del Dr. Raúl Leoni que se designa la Junta Directiva y su primer Presidente fue Mariano Picón Salas.

En la década del 40, la cultura venezolana tenía una dependencia del Ministerio de Educación, así lo confirmamos en la siguiente cita:

...el maestro Luis Beltrán Pietro Figueroa (1947), intentó poner en práctica la idea de una concepción de la cultura ligada a lo popular tradicional evidenciada en uno de los eventos más significativos de la época como lo fue la “Fiesta de la tradición”, organizada por el poeta Juan Liscano (presidente de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación) para celebrar la juramentación como presidente de la República del escritor Don Rómulo Gallegos. (Bermúdez y Sánchez, 2009, P. 8).

En tal sentido, Juan Liscano se valió de la gran cantidad de festividades folclóricas que tiene nuestro país para crear y legalizar desde esos preceptos la necesidad de Institucionalizar un Departamento de Cultura en el Ministerio de Educación. Unas muy coloridas: Los Diablos de Yare y de Chuao, el Tamunangué, el Joropo con sus trajes típicos, Las Burriquitas, Los Carnavales y Locainas; celebrando la Fiesta de la Tradición para homenajear al presidente. Pero todas son expresiones eclécticas producto de ese amplio país que somos, aquel que acogió a propios y extraños, que además han reflejado nuestros pintores ingenuos ampliamente con sus registros: Feliciano Carvallo, Manases, Bárbaro Rivas, Juan Félix Sánchez, Salvador Valero, entre muchos otros, quienes hoy en día han dado nombre a Salones y Museos de Arte Popular en el territorio nacional.

Esta visión popular y folklórica fue cambiando poco a poco en la medida que nuestros pintores fueron más académicos, vinculándose y apoyándose con los escritores nacionales, mismos con los que también hacían Grupos como: el Círculo de Bellas Artes (1912), Los Independientes (1947), Los Disidentes (1950), Sordio (1957), Tabla Redonda (1959), el Techo de la Ballena (1961) y 40 Grados a la sombra (1962), entre los más importantes; de esta manera, se fueron enriqueciendo culturalmente tanto nuestra plástica como nuestra literatura ya que se han tomado

prestados los motivos para la escritura y las imágenes visuales que nos muestran como país, hubo una época en la que estas dos formas expresivas marchaban de la mano, recordemos la novela *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco por ejemplo, y observemos las imágenes pintadas por nuestros artistas de la gesta heroica: Juan Lovera, Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar, autores cuyas obras mostraron la emancipación registrada históricamente por un mismo sendero.

Igual sucede, más adelante cuando hacemos el recorrido histórico con los pintores del realismo: Armando Barrios, Héctor Poleo, César Rengifo éste último también con el mural *Amalivaca* (1955) inspirado en los mitos indígenas, cuyas obras instruían el mismo país que cuenta Miguel Otero Silva en *Casas muertas* y en *Fiebre* (1955), las migraciones de unos ciudadanos que abandonan el trabajo agrario para ir a los campos petroleros y a las ciudades en busca de una mejor calidad de vida, quienes contaban otra Venezuela ilustrada por otros artistas en una búsqueda más universal.

En todo caso, es necesario entender que un país como el nuestro requiere que se atienda la administración de la cultura, es decir, su política cultural ya que ello además marca los quehaceres en los distintos ámbitos de los modos: artísticos, patrimoniales y educativos de las naciones y una República como Venezuela no prescinde de ello. Las Políticas culturales en el campo de las Artes Plásticas están circunscritas a varios ámbitos de acción: el institucional con el Ministerio de Cultura, el Museológico con sus Museos de Arte y con los Salones Nacionales, así como el educativo con las Escuelas de Artes y las Instituciones Universitarias que brindan estudios en este orden, aspectos que además están imbricados los unos con los otros y sin los cuales no se podría dar el uno sin los otros.

Desde los inicios de nuestra historia como República, puesto que estas nos conducen indudablemente hacia unos bienes y colecciones, institucionales y patrimoniales que nos validan como nación dentro de los parámetros y lineamientos internacionales de la UNESCO desde 1945 y a los cuales Venezuela también se unió en razón de buscar un acercamiento con la modernidad. La creación, rediseños y reorganizaciones de esas instituciones constituye un hito en la institucionalización de las políticas culturales del Estado, ya que la nación asume la promoción y protección de las artes como un asunto de su competencia, en contraste con otros momentos históricos en los que se le daba al sector privado. Y además esto corresponde a concepciones políticas determinadas precisamente en la democracia.

Además de que éstas políticas culturales se desprenden de programas más amplios referidos a las transformaciones sociales e institucionales que conforman un macro y en las cuales se plantean: a quién deberían ir dirigidas y porqué, hacia dónde debemos ir como nación y a quiénes enfocarnos en los próximos años, puesto que las Políticas Culturales determinan el valor de esos periodos históricos de gestión y van conformando una estructura del estado venezolano que está quedando registrado en las memorias bibliográficas y hemerográficas de la nación como muestra de un estado moderno.

Las Artes Plásticas en general tienen, por consiguiente, un apoyo en las Políticas museológicas con la creación del primer Museo venezolano en la época de Guzmán Blanco, el Museo Nacional (1873 decreto/1875 inauguración) como el primer museo de la nación, allí fue el asidero de la formación de los Museos de

Ciencias en Caracas (1910) cuyo origen está en un primer Museo de Historia Natural que funcionó en la Universidad Central de Venezuela.

Desde allí, se fue gestando en el país una colección de objetos importantes donados por organismos públicos y privados, así como de coleccionistas provenientes de las distintas casas de familia y de la Iglesia católica, estimulados por los decretos internacionales que impulsaron a Venezuela a unirse y formar parte de esa evolución en aras de buscar un acercamiento con la modernidad en el país a través de las leyes como mecanismos de acción. A partir de ese momento, se aupó una proyección internacional de las Artes Plásticas en Venezuela sin parangón, cuyo asidero patrimonial ha dejado una huella inigualable en las colecciones de los Museos nacionales, y a ello tenemos que sumarle la creación de los museos venezolanos: el Museo de Bellas Artes (1938) con el auspicio de El Salones Oficial de Arte (1940) patrocinado por en INCIBA, pasando por el Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (1948) con sede en el Ateneo de Valencia (1942), auspiciado por el CONAC; hoy Museo de Arte Valencia (2009), hasta la selección que se hace para otorgar los Premios Nacionales de las Artes Plástica (1947/2002).

No fue sino hasta el siglo XX que se inicia entonces una reforma a estas políticas desde el Ministerio de Instrucción Pública (1881) y se dio paso a la creación de los distintos Museos en las Artes Plásticas en los diferentes estados y ciudades capitales, destacan: el Museo de Bellas Artes (1917/1938) sede del Salón Oficial de Arte, la Galería de Arte Nacional (1976), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert (1973) sede del Salón Pirelli y de la Bienal Barro de América (1992), Museo Jacobo Borges (1989), Museo Alejandro Otero (1984) sede del Salón

Nacional de Dibujo, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez (1997) con salones sobre Diseño, Museo de Arte popular de Petare Bárbaro Rivas sede del Salón de Arte Popular Bárbaro Rivas (1984), todos estos en Caracas. En el interior del país destacan: Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu en Maracay (1966) sede del Salón Nacional de Arte Aragua, Galería Municipal de Arte de Girardot (1981) en Maracay, sede del Salón Municipal de Pintura.

Y continuamos con el Museo Jesús Soto (1969) en Ciudad Bolívar sede de la Bienal de Guayana, Museo de Arte de Coro (1988), Museo de Arte Contemporáneo de Barquisimeto (1982) sede del Salón Tulio Arce, Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta (1969) en Mérida, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez (1975) en Nueva Esparta sede de la Bienal de Esculturas Francisco Narváez, Museo de Arte Contemporáneo de Cumana (1998), Museo de Arte Popular de Occidente Salvador Valero (1976) sede del Salón Salvador Valero de Arte Popular, El Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (1989) sede del Salón Nacional de Jóvenes Artistas, Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez (1990) en el Zulia, sin dejar de lado la creación del Ateneo de Valencia (1942) sede del Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (1948) y la Galería Universitaria Braulio Salazar (1975) sede del **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, estos últimos en Valencia, entre otros.

Pero, será básicamente a partir de la Ley de Universidades desde donde se gesta la idea de los Departamentos de Cultura en las Universidades y con ello también la creación de Salones de arte, Galerías y concursos de índole literaria, artística, teatral, etc. Hoy en día hay varias Universidades dedicadas a la cultura, a su

gestión, a sus procesos de promoción y difusión con Departamentos y Coordinaciones de Cultura bien establecidas.

Por ende, los museos son instituciones que cumplen una labor tangencial en la acumulación de bienes para unas colecciones patrimoniales que adquieren piezas valiosas con la finalidad de: conservar, clasificar, restaurar, estudiar, exhibir, promocionar y educar en la trasmisión de conocimientos y en el deleite del gusto estético; además de fomentar la ciudadanía y la conciencia ciudadana entre otras cosas, muchas veces hasta como línea de acción educativa desde las mismos Departamentos de Educación de estas Instituciones o bien siguiendo lineamientos emanados de las políticas culturales de los entes que las rigen, el mismo Ministerio de Cultura y en los casos de las distintas Instituciones universitarias quienes coordinan las diferentes Direcciones de Cultura y sus Departamentos según lineamientos de la Oficina de Planificación del Sector Universitario, (Opsu).

Sin embargo, es importante cotejar la definición del Consejo Internacional de Museos (ICOM) sobre Museo ya que con ella centramos la investigación:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 1962).

Este concepto se ha venido dinamizando desde su dimensión mitológica, pasando por la definición orgánica que plantea el organismo rector, ICOM en 1962, hasta llegar a incluir unas categorías más amplias de catalogación de este tipo de instituciones que abarca los Museos de sitio en los cuales estaría por ejemplo el Museo Antropológico de Quibor con sus hallazgos sobre la cerámica precolombina

que nos compete en el ámbito de estudio de las artes del fuego, pasando por los Museos tipo parques en los cuales estaría el museo de Vigirima o Piedra Pintada con sus petroglifos, hasta llegar a una concepción más dinámica que incluye a los Museos Virtuales propiciados por la globalización, pero sobre todo por la pandemia del Covid19. Pero a la fecha de realizada esta Tesis se está discutiendo otra definición; no obstante, lo importante es que este organismo clasifica además los museos: según su tipología, según su colección, según su carácter jurídico, o según su misión y visión. Veamos:

...se entiende por museos cualquier establecimiento permanente administrado en interés general a fin de conservar, estudiar, poner en evidencia por medios diversos y esencialmente, exponer para el deleite espiritual y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos de interés artístico, histórico, científico y técnico, así como jardines botánicos y zoológicos, y acuarios. (UNESCO. Paris, 1960).

Sin embargo, tomando en consideración este aspecto, una Galería es efectivamente una institución museística por cuanto cumple con estos mismos lineamientos emanados por el ente rector: Consejo Internacional de Museos y en apoyo y rectificación constante con los otros organismos que los catalogan ILAM y UNESCO. No obstante, a través de esta cita recientemente aparecida en un diario digital podemos ver la importancia de las Políticas Culturales en los Museos de Arte venezolanos:

Hasta la revolución cultural, explica Lorena González, los museos habían tenido las principales colecciones de arte de la región (desde los Caprichos de Goya, pasando por una de las pocas Suite Vollard completas de Picasso en el mundo, hasta un Nixon de Warhol y un Pensador de Rodin), todo gracias a los tres modelos de gestión que se iniciaron durante la democracia venezolana: el museológico (de Miguel

Arroyo, en el Museo de Bellas Artes, basado en la museografía, la estructuración departamental, los archivos y el registro), el educativo (de Manuel Espinoza, de la Galería de Arte Nacional, que buscó “convertir cada paso del museo en pertenencia de todos los trabajadores, desde los vigilantes hasta los curadores” y formar a los ciudadanos que visitaran la institución) y el comunicacional (de Sofia Imbert, del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, que —siendo periodista— difundió la imagen del museo a todas las esquinas del país). (Frangie, 2020).

Y en el mismo artículo se reseña la importancia de la educación en el museo, un aspecto *sine qua non* para la supervivencia de estas instituciones:

Además, los museos servían también para acompañar al sistema educativo desde sus departamentos de educación, donde distintos tipos de profesionales podían formarse y profesionalizarse a través de la gestión museística y de los catálogos, libros, fotos, talleres y seminarios. De hecho, era común recibir pasantes de otros países latinoamericanos —especialmente Colombia y Argentina— pues sus países “estaban un poco atrasados en lo que era el ejercicio museístico. (Frangie, 2020).

Ahora bien, otras de las instituciones que forman parte de éste entramado, en el ámbito educativo son las Escuelas de Artes, a partir de la creación de la Academia de Bellas Artes (1887), reformada en Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas (1903) y luego en Escuelas de Artes Plásticas Cristóbal Rojas (1936), hasta su posterior transformación de los Programas de Estudio a nuevos *pensa* académicos en (1959), así mismo sucedió con el resto de las Escuelas: Escuela de Artes Plásticas Juan Lovera en Apure (s/f); la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Rafael Monasterios, (1971), hoy Escuela Técnica de Artes Visuales Rafael Monasterios en Aragua; La Escuela de Bellas Artes (1958) luego Escuela Armando Reverón en Anzoátegui (1968), Escuela de Artes Plásticas Arturo Michelena (1948) en Valencia, Carabobo; la Escuela de Artes Plásticas y aplicadas Martín Tovar y Tovar (1936) en Barquisimeto, Lara; Escuela de Artes Plásticas de Guanare (s/f).

Y proseguimos, Escuela de Artes Plásticas Eloy Palacios en Maturín (s/f); Escuela de Artes Visuales Tito Salas (1965) en Sucre; Escuela de Artes Plásticas Carmelo Fernández (1959) en Yaracuy; la Escuela de Artes y Oficios del Zulia (1882) hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas Julio Arraga (1941) y la Escuela de Artes Plásticas Neptalí Rincón (1934). Además del TAGA Taller de Artistas Gráficos Asociados, (1976) y el Centro de Enseñanzas Gráficas CEGRA (1976/80), estos últimos en Caracas dedicados sólo a la técnica de las Artes Gráficas.

Estas Instituciones educativas han cumplido y siguen desempeñando una labor muy importante dentro de la formación de los futuros profesionales, artistas graduados en Artes Visuales y/o en Artes Plásticas según sea el perfil, misión y visión de estas casas de estudios, en las Escuelas de Artes Visuales egresan con tres (3) menciones de estudio: Artes Gráficas, Arte Puro y Artes del fuego, en la mención de Artes Gráficas el estudiante conoce los procesos de impresión así como la fotografía y las materias teóricas enfocadas a enfatizar estos conocimientos.

Ahora bien, en la mención de Arte Puro el futuro artista se encontrará con los procesos de aprendizaje conducentes a formar un pintor y/o un escultor con cada uno de los contenidos didácticos que estarían reforzadas con materias teóricas y prácticas involucradas en el *pensa* de estudio, y en las Artes del Fuego el estudiante y futuro artista conocerá los procesos de modelado y horneado de piezas en cerámica así como de joyería y vitrofusión acompañadas con las materias teóricas conducentes a afianzar los conocimientos teórico-prácticos en: Historia del Arte, Estética filosófica y Análisis Plástico. Mientras en las Escuelas de Artes Plásticas se sigue manteniendo el

perfil de un artista integral que conoce todos los anteriores procesos y egresa a un tiempo de (4) cuatro años con un título de Artista Plástico.

Sin embargo, tomado en cuenta toda esta historia en el ámbito educativo es importante destacar que existen registros de la actividad plástica escolarizada en nuestro país a partir de la creación de la Academia de Bellas Artes de Caracas (1887) pasando por el Círculo de Bellas Artes (1912) y la llamada Escuela de Caracas su proyección en las Escuelas de Artes Plásticas y Visuales (1938) las cuales han gestado la creación de las pocas Licenciaturas en Artes plásticas (UCV en Caracas/ULA en Mérida/Universidad del Zulia/y UPEL Caracas) y Museología en las Universidades (UCV, Universidad Católica Cecilio Acosta en el Zulia con sede en Barquisimeto).

Además de los pocos postgrados dedicados a éste mismo ámbito en nuestras casas de estudios universitarias en el resto del país a nivel de Postgrado sólo dos en Museología: (UCV en Caracas y Universidad Francisco Miranda en Coro estado Falcón), y recordemos que también existía el Instituto de Estudios Superiores en Artes Plásticas Armando Reverón que fue convertido recientemente en Universidad de las Artes UNEARTE, según decreto de Ley en el 2010, con sede en Caracas y extensiones en algunos de los estados centrales. Pero aún resultan insuficientes para las necesidades del sector cultural.

Todas estas Instituciones, son partes integrantes y estructuradas de un campo social según las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu a las que le dedicaremos un apartado más adelante, ya que han cumplido un rol importante en la educación y la instrucción artística del talento y el recurso humano que han dejado un baluarte

patrimonial en las colecciones de las Instituciones Museísticas, con las obras provenientes de los premios con carácter adquisitivos de estos salones y bien se observa en la evolución de la historia de las Artes Plásticas en nuestro país.

Puesto que es un aspecto que no se puede obviar, ya que además estas trece (13) Escuelas están adscritas al Ministerio de Educación quien aún rige los *pensa* de estudio, aunque ahora administrativamente pertenecen al ejecutivo regional de cada estado, pero lo más importante es que desde allí se fomentan los talentos y se educan los futuros hacedores de arte o bien conocedores, trabajadores, investigadores y gerentes en éste orden, pero sobre todo a los artistas cuyas obras generalmente premiadas forman parte del patrimonio tangible mueble de nuestros museos a través de los salones de artes en los cuales participan y por eso es tan importante formarlos académicamente.

Otro ámbito de acción importante dentro de este tejido cultural son Los Salones Nacionales de Arte; cuyos orígenes están precisamente en las exposiciones de fin de curso de la Academia de Bellas Artes (1887) y de las distintas Escuelas e Instituciones de educación que fueron organizando y clasificando las Bellas Artes desde la creación del Primer Salón Oficial (1940/1970) de Arte en Caracas, de allí se diversificaron, impulsados por las instituciones en todo el territorio nacional.

Salones como: Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (1948/2008) en Valencia; Salón D'Empaire (1954/1969) en el Zulia; **Bienal Nacional de las Artes del Fuego** (1971/2015) en Valencia estado Carabobo; Salón Nacional de Arte Aragua (1961/2015) en Maracay Salón Municipal de Pintura de Girardot (1980/2017) en Maracay, estado Aragua; Bienal Nacional de Esculturas

Francisco Narváez (1982) en Margarita estado Nueva Esparta, Bienal de Dibujo Alejandro Otero (1982/1994) en Caracas Distrito Federal, Salón Nacional del Esmalte (1983) en Ciudad Guayana, Bienal Nacional de Arte de Guayana (1987/1997).

Y seguimos citando: Bienal *Christian Dior* (1989/1993) en Caracas, Salón de Jóvenes Pirelli (1993/2007) en Caracas, Jóvenes con FIA (1998/2019) en Caracas, Bienal Exxon Mobile (2003) en Caracas, entre los más importantes; así surgieron: Salón del Rotary Club (1967) en Valencia, Bienal Barro de América (1992/94/96)) en Caracas, Salón Nacional del Vidrio (1997) en Caracas, Salón Nacional de Orfebrería (2005) en Caracas, Salón de las Artes del Fuego (2007) en Carúpano Salón de las Artes del Fuego (2007) en Cojedes, Salón del Beisbol (2006) en Valencia entre otros.

En todo caso existe una data de al menos una treintena de Salones diseminados por todo el territorio entre la década de los 80' y los 90' aunque también se observa a comienzos de los 2000, en los cuales se premiaban las obras por sus distintas técnicas; hoy en día estos salones están desaparecidos y se presume que las instituciones que los convocaban carecen de mecenas y/o quizás es válido inferir que tienen un déficit presupuestario que los ha obligado a prescindir de los gastos para su ejecución, convocatorias y premiaciones.

Todo lo anterior da fe que ha dejado al mundo de las Artes Plásticas venezolanas un vacío en este orden, por cuanto ya no ingresan a los Museos e Instituciones de esta índole los premios adquisitivos provenientes de estos salones de arte, lo que causará una pausa en el avance y en el estudio de las colecciones de Arte en dichas instituciones y por ende en el descubrimiento de los nuevos talentos en las Artes Plásticas Nacionales y por consiguiente una pauperización de las colecciones

institucionales que será difícil solventar para las generaciones siguientes en el ámbito curatorial.

Es necesario puntualizar que, estos salones tienen todos, una historia que también han dejado su huella en el quehacer plástico de nuestro territorio y los Artistas Plásticos premiados han proyectado el país internacionalmente, representándonos como nación, de allí en adelante en Bienales y Salones Internacionales como acervo cultural de nuestro país. Quienes con los Premios Nacionales de Artes Plásticas (1947) son los creadores más destacados en el territorio nacional.

De la misma manera, estos artistas plásticos reconocidos nacionalmente con premios y distinciones por jurados calificados (Curadores, Críticos de Arte, investigadores y artistas con trayectoria), han dado una visión más internacionalista a nuestro patrimonio, quienes a través de estas instituciones y sobre todo han publicitado a nuestro país en las grandes Bienales latinoamericanas de Arte: Bienal Barro de América (Caracas, 1992), Bienal de São Paulo (Brasil, 1951), Bienal de la Habana (Cuba, 1984), Bienal del Mercosur (1997) Porto Alegre, Río Grande do Sul, Brasil, Bienal de *Whitney* (1932/Bienal desde 1973) de NY, en USA y en las internacionales: Bienal de Venecia (Italia, 1932), Cáceres en España, Arco en España, etc.

A través de la historia de estos salones, y con las obras de los artistas hemos sido representados fuera de nuestras fronteras; aún de manera póstuma, la obra de Mario Abreu viaja a la Bienal Internacional de Brasil en el año 1998 para representarnos desde el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay que lleva su

epónimo, así mismo con exposiciones individuales como la de Reverón en el MOMA de New York (febrero de 2004) y curada por Luis Pérez Oramas en colaboración con María Elena Huizi, como el único venezolano que ha expuesto en dicho Museo; aunque es relevante mencionar que actualmente se está preparando desde la Fundación Gego una muestra de esta artista para el próximo año. Además de los incontables artistas que aún siguen dejando en alto el nombre de nuestro país con retrospectivas importantes y obras de su autoría en los espacios públicos de las naciones, con obras como las de Carlos Cruz-Diez (1923-2019).

Es por ello, que, en este sentido, Juan Calzadilla afirmó expresamente lo siguiente:

Es absurdo reestructurar el Salón mientras no se piense que el problema reside en estructuras culturales anacrónicas, en el problema de la articulación de una política artística adecuada, en los factores de estimulación, en la revisión a fondo no de las bases del Salón, sino de todo un contexto social del que el Salón viene a ser sólo el reflejo de una enfermedad general. (Calzadilla, 1969).

El arriba citado es un comentario del crítico a propósito del Salón Oficial de Arte, quien dice que al juzgar al Salón como se estaba haciendo, se cayó en el error de confundir un efecto con la causa general. Es decir, para ese período, se le atribuyó al Salón la “enfermedad” de nuestra pintura como si el certamen hubiese sido el responsable. En realidad, en esta etapa, el Salón simplemente reflejó la crítica y confusa situación de nuestras Artes Plásticas, sobre todo por la ausencia de una política cultural acertada. Según el criterio de este investigador, el INCIBA y el Museo de Bellas Artes, (máximos organismos promotores de las artes en Venezuela en ese tiempo), eran en gran medida responsables, no de que el Salón representara

muy poco, sino de que para el momento no pudiera articularse un movimiento artístico tan vigoroso como los conocidos en Caracas antes de 1960.

En sí, se trataba de una crisis de conciencia que se reflejaba particularmente en el fracaso de la pedagogía artística y en el hecho de que la juventud se encontraba más desorientada que nunca debido a una política cultural artística verdaderamente desastrosa, argumentó el crítico. Como prueba de lo dicho, no sólo se encontraba el Salón, sino más aún, las Escuelas de Artes Plásticas y los Talleres con un escaso sentido de lo que debía hacerse en el ámbito de las artes.

Éstos Salones ofrecían premios con carácter monetario para los participantes, el Ejecutivo Nacional y/o Regional pagaba una suma cuantitativa o en metálico proporcional al momento histórico por las obras y éstas pasaban a formar parte de las colecciones de los museos que los convocaban e instituciones patrocinantes privadas que fungían como mecenas de las artes desde donde se gestaba la historia de las Artes Plásticas en el país, con ellas se realizaban las lecturas curatoriales e investigaciones para exposiciones retrospectivas o bien individuales de un determinado artista, panorámicas de una década, de un periodo histórico cronológico y se han conformado investigaciones relevantes en función de los tópicos planteados desde los Departamentos de Educación y de investigación de los museos apoyados por una programación didáctica con: talleres, charlas, conferencias, conversatorios y cines/foros en virtud de apoyar la muestra expositiva para enseñar a la población y a las nuevas generaciones la importancia y el valor tanto de la cultura como de nuestras Artes Plásticas.

Además aportan unas obras que enriquecen las colecciones de nuestros Museos de Artes, propiciando investigaciones para exhibiciones que generan todo un proceso institucional complejo en torno a ellas como patrimonio cultural artístico en nuestro país, desde los artistas, pasando por los Gerentes Culturales, los museógrafos, los curadores, investigadores, diseñadores, los galeristas, merchantes del arte, guías de sala, restauradores de arte y conservadores; un campo cultural complejo, por un aparte los profesionales y por la otra toda la organización que compete a la puesta en escena de una exposición de arte y su publicidad, hasta llegar a la guarda y custodia de las obras dentro de las bóvedas de los museos. Pero, no obstante, estas exposiciones han mermado enormemente en los últimos años sobre todo en la última década quizás precisamente por la falta de unas políticas culturales más cónsonas en este orden.

Para explicar esta compleja relación lo haremos precisamente a través de los aportes sociológicos de Pierre Bourdieu con sus teorías de las interrelaciones de los campos:

...las relaciones inmediatamente visibles entre los agentes comprometidos de la vida intelectual: las interacciones, entre los autores y los críticos y entre los autores y los editores, me habían ocultado las relaciones objetivas entre las posiciones relativas que unos y otros ocupan en el campo, es decir la estructura que determina la forma de las interacciones. (Bourdieu, 1995, P. 272).

Este autor compara las complejas relaciones de las editoriales con los escritores, misma que se análoga con las Artes ya que desde allí también se establecen interrelaciones entre los campos culturales, entre las Instituciones culturales: los Ministerios, los Museos, las Escuelas de Arte en función de los

Salones de Arte y de las Galerías que han asumido las Universidades como parte de sus políticas culturales tanto didácticas como de promoción; y la otra más entramada aún conformada por: los Artistas, Curadores, Investigadores, Museólogos, Críticos de Arte, Galeristas, Gerentes Culturales, Marchantes y demás profesionales que ejercen sus poderes y hegemonías desde el dominio de sus campos de acción, dado por ese capital simbólico que es el arte.

Ahora bien, todo este recorrido que hemos estado haciendo, se realiza para presentar los ámbitos de acción que están imbricados al quehacer de las Artes Plásticas y que se enmarcan dentro de la cultura nacional, misma que a través de las Políticas Culturales debe proyectarse para el conocimiento y la divulgación de sus valores artísticos. De modo pues, que al hablar de: las Escuelas de Artes, los Salones de Arte en Venezuela y las políticas museológicas y expositivas conducentes a promocionar las Artes Plásticas y a los Artista con los Premios Nacionales, se ha proyectado la memoria patrimonial del país dejando un acervo cultural único, cuyo asidero se centra precisamente desde el Ministerio de Educación y la creación de ese Departamento de Cultura llamado INCIBA, pero que hoy día todo esto está detenido causando a la Nación no solamente un alto en la construcción, sino también en la continuidad del acervo patrimonial tangible y de sus valores artísticos para con las colecciones institucionales públicas.

Por consiguiente, además de evaluar y ver los cambios tangenciales del casamientos de estos ámbitos de acción, es importante destacar que éste ambiente prolijo en las Artes Plásticas en los años 90' estimuló cambios en los espacios de convivencia urbana con la construcción de una infraestructura arquitectónica más

adecuada para las instancias culturales, de esta manera se edificaron los Grandes Complejos Culturales, nuevos museos y teatros con aforos más contextualizados para con el quehacer cultural y con sedes arquitectónicas más modernas y orgánicas cuya finalidad era albergar estas estructuras organizativas en lugares más idóneos y adaptados a las funciones que se cumplían, mismas que además permitieron proyectar al país culturalmente en sus máximas expresiones, con espacios destacados para la convivencia armónica de las Artes en sus distintas expresiones. Uno de esos Complejos Culturales es precisamente la Galería Braulio Salazar de la Universidad de Carabobo y su implicación para las Artes Plásticas venezolanas con la creación, de: gestación, coordinación, organización, promoción, divulgación, conservación e investigación del acervo patrimonial en las Artes del Fuego.

De cualquier manera, la situación cultural en un país es el reflejo de esas manifestaciones que son cónsonas con su patrimonio artístico y los acervos, con base y apoyo en las Políticas Culturales cambiantes y ajustadas a sus contextos, en este caso, aquellas expresiones que le son comunes desde el origen de su formación como Nación, esas que se transmiten desde el sentir de los pueblos, pero que además funcionan como símbolo y representaciones de las interacciones y dinámicas sociales, y que el estado aúpa con sus aportes desde las instancias gubernamentales y hegemónicas del poder según sea su discreción con las políticas culturales. Toda vez que el estado se legitima con sus instituciones a través de la cultura tratando de ser forjador de una identidad en un país que sabe dar fe de estas representaciones artísticas y patrimoniales por todo el territorio nacional.

Ahora bien, buscaremos acercarnos a una interpretación que nos dé acceso para comprender el comportamiento de éste **Salón Nacional de las Artes del Fuego** en sus distintos periodos de gestión de la Universidad de Carabobo, los más relevantes, con los supuestos de que esta reflexión ética así como política, nos permitirá: evaluar y valorar tanto aciertos como desaciertos, estableciendo comparaciones entre ellas, tanto en los periodos de mayor crecimiento económico cuando aumentaban la cantidad de premios en su valor monetario como en periodos más constreñidos. Este Salón es importante no solamente porque es una confrontación artística con un jurado calificado que permite evaluar la calidad de las obras sino valorar la producción plástica de este sector en el ámbito artístico.

Determinaremos los ejes de importancia según los periodos, observaremos los cambios que estos han presentado en virtud de poder establecer unas posturas pertinentes de lo que se ha venido haciendo hasta ahora y porque además, ello podría contribuir de alguna forma a equilibrar mejor el gasto en el sector cultural en virtud de que llegue a todos los estratos sociales y por consiguiente redundaría en una mejor apreciación artística y patrimonial de nuestro acervo, para con el ciudadano venezolano, toda vez que de éste modo, analizaremos la cultura como política de estado, con sus fases de: formación, planificación, ejecución, supervisión, control, evaluación y financiamiento. Todas estas dinámicas podrían ser diferentes si se estimularan cambios desde las bases, integrando a los artistas con las otras profesionalizaciones de tal manera que ellos mismos puedan formar parte de los profesionales que propicien el cambio en las instituciones culturales sí desde las educativas se les induce e insertarse en el porvenir.

Como vemos, son muchos los vacíos epistémicos que estamos dejando en manos de las nuevas generaciones; por una parte la carencia de políticas culturales, quizás con un marco legal más propicio, que enmarque no sólo el accionar desde el Ministerio de Cultura hacia las instituciones museísticas y estos a su vez hacia las políticas de adquisición de obras de arte a través de los salones nacionales de arte plásticas, para incrementar nuestras colecciones patrimoniales y por extensión marque el accionar en los departamentos de Cultura de nuestras casas de estudio, sino que también, y por consiguiente aúpe unas verdaderas políticas culturales que nos permitan actualizar los pensum de estudios de nuestras Universidades nacionales y conducir hacia las necesidades propias en los campos en los cuales los requiere el país.

La interpretación y posterior teorización del desarrollo de las políticas culturales en Venezuela podría constituirse en un referente importante para comprender la actual permanencia o pérdida del acervo histórico cultural en la nación. Crear un sistema teórico que deleve la significación y relevancia de estos procesos, transversalizados por estudios sociológicos de especial relevancia, puede contribuir a una mejor planificación y prospección para mejorar el desarrollo de políticas adecuadas a la realidad nacional, considerando la universalidad de la importancia, promoción y conservación de los registros de la expresión artística, en su contribución al desarrollo cultural de la humanidad

Ahora bien, en la amplia realidad de la expresión artística nacional, se precisa un acercamiento concreto, al impacto de las políticas culturales en el comportamiento de la dinámica cultural, lo cual puede interpretarse a partir del Salón Nacional de las

Artes del Fuego en sus distintos periodos de gestión de la Universidad de Carabobo. Su relevancia estriba en la conformación de un sistema de relaciones, donde han ido confluyendo diversas disciplinas, susceptibles a ser descubiertas desde una reflexión ética, así como política.

La profunda indagación en los elementos intervinientes en la evolución histórica del Salón Nacional de las Artes del Fuego, permitirá valorar tanto aciertos como desaciertos, entre las diversas gestiones culturales. Este Salón es importante no solamente por la demostración y competitividad del trabajo de distintos creadores, frente a un jurado calificado, evaluando la calidad de las obras, sino también abocado a valorar la producción plástica desde otras perspectivas, que han impactado la conservación de nuestro acervo cultural en este sector del ámbito artístico.

De tal modo, los cambios que se han presentado quizás puedan contribuir, en la comprensión del fenómeno de las políticas en su alcance social, así como el conocimiento de los actores intervinientes para que este sector cultural pueda trascender y ser partícipe de nuestra historia reciente. El conocimiento de estos elementos, contribuirían a una mejor apreciación artística y patrimonial de la gestión para la conservación nuestro acervo cultural venezolano, con sus fases de: formación, planificación, ejecución, supervisión, control, evaluación, conservación y financiamiento. Como se aprecia en las consideraciones expuestas, entre las problemáticas que se asumen dentro de la realidad en estudio, se encuentra la inexistencia de un sistema teórico que permita servir de referencia, para la revisión y comprensión socio histórica del impacto de las políticas culturales en Venezuela, esto con el propósito de aprehender fundamentos para desarrollar una mejor ejecución, en

este caso desde los salones de arte, como parte de la conservación de nuestro acervo e identidad cultural, por lo cual se formulan las siguientes interrogantes:

Preguntas Generadoras

1.- ¿Cómo ha sido el desarrollo socio histórico de las Políticas Culturales en Venezuela en el Campo de las Artes Plásticas?

2.- ¿Cuáles son los aspectos sociológicos que interviene en el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** en la Galería Universitaria Braulio Salazar?

3.- ¿Cuáles son los procesos que definen el desarrollo de las políticas culturales venezolanas en el ámbito universitario desde el testimonio de actores sociales?

4.- ¿Qué conocimiento puede aportar al estudio de las políticas culturales con la teoría sociológica de los campos de Bourdieu como instrumento de estudio cultural?

5.- ¿Qué elementos constituirían una aproximación teórica sobre el desarrollo de las Políticas Culturales en Venezuela a partir de las prácticas en el ámbito de las Artes Visuales, desde la creación del Salón Nacional de las Artes del Fuego (SNAF) en los años 1971 hasta el año 2015?

Objetivos de la Investigación

Objetivo General:

Generar una aproximación teórica sobre las Políticas Culturales en Venezuela desde la evolución de las Artes Visuales en el campo social, partiendo de la creación del Salón Nacional de las Artes del Fuego, en la Galería Universitaria Braulio Salazar y su proyección en los procesos patrimoniales y prácticas museológicas de Venezuela.

Objetivos Específicos:

1. Conocer el desarrollo socio histórico de las Políticas Culturales en Venezuela en el Campo de las Artes Plásticas.
2. Develar los aspectos sociológicos que interviene en el Salón Nacional de las Artes del Fuego en la Galería Universitaria Braulio Salazar.
3. Indagar en los procesos formativos que definen el desarrollo de las políticas culturales venezolanas en el ámbito universitario desde el testimonio de actores sociales.
4. Descubrir los aportes al conocimiento de las políticas culturales de la teoría sociológica de los campos de Bourdieu como instrumento de estudio cultural.
5. Construir una aproximación teórica sobre el desarrollo de las Políticas Culturales en Venezuela a partir de las prácticas en el ámbito de las Artes Visuales, desde la creación del Salón Nacional de las Artes del Fuego (SNAF) en los años 1971 hasta el año 2015.

Justificación De La Investigación

La generación de un conocimiento actualizado en el campo cultural que contribuya a repensar la realidad de las Políticas Culturales venezolanas en el ámbito de las Artes Visuales, además de estimular nuevas investigaciones partiendo de ésta. En el estudio se abordan la organización y el desarrollo cultural, según las condiciones en la pervivencia de un valor patrimonial tangible como es el Arte. La investigación presentada visibiliza la importancia del estímulo y preocupación por una mayor promoción del valor patrimonial de los Salones de Arte, en los cuales se propicie la entrada de nuevas obras y el ingreso de piezas de calidad al menos seleccionadas por un jurado calificador con méritos académicos, en la investigación y la práctica con honores suficientes como para que se revaloren las colecciones institucionales.

En la labor investigativa se pretende trazar una visión panorámica de las experiencias históricas a través de un acontecimiento cultural venezolano como lo es el **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, generado desde sus expresiones artísticas y con las técnicas propias de su contexto de realización de la obra de arte (cerámica, orfebrería y/o joyería, vitrofusión, vitrales, esmalte sobre metal), de tal modo que se estructure una crítica que contribuya a entender las Políticas Culturales tomando en cuenta otras instancias, en la virtud de sopesar el valor de las experiencias artísticas en este orden. En este caso, como aporte particular, estudiar las Políticas Culturales venezolanas en las Artes Plásticas nos permite reconocer el comportamiento de los Salones de Arte y, por consiguiente, analizar la situación cultural particular de este

Salón, así como interpretar el papel de las políticas culturales en el desarrollo mismo de este accionar.

Ahora bien, esta investigación es resaltante porque nos permitirá explorar los distintos periodos de las artes plásticas como expresión de nuestro patrimonio cultural venezolano puntualizando en las Artes Visuales, así como los estados de la cuestión, para poder determinar y presentar un balance plausible de lo acontecido desde los años 70 hasta la fecha señalada, de tal modo que exista un documento válido que aglutine todas estas experiencias en un solo contexto.

Se destaca, la singularidad del estudio, pues no existen referentes de una investigación doctoral asociada a las políticas culturales en las artes plásticas que puntualice sobre el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** y la Galería Universitaria Braulio Salazar como sede del mismo. Esta investigación en su sistematización, permite dejar un registro y soporte fundamentado que sirva además como asidero para propiciar otras futuras indagaciones.

Este trabajo doctoral constituye un esfuerzo y aporte investigativo en la línea de la Modernidad y la Modernización cultural en Venezuela, por cuanto da cuenta de la evolución de una categoría determinada de las políticas públicas, y analizará las concepciones que han guiado la acción, tanto del estado, como de los distintos actores sociales, en el campo de la cultura, socialmente definida y delimitada. Aquí veremos cómo el estado puede impulsar un proceso cultural en plural, como parte del desarrollo de sus políticas culturales: el caso de las Artes Plásticas, nuestro enfoque tiende a detenerse más a la evolución institucional. Y es supremamente importante destacar la relevancia que desde el estado se le ha dado al

desarrollo de las Artes Plásticas en los procesos de consolidación patrimonial de nuestro país.

No obstante, la temática planteada en la tesis doctoral denota un creciente interés y pertinencia, en el desarrollo de las Políticas Culturales en nuestro país en el ámbito de las Artes Plásticas, un tema relativamente joven como tópico de las investigaciones en Gestión y Políticas Culturales, pues se trata de un asunto escasamente tratado en nuestro programa doctoral, toda vez que le confiere a esta Tesis un carácter original y novedoso.

Ahora bien, para el desarrollo de este trabajo de investigación es necesario articular los antecedentes, contextualizar el tópico dentro de las líneas de investigación del doctorado y finalmente definir la cultura y las políticas culturales en el ámbito internacional, para luego puntualizar en las leyes venezolanas; a eso nos dedicaremos en nuestro próximo capítulo.

**“Espejo donde se reflejan nuestras identidades,
Donde se depositan nuestros sueños
y donde intentamos construirnos como sociedad.”
(Brunner, 1988)**

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la investigación: Los antecedentes son importantes porque nos dan cuenta del estado de las investigaciones en el ámbito de estudio de un determinado tópico. Además, debemos indicar que este tópico no ha sido estudiado con anterioridad en Venezuela y lo más parecido que se ha encontrado son estas:

a.- **En el ámbito nacional** se encuentra la TESIS de:

Leovardo Aguilar, (2021) Didáctica para la enseñanza de arte y patrimonio. Desde una perspectiva hermenéutica.

Allí el investigador presenta investigación tuvo como direccionalidad, construir un aporte teórico acerca de una didáctica para la enseñanza de arte y patrimonio desde una perspectiva hermenéutica. Esto implica una mayor comprensión del arte y la cultura como herramientas por las cuales los artistas populares locales expresan en forma tangible, los signos y símbolos tradicionales, incorporando en las planificaciones de los docentes de arte y patrimonio contenidos de expresión artística y la diversificación de estrategias. Se sustentó el proceso investigativo en la Teoría Sociocrítica de Jürgen Habermas, Teoría Constructivista de Jean Piaget, Teoría Constructivista de Lev Vigotsky, Teoría Artística, Teoría Humanista de Maslow y Carl Rogers con aportes de Heller. La posición ontológica crítico-interpretativa con un paradigma cualitativo.

El método utilizado en esta investigación fue el fenomenológico-hermenéutico y las unidades de análisis de las instituciones objeto de estudio: Escuela Técnica Alfredo Pietri, Unidad Educativa Nacional José Félix Rivas y Complejo Educativo Nacional Hilda Núñez de Henríquez. El Escenario del estudio se ubicó en los espacios de aprendizaje del subsistema de educación media general del territorio escolar de San Joaquín, estado Carabobo. Los informantes clave fueron tres (3) docentes que enseñan arte y patrimonio en dicha institución. Para la recolección de la información se utilizó como técnica la observación participante y la entrevista en profundidad, apoyado en un guion de entrevista semi-estructurada como instrumento, además de las notas de campo.

Las Técnicas de Análisis de contenido fueron la categorización, triangulación y contrastación teórica. Los resultados del análisis de contenido develaron una praxis pedagógica basada en una didáctica vertical enmarcada en el programa de estudio nacional; que contempla contenidos universales, ejes transversales y temas generadores; más no una didáctica flexible, “permeable”, dialéctica y fundamentada en las diversas corrientes del pensamiento filosófico, pedagógico y científico, por lo que se hace imprescindible un reenfoque en la construcción de una didáctica crítica a partir de una interpretación permanente de las realidad circundante.

b.- En el ámbito latinoamericano.

Paula Simonetti de Souza, (2021). El trabajo cultural en políticas socio-culturales. Universidad de Argentina.

En las últimas décadas, se comenzó a pensar a la cultura como motor del desarrollo, la inclusión social y los derechos humanos. Las políticas culturales se transformaron dejando atrás una matriz restringida que se asociaba a la gestión de las bellas artes y el patrimonio, para adquirir un sentido ampliado y con mayor alcance.

Comienzan a multiplicarse las iniciativas de políticas culturales con orientación social, dirigidas a sectores vulnerados de la población, en el marco de las cuales emergen nuevos perfiles profesionales: talleristas, gestores, docentes, activistas, técnicos, mediadores, promotores.

En esta tesis exploramos el trabajo cultural que realizan estos actores sociales desde una perspectiva que combina elementos de la sociología de la cultura, la sociología del trabajo, la sociología pragmática y la antropología de las emociones. El diseño metodológico consistió en un estudio cualitativo con un diseño flexible, articulando diversas técnicas de producción de datos: entrevistas en profundidad, entrevistas estructuradas, análisis de fuentes documentales y observaciones etnográficas en los lugares de trabajo. El análisis se desarrolló en Paysandú, Montevideo y Buenos Aires entre 2017 y 2020.

Analizamos este tipo de trabajo cultural atendiendo a sus distintas dimensiones: a) las trayectorias de los trabajadores culturales, sus experiencias formativas, motivaciones y deseos; b) la construcción de roles, sus competencias y habilidades, las condiciones institucionales y materiales en que se desarrolla este trabajo cultural; c) el lugar de emociones y afectos en el desempeño profesional de los trabajadores culturales; d) las representaciones en torno de los cruces entre cultura, educación, inclusión social, derechos culturales y calidad artística en el marco de estas políticas.

Distinguimos dos perfiles de trabajadores: uno —social-pedagógico‖ y otro —artístico-cultural‖, que tienen experiencias y representaciones distintas del trabajo cultural que realizan en cuanto a sus objetivos, métodos y condiciones laborales.

Asimismo, observamos que se trata de actores heterogéneos pero atravesados por características en común como sus condiciones de trabajo inestables e inseguras; la polivalencia de sus roles; la imbricación de los sentidos de la militancia y del trabajo; el escaso reconocimiento material y simbólico percibido; la centralidad de las dimensiones afectivas y vinculares en sus prácticas; las estrategias de distinción y legitimación frente a otros profesionales con quienes conviven cotidianamente en sus espacios laborales, así como las controversias ético-políticas en torno a la acción cultural con poblaciones vulneradas.

c.- En el contexto internacional:

Otra Tesis importante es la de: **Menor Ruíz, Luis (2017). Arte urbano y políticas culturales en la ciudad contemporánea. El caso Madrid. Universidad Autónoma de Barcelona.**

Aquí el autor trata sobre las Legislaciones aplicadas según las Leyes en Políticas Públicas a los artistas grafiteros y arte callejeros, se les cuestiona sus aportes a las Artes Plásticas Nacionales en virtud, el papel que cumplen estos artistas en la construcción de un entorno más acogedor y humanizado para la regeneración del paisaje en la ciudad. Mediante un sondeo de preguntas a la comunidad se le descubren sus aportes, los rechazos y aceptaciones para tener un soporte válido que defienda el trabajo de estos señores en las dinámicas cambiantes de las políticas culturales y de los Planes de Cultura de las ciudades españolas.

Son pocas las Tesis Doctorales en el ámbito de las Políticas Culturales, pero aun así las que hay demuestran el interés por el tema y la rigurosidad de los *ítems* esbozados, ello nos estimula a seguir indagando en este campo de la investigación por

cuanto es un espacio poco explorado al menos en nuestro país y es de suprema importancia para el desarrollo de nuestras Políticas Culturales en todos los campos de la Gerencia Cultural.

Ahora bien, como nuestro trabajo de grado está circunscrito a una línea de investigación determinado como es la Modernidad y modernización cultural en Venezuela y América Latina, entonces es pertinente definir según uno de los estudiosos y circunscribirnos al ámbito de acción.

Modernidad: arte y patrimonio una relación dialógica

La Modernidad se comprende como un proceso complejo de cambios y de búsquedas que de alguna manera persiguen homogeneizar a la sociedad, pero creando un ser con individualidades y permitiendo que tanto los hechos como los objetos, ofrezcan un conocimiento que nos conduzca hacia la apropiación de lo universal; y además se la considera como un proceso que necesita de actualizaciones permanentes.

Por Modernidad entendemos, hoy día una serie de rasgos característicos, que atienden a este periodo, y que suponen una especie ruptura, y la aparición de un ambiente intelectual distinto. Hitos históricos como: la invención de la imprenta (1450), la conquista de América (1492), el fortalecimiento de la burguesía, la escisión de la Iglesia entre el poder político y el poder religioso a partir la Reforma impulsada por Lutero (s. XVI) y el progresivo distanciamiento entre razón y fe, pueden ayudar a dilucidar el espíritu de la época moderna.

Anteponer la razón frente a la religión, se elaboran explicaciones científicas de los fenómenos, la modernidad supone un cambio ontológico del mundo, supone la

emancipación de las tradiciones, de doctrinas o las ideologías heredadas, por una cultura tradicional, se reorganizan los territorios y se la creación la concepción de la urbe, para conseguir un desarrollo industrial capitalista y un progreso económico y tecnológico.

Se crean Leyes que de algún modo marcan los controles sociales de las urbes, se crean tres poderes estatales que ejerzan las leyes en la ciudadanía: el poder ejecutivo, el poder legislativo y el poder judicial de este modo se administra la justicia y las razones sociales se circunscriben a un formato jurídico y legislativo en la conformación de la constitución; en lo económico aflora el modelo social burgués y se una al proceso de industrialización de las empresas y con ello deviene un avance en los roles sociales que cambiará no sólo la política y la economía sino también la educación.

En este punto es propicio contextualizar la perspectiva teórica de la Modernidad, ya que nos ofrece un ámbito que señala diferencias sustanciales desde su corte en el Renacimiento, hay con ello un cambio en los procesos sociales tanto de crecimiento económicos avalados por el progreso, el trabajo se industrializa, hay adelantos en las ciencias y en las técnicas de producción, se introducen cambios en la vida social y en las costumbres. De ello nos habla Habermas y lo explica de la siguiente forma:

La modernización sigue un patrón hasta tal punto selectivo, que parece excluir, por un lado, el desarrollo de instituciones de la libertad que protejan los ámbitos de acción estructurados comunicativamente en la esfera de la vida privada y en la esfera de la vida pública de la dinámica cosificadora que despliegan el sistema de acción económica y el sistema de acción administrativa y por otro, la conexión retroalimentativa de la

cultura moderna con una práctica comunicativa cotidiana que ha menester de tradiciones vivas y fundadoras de sentido, pero que ahora se ve empobrecida en términos tradicionalistas. (Habermas, 1989, P. 35).

Resalta también como característica del Modernismo el proyecto social epistemológico de darle a la razón un estatus ontológico. El Modernismo, interpretado de este modo, es sinónimo de civilización, hay una universalización de la razón en términos tanto instrumentales como cognoscitivos conducido para sentar las bases por un progreso: industrial, cultural y social.

Con respecto a esto, Habermas (Ob. cit.) observa que las estructuras universales de racionalidad que subyacen en la comprensión moderna del mundo, fomentan una comprensión distorsionada de la racionalidad centrada exclusivamente en los aspectos cognitivo-instrumentales. A este tipo de racionalidad la denomina discursiva. La categoría de la modernidad estética presenta una doble caracterización cuyo ejemplo más significativo nos lo brindan las tradiciones de resistencia y esteticismo formal.

Dicho esto, en Venezuela, para contextualizar ya puntualmente nuestro trabajo de investigación es pertinente acotar que según apunta el crítico:

La conciencia moderna del arte nace en Venezuela con el quinquenio guzmancista. La gran exposición conmemorativa del Centenario del nacimiento de Bolívar, en 1883, puede tenerse como punto de partida de la modernidad en el arte venezolano. Antes de esta fecha solamente Martín Tovar y Tovar había alcanzado prestigio. Los nombres de Cristóbal Rojas, Manuel Otero, Arturo Michelena, Jáuregui, revelados en el Salón de Centenario, apuntalan el creciente éxito del también joven Antonio Herrera Toro. Junto a éstos, o paralelamente, comienzan a desarrollarse Emilio Mauri y Rivero Sanabria. (Calzadilla, P.4).

En otras palabras, no será sino desde la época de Guzmán Blanco con la famosa exposición: Centenaria del nacimiento de Bolívar (1883), esta fue un evento en el que confluyeron una gran gama de muestras, símbolos y emblemas relacionados con localidades y regiones de Venezuela; desde allí es que nuestro país se ubica históricamente en este momento, en cuanto al ámbito artístico se refiere, mas sin embargo, es un aspecto a considerar también en la arquitectura con las nuevas construcciones realizadas para modernizar al país y acoplarlo a los nuevos cambios del entorno universal.

También como Tovar y Tovar fue fiel exponente de un período de nuestra historia que se recordará siempre por su espíritu civilizatorio y progresista: el Quinquenio de Guzmán Blanco (1879-1885). Por la acción de este gobernante culto, aunque de proceder autoritario, Caracas y otras ciudades del interior iban a experimentar un rápido cosmopolitismo que se manifiesta, sobre todo, en los proyectos de arquitectura, en el área de servicios públicos, la modernización de los sistemas administrativos y en la concepción ecuménica del arte. (Calzadilla, P. 5).

Es importante también recordar que en este desarrollo se observan las obras de los muralistas mexicanos y en 1936 surge en Venezuela un movimiento artístico denominado realismo social que reflejará los problemas del agro y de la ciudad, más atento a lo universal. (Calzadilla, 2000).

Por consiguiente, la contemporaneidad se inicia con la generación de Los Disidentes, un grupo de artistas venezolanos reunidos en París que redactaron un manifiesto anunciando el advenimiento del arte abstracto (Calzadilla, 2000). Carlos González Bogen, un disidente, creó una obra abstracta sobre la plataforma del Centro Simón Bolívar en una “ubicación (...) reveladora del rol simbólico acordado al arte abstracto.” Jiménez, (2000: 49-50).

Esta impronta también alcanza a varios de nuestros pintores tal como apunta Carlos Silva: (...) “por Venezuela, Armando Reverón, Alejandro Otero, con su serie Las Cafeteras, Héctor Poleo. Estas obras, ejecutadas entre 1935 y que corría de la década de los 40 mostraron como había una gran semejanza en el proceso modernista de Latinoamérica, además de las tendencias abstractas presentes en algunos artistas latinoamericanos. (Silva, s/f. P. 107).

En otras palabras, en el proceso de modernización de nuestra plástica se destaca por incluir a los círculos y movimientos conformados por pintores y acompañados por los escritores que forman parte con su expresión literaria: El Círculo de Bellas Artes, Los Disidentes, la Barraca de Mari Pérez mismos que ya hemos mencionado en el corpus teórico de este trabajo de investigación; y que ha sido reseñado por Don Alfredo Boulton (1973) en su Historia de la pintura en Venezuela.

De manera que hablar de Modernidad en Venezuela se circunscribe los años cincuenta-sesenta, y a mediados del siglo y se refería sin duda a un esfuerzo colectivo por rearticulación aún más profundamente las relaciones del Estado en conjunto con la sociedad. Y es en las artes, en donde se ejemplifica el concepto de “vanguardia” lo ratificado por el cinétismo y el abstraccionismo-geométrico, cuya única competencia radicaba sin más con el informalismo y la “nueva figuración”, con pintores y por excelencia, con el artista Jacobo Borges, quien además representó al país en la Bienal de Sao Paulo de 1965; y por ende con los dibujantes y grabadores que hacían una tenaz resistencia artística desde el TAGA y el CEGRA a las instituciones oficiales hegemónicas, a las modalidades artísticas respaldada por las galerías comerciales decididamente sino también y por la “clase media” con mejores niveles educativos, una mejor capacidad adquisitiva y unos hábitos de consumo análogos a los de las

clases altas de los países más industrializados y decididamente por un país con mejores infraestructuras provenientes del ingreso del petróleo.

No obstante, estamos de acuerdo con Alejandro Otero cuando afirma:

El artista de hoy no puede ser ya un cronista de sucesos, un costumbrista o un narrador. Es antes que nada un creador, crea y construye aun dentro de una caótica circunstancia. No creemos, por lo tanto, que el único valor de nuestras obras sea el pictórico. (Otero. El Nacional, 1954).

En este escenario es precisamente cuando se gesta la creación y valoración del resto de las obras que se están produciendo en el país, desde las circunstancias privadas e individuales de las creadoras de las Artes del Fuego, en ese entonces llamadas Artes Aplicadas, la presencia de obras de esta índole en el primer Salón Oficial del país en el Museo de Bellas Artes y por consiguiente la valoración desde las Escuelas de Arte en la enseñanza del oficio; todo ello para armar las colecciones que conformarán el patrimonio cultural artístico de nuestro país, entendiendo como patrimonio todo la herencia cultural propia proveniente de nuestros ancestros como comunidad y que aún pervive hasta nuestros días gracias a las generaciones que se han ocupado de mantenerla y transmitirla a las generaciones subsiguientes.

Ahora bien, al respecto García Canclini afirma:

Las tardías acciones en favor del patrimonio suelen ser obra de la sociedad civil, de empresas privadas o grupos comunitarios. En algunos países que alcanzaron a construir buenos museos de historia y arte __Brasil, Colombia, Venezuela__, gran parte de ellos pertenece a bancos, fundaciones y asociaciones no estatales. Se concentran en las grandes ciudades, actúan desconectados entre sí con un sistema educativo, en parte porque dependen de organismos particulares, y también por la falta de una política cultural orgánica a nivel nacional. Sirven más como conservadores de una pequeña porción del patrimonio, recurso de promoción turística y publicidad de empresas privadas, que como formadores de una cultura visual colectiva. (García C., 2013, P.161).

En este contexto los espacios museísticos juegan un papel supremamente importante en la consolidación y trasmisión de la herencia cultural; y particularmente los Museos de Arte con las colecciones conformadas gracias a las obras de arte provenientes de los Salones, en nuestro caso de estudio particular la Galería Universitaria Braulio Salazar tiene una colección de 40 años, en su mayoría de las piezas premiadas con carácter adquisitivo. La colección del máximo galardón esta exhibida en el paraninfo de la Universidad en el centro de la ciudad. Los museos son lo que son en virtud a lo que allí se exhiben y son aquello que son gracias al goce de los sentidos, esencialmente al de la vista, la obra de arte es lo que es debido precisamente a que es particularmente perceptible. De la misma manera también el Museo es lo que es por mostrarse, y es transcendental a ella el manifestarse junto con la obra y nutrirse bidireccionalmente. Así lo dice Gadamer “Después de visitar un Museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso”. (Gadamer, 1998, P. 73).

El Museo necesita difundir y por ende ello debe hacerlo con fines didácticos y pedagógicos, Los buenos Museos poseen la virtud de detener el tiempo en medio de la vorágine que implica el mundo exterior, pues el espacio interior del Museo crea algo más significativo en el ser intrínseco de las personas; hay un goce primigenio sensible sumado a un goce intelectual; un goce de los sentidos y del alma que se enriquece en cada visitante aun cuando sea una experiencia meramente individual y que deja la obra intacta para un próximo visitante.

Ahora bien, se plantea que parte de ese conocimiento museístico y de las colecciones de arte, lo constituyen los actores sociales comprometidos en el hecho cultural; los artistas principalmente, pero también los críticos de arte, los investigadores, curadores, escritores e historiadores del quehacer artístico, así como también el público y para entender estas complejas relaciones hemos necesariamente de recurrir a las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu, quien a través de las teorías de los campos nos permitirá entender estas complejas tramas de relaciones.

Postulados sociológicos. Definiciones según Pierre Bourdieu

Para aproximarnos a una comprensión de las complejidades que son nuestras políticas culturales es pertinente abordar los referentes teóricos de análisis, para lo cual indagaremos en los postulados sociológicos de Pierre Bourdieu (1995), a modo de conceptualizar la conformación de los aspectos inherentes a la cultura, se usarán los modelos y conceptos descriptivos de la teoría de campos de este autor, en este sentido él mismo afirma: “los valores de originalidad, que son los campos literario, artístico o filosóficos sigue orientando los juicios” (1995:269), en este orden de ideas tendríamos entonces los valores de “los campos” de acción en juego con los “campos de poder” y allí explica que: “los campos de producción cultural”... “se basan en la hipótesis de que existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos.” (Bourdieu, 1995, P. 273).

En este sentido podríamos entender entonces que nuestras políticas culturales obedecen a varios campos de acción entre los cuales se encuentran: el ente rector, en nuestro caso el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, quien a través de sus distintas Coordinaciones y leyes emana unas “fuerzas de poder” sobre los demás

“campos de acción” en ese “eje vertical” de “organización jerárquica” que son nuestras instituciones museística y con ellos ese complejo de relaciones estructurales que son los investigadores, curadores, museógrafos y museólogos, guías de sala, restauradores y conservadores, diseñadores y demás personal que a su vez entre ellos mismos ejercen “campos de poder” muchas veces hegemónicos, como los que se observan en nuestros administradores del patrimonio cultural, quienes desarrollan un conocimiento empírico basado en la experiencia en el ejercicio.

Ahora bien, la teoría de los campos nos induce más allá hacia las relaciones de fuerza y poder, es un esquema teórico aplicable para entender el comportamiento de las Políticas culturales como relaciones de poder entre los Salones de Arte y las Instituciones, entre los creadores y los organizadores, y ambos están dentro de la hegemonía de poder dependiendo desde donde se les enfoque. Este concepto se legitima en un léxico complejo en el ámbito de las artes plásticas, en el caso de las Políticas Culturales, recrear su existencia implica necesariamente que este esquema se realice en todas sus facetas: creación, organización, financiamiento, investigación y difusión, etc. Basados precisamente en los “campos de fuerza” y “campos de lucha” por una parte estaría la Galería y en el otro ámbito Los Salones de Artes del Fuego y con la adición de estos dos podríamos entender las relaciones de poder hegemónico que se presentan en las Políticas Culturales.

En este sentido los campos de producción cultural artística que estaremos abordando se relacionan en cuanto a la homologación de las estructuras de ese accionar, que comparten la disposición estética de ese bien cultural que es el Arte, y porque además es relevante la posición de los artistas dentro de esa contribución que

hacen con su producción artística en un sistema de relaciones complejas institucionalmente, en este sentido, el valor que se le atribuye a la obra de arte aumenta conforme se legitime en la estética dominante y en el colectivo de artistas que aceptan dichas reglas de jerarquización, en este sentido tendríamos, por una parte la organización que se presenta desde el Ministerio de Cultura con sus distintos estamentos, el otro orden lo proponen los Museos y las Instituciones educativas desde sus lugares de acción, y desde la posición que ocupan en ese campo, según los diversos tipos de producciones legitimados por los mismos grupos hegemónicos políticos que existe y son aceptados según tratan de salvar su rol por el gusto de la acumulación de los objetos que representan la estética del arte. Bourdieu plantea que:

En este orden de ideas, el creador, “está incluido en un campo artístico ocupando una posición dominante en el campo de poder, y también los efectos de los factores específicos que actúan sobre el conjunto de los escritores que ocupan la misma posición que él en el campo artístico.” (Bourdieu, 1995. P.279).

Aun cuando la analogía la hace en base a los escritores es igual de válida para los artistas y sus complejidades, por cuanto los artistas y todos los integrantes del complejo grupo que ocupan las artes plásticas tienen “un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital” Bourdieu (op.cit.1995:268), que es aquello a lo que el autor denomina el habitus; no obstante este capital se legitima gracias a “propiedades estructurales relacionadas con la posición ocupada en el campo” de poder, de tal manera que si hubiese de algún modo una inferioridad estructural” para éstas.

...no se manifiestan por lo general más que a través de unas características genéricas tales como la pertenencia a unos grupos o a unas instituciones, revistas, movimientos, géneros, etc. que la historiografía tradicional ignora o acepta como algo evidente sin preocuparse por introducirlas en el modelo explicativo. (Bourdieu, 1995, P. 279).

Suponemos a priori que para nuestros artistas es importante la selección y premiación de sus obras de arte dentro del circuito cultural venezolano, porque además eso formaba parte de la legitimidad que se le debe dar a las obras en virtud también de la calidad de los jurados y de la trayectoria del Salón Nacional, toda vez que desde allí se instauran otras acciones en las Galerías y en los demás concursos de arte a los cuales el artista o la obra puedan pertenecer o participar de allí en adelante, constituye una plataforma de proyección tanto para los artistas como para las Instituciones. Y en contraposición, la obra de arte legitima su estética en nuestra cultura aunque se asuma desde los poderes hegemónico, incluyendo todos los sectores que se involucran para producirla, desde los artistas, pasando por los gerentes culturales, promotores culturales, jurados de salones, museógrafos, investigadores, curadores, guías de sala, merchantes, galeristas, coleccionistas de obras de arte, desde los estudiantes que andan en la búsqueda de esos conocimientos para insertarse en un futuro inmediato en ese circuito cultural aun cuando sea el eslabón más frágil de todo el campo cultural.

Planteado esto se hace necesario entonces hacer ciertos acercamientos a las definiciones de cultura, políticas culturales y una revisión de las leyes venezolanas para contextualizar y entender mucho mejor la necesidad de un estudio como este.

Aproximaciones a una definición de Cultura

Para entender de qué estaríamos hablando en un futuro inmediato, es necesario pasearnos un poco por algunas definiciones de Cultura, *a grosso modo*, la más cercana viene del DRAE, parafraseando:

La Cultura es pues el Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico, acerca de algo: modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. De modo pues, que estos conocimientos le permitan establecer una relación con el mundo que le circunda.

Muy variadas son las definiciones que los autores dan al respecto por el concepto de Cultura, en su acepción más tradicional, por cuanto obedece a su raíz filológica, el vocablo Cultura tiene su forma nominal en “cultum” lo cual se traduce en cultivar; en torno a su raíz griega significa podar y su raíz latina la define como: “colere” se refiere a colonia, colonizar. Tiempo después se transforma hacia el cultivo de las personas, en cuanto a las artes y las letras, entre otros. Ahora bien, disertando sobre la Cultura encontramos que es todo aquello que el hombre hace con su inteligencia y su habilidad manual. Dentro del moderno concepto de cultura, que considera ésta como una totalidad, entran cosas muy diversas: desde un simple plato de barro hasta la máquina más complicada; desde una sinfonía musical hasta las instituciones que rigen la vida pública y privada de una sociedad. Todo lo que el hombre inventa y crea expresa la cultura del grupo humano al cual el individuo pertenece.

Mas, sin embargo, para Umberto Eco la cultura en su conjunto puede comprenderse mejor, si se le aborda desde un punto de vista semiótico puesto que la cultura puede convertirse en cuanto contenido posible de una comunicación en una entidad semántica. En resumen, lo que él quiere decir es que: (...) “los síntomas de significados en cuanto a unidades culturales que se convierten en contenidos de posibles comunicaciones están organizados en estructuras (campos o ejes semánticos) que siguen las mismas reglas semióticas descubiertas por los sistemas de significantes”. (Eco, 2013, P. 51).

Se deriva entonces, que la Cultura, al encarnar un conjunto de símbolos compartidos, se encuentra en una sociedad cambiante y que, a pesar de ser transmitidos generacionalmente, pueden modificarse con el paso del tiempo o quizás presenciar nuevos elementos que identifiquen determinado grupo social, los cuales son compartidos mediante la constante interacción.

Cuche (2002), desarrolla una breve historia al revelar que los Pensadores de las Luces, definieron la cultura como la suma de diversos saberes acumulados y que han sido transmitidos generacionalmente hasta en la Alemania del siglo XV, se afirmaba que todo lo auténtico que pudiera favorecer el enriquecimiento intelectual y espiritual era considerado cultura.

Gilberto Gil citado en Garretón, la cultura debe ser interpretada en un sentido tan amplio y vital que abarque:

...todo aquello que, en el uso de cualquier cosa, se manifiesta más allá del mero valor de uso. Cultura como aquello que, en cada objeto que producimos, trascienda lo meramente técnico. Cultura como fábrica de símbolos de un pueblo. Cultura como conjunto de símbolos de cada

comunidad y de toda una nación. Cultura como el sentido de nuestros actos, la suma de nuestros gestos, el sentido de nuestras maneras. (Garretón, 2003, P. 9).

Disertando sobre la Cultura como base transformadora para la creación de una nueva sociedad; el hecho cultural puede representar un progreso en la calidad de vida que puede construirse en la sociedad mediante los propios ciudadanos y desde los gobiernos que indudablemente deben gestionar positivamente. De ahí el interés de las Ciencias Sociales en la Cultura. Ya que, el hombre es un ser de cultura, por lo cual, al estar presente en un asunto de interacción con la sociedad, se hace preciso el análisis de todos los procesos, símbolos y flujos dinámicos que se gestan y coadyuvan a elementos como: el poder, la política, la identidad colectiva, entre otros.

Según Tylor, la cultura es:

...aqueel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre. (Tylor, 1995, P. 29).

El termino Cultura tiene en este sentido, una definición metafórica y metonímica según los lingüistas; para ellos la cultura es una suerte de patrón que pertenece a todo el grupo social, pero no se encuentra en nadie en particular. Más adelante nos encontramos otra definición pertinente de la de Geertz (citado por Giménez, s/f), concibe la cultura como una telaraña o estructura de significados, totalmente establecidas, de hecho, el autor reitera que la misma posee una relativa autonomía y coherencia que responde a una estructura simbólica y concluye con: “ La cultura es la organización social de significados, interiorizado mediante esquemas o

representaciones compartidas y objetivados en forma simbólica, en contextos históricamente definidos y socialmente estructurados”. (Giménez, Op. cit. P.16).

Es entonces que la Cultura, al encarnar un conjunto de símbolos compartidos, se encuentran en una sociedad cambiante y que, a pesar de ser transmitidos generacionalmente, pueden modificarse con el paso del tiempo o presenciar nuevos elementos que identifiquen determinado grupo social, los cuales son compartidos mediante la constante interacción.

De acuerdo a Morín (1986) la cultura genera una visión del mundo, es decir, es productora de la realidad percibida y concebida, puesto que contiene un saber colectivo acumulado como “Memoria Social”. De esto se infiere que, el conocimiento que tengamos sobre algo o sobre una situación, siempre va a depender de las múltiples condiciones socioculturales que nos rodean. En este sentido podemos entender entonces que la Cultura tiene matices que se entrelazan como: lo pluricultural, lo multicultural, y transcultural. De la misma manera Venezuela es una sociedad compleja en su historia y en su etnografía que no se exime de presentar alguno de estas características.

(...) así como es imposible imaginarse a los hombres viviendo en un principio aislados para sólo después construir la sociedad, tampoco se puede construir la sociedad, tampoco se puede concebir una cultura sin ninguna relación con las demás culturas: la identidad nace de la (toma de conciencia de la) diferencia; además una cultura no evoluciona si no es a través de los contactos; lo intercultural es constitutivo de la cultura. (Todorov, 1988, P. 22).

Otra definición que nos interesa citar por su relación con el concepto global es la del psicólogo Freud. Veamos: “La cultura humana (...) comprender, por una parte, todo saber y el poder adquirido por los hombres para dominar las fuerzas de la

naturaleza; y, por otra parte, todas las organizaciones necesarias para fijar las relaciones entre ellas. (Molano, 2007).

Una postura interesante resulta ser la de este autor, sobre todo, porque también apoya la misma línea de la acepción que andamos buscando, ya que toma en cuenta al ser humano en tanto su relación con el medio ambiente y, en los últimos tiempos, se está buscando precisamente encajar todas las dinámicas sociales en torno a los acontecimientos de la naturaleza y a un medio más amigable, de manera que se propicie un encuentro más sustentable entre ellos. Así lo confirma Valiente: “La cultura comprende los artefactos heredados, los bienes, los procesos técnicos, la organización social, las ideas, los hábitos y los valores”. (Austin, 1993, P.15).

En este sentido: los muebles, las obras de arte, los descubrimientos tecnológicos y mecánicos, (la radio, la televisión, el cine,) las maquinarias, los adminículos de diversa índole para un determinado oficio, los descubrimientos científicos, y hasta la personas pueden ser declaradas como bienes patrimoniales culturales, las costumbres, los libros como material intelectual, (textos, pergaminos, incunables), y las formas como se organizan las sociedades constituyen una fuente de información para el interés de la cultura y para las formas de su catalogación.

Y finalmente: El concepto actual según Clifford Geertz y la herencia cultural antropológica. Es un concepto semiótico según Max Weber: “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considera que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una mera experiencia en base a leyes, sino una interpretación en busca de significaciones”. (Citado en Ariño, 2000).

Es entonces, que la cultura es una red de tramas de sentido con el que damos significación a los fenómenos o eventos de la vida cotidiana. Ahora bien, también las Artes y el patrimonio son otras maneras de entender la cultura como la manifestación de la plástica y las artes visuales, otro de los tópicos de interés, el arte y particularmente las artes plásticas siempre han marcado un sentir único y definitivo como línea de investigación. La cultura es un asunto de estado según las Leyes y nuestra carta magna: las leyes denotan que la cultura es un asunto universal.

Sin duda alguna, otro autor que nos gustaría citar es Arthur Danto, porque relaciona la cultura con el arte puesto que las artes tienen el poder de manifestarse estéticamente y de transformar contribuyendo a crear premisas de cambio en todos los ámbitos culturales. “El arte nos ayuda a entender las culturas a las que pertenecen y, en el caso concreto del arte americano, ayuda a que los americanos entiendan su propia cultura y, por lo tanto, se entiendan a sí mismos. (...) Las obras de arte son otras tantas ventanas abiertas a la vida interior de la cultura y a nuestra vida interior en cuando miembros de dicha cultura”. (Danto, 2005, P.158).

En este aspecto dicho autor se análoga con Canclini en la máxima de que la cultura permite hacer que el ciudadano latinoamericano se encuentre en su identidad y en su contexto pueda entenderse.

Los venezolanos también han aportado a esta construcción. Víctor Guédez en su texto Gerencia, Cultura y Educación define otra acepción de Cultura que también nos podría ayudar en la construcción de un concepto más global y universal que nos permita entender sus distintas complejidades, en ese sentido el autor señala que la

cultura se nutre en la medida en la que se interrelaciona con otros contextos y adiciona de aquellos otros.

...una manifestación social e histórica. Ella nace en la sociedad, se administra mediante los recursos que la sociedad le proporciona y es un activo factor que fomenta el desenvolvimiento de la sociedad. Además, la cultura se expresa en un determinado espacio y en un determinado lugar de los cuales recibe influencias y sobre los cuales proyecta otras. (Guédez, 2001, P. 44).

Otro autor que es pertinente citar dentro de todo esto es el venezolano César Rengifo, y podemos entonces inferir que es una definición compleja puesto que incluye todo el conocimiento, el arte, las costumbres, las creencias, la ley, la moral, todos los hábitos y habilidades adquiridos por el hombre no sólo en la familia, sino también al ser parte de una sociedad como miembro de aquella de la que forma parte.

La cultura no es un producto solo de los pueblos que han alcanzado un alto nivel de vida. Allí donde exista un grupo social organizado en un medio geográfico determinado, creado en ese medio de acuerdo a su propio desarrollo histórico productos para su mejor progreso material, ideológico y moral, existe cultura. Porque dicho de manera sencilla, la cultura viene a ser todo cuanto el hombre social crea y hace trascendente, tanto en el campo del trabajo como de los sentimientos o del pensamiento, para bien y progreso de la colectividad. (Rengifo, 2015 P.14).

Este artista señala que son también las iniciativas de los pueblos cualquiera que estas sean, tanto las manifestaciones folclóricas como las expresiones populares aquellas que pueden ser consideradas cultura, no son necesariamente los esquematizados dentro de las élites o las escolarizadas aquellas que deben ser consideradas como afirmaciones culturales, son también las enunciaciones incipientes ya en todo grupo social existe al menos un amago de hacer cultura, es parte de la forma de comunicarse los grupos humanos.

Rodeos en torno a una definición de Políticas Culturales

Ahora bien, para definir este tópico que es otro aspecto básico del tema en cuestión que nos ocupa, nos hemos topado con la acepción establecida por la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) que cita: “Conjunto de los rangos distintivos, espirituales, materiales, y afectivos que caracterizan una sociedad. La cultura engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones.” (UNESCO, 1982).

El estado, cualquiera que éste sea debe garantizar de alguna manera la seguridad cultural y con ello la educativa de sus habitantes en el territorio que fuere necesario, asegurando para ello los recursos y destinando presupuestos para los fines pertinentes, en virtud de ofrecer una calidad educativa conducente, bien a difundir esos talentos propios de los quehaceres culturales y de los organismos encargados de los procesos gerenciales, así como de establecer los mecanismos válidos para que estos pervivan en el tiempo. En el ámbito de las publicaciones e investigaciones, se reiteran múltiples autores los cuales disertan sobre este interesante tema, tales como: García Canclini (1987), Garretón (2003), Yúdice (2002), entre otros.

Todo ello conlleva, a pensar sobre la importancia y la urgencia de asentar las bases a los profesionales que harán de gestores culturales y su relevante rol en el desarrollo de políticas públicas en este sector tan vital para el desarrollo sostenible. Así lo define Néstor García Canclini en la siguiente cita: “...el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las

necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” ... (Nivón, 2006).

García Canclini anuncia por su parte la integración de una transformación social que es en definitiva hacia donde deberían ir los gobiernos, hacia la búsqueda de un cambio en la sociedad y en la ciudadanía en general, hacia mejores formas y fuentes de difusión y de apropiación de dichos bienes culturales. Para el autor el espacio cultural latinoamericano, depende de sus circuitos y de la identidad de los grupos, ya que para él la élite latina construye una imagen cultural mimetizando de algún modo las europeas y norteamericanas, mientras el resto de sus habitantes subsiste sólo con sus tradiciones. Y más adelante en su libro: Políticas culturales en América Latina también definirá la cultura de la siguiente manera:

(...) concebir la cultura –en un sentido más próximo a la acepción antropológica- como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo. (García C. 1987, P. 25).

Otro aspecto relevante de este autor en el mismo texto es que hace hincapié en la educación y menciona lo siguiente: “...para promover el arte y la educación, e iniciaron una política institucional sistemática en el área cultural, como ocurrió en Brasil, Perú, Venezuela y Colombia” (Op. Cit. Pág.39). Además de “...una valoración cociente de las culturas populares: se crearon museos y otras instituciones dedicadas a promover y estudiar el folclor, a rescatar las culturas indígenas y urbanas, se extendió la educación a sectores marginados” (Op. Cit. Pág.39). Esto propiciando un periodo

de avance en los movimientos populares y la distribución de los bienes económicos y culturales; reivindicando políticas culturales y movimientos populares.

Según este autor la Cultura está ligada a unas facetas de producción clasificada dentro de la sociedad de tal manera que parece un organismo orgánico de cambios, metamorfosis y mutaciones según se dé la adquisición de bienes en la economía social, de este modo la cultura es un artículo más dentro de esas necesidades y además según los hábitos de consumo de esa comunidad o sociedad determinada, para el autor es importante hacer visibles las áreas de desarrollo cultural latinoamericano, en una relación estrecha entre consumo y ciudadano, en tanto que la cantidad de bienes que una persona pueda adquirir determinará el estatus social y por ende su rol como ciudadano y entre esos bienes están los de la cultura. En este contexto explica:

Las tardías acciones a favor del patrimonio suelen ser obra de la sociedad civil, de empresas privadas o grupos comunitarios. En algunos países que alcanzaron a construir buenos museos de historia y arte –Brasil, Colombia, Venezuela-, gran parte de ellos pertenece a bancos, fundaciones y asociaciones no estatales, Se concentran en las grandes ciudades, actúan desconectados entre sí y con el sistema educativo, en parte porque dependen de organismos particulares, y también por la falta de una política cultural orgánica a nivel nacional. Sirven más como conservadores de una pequeña porción del patrimonio, recurso de promoción turística y publicidad de empresas privadas, que como formadores de una cultura visual colectiva. (García C. 2009, P. 161).

En consecuencia, las Políticas Culturales son una especie de “Conjunto estructurado” de los organismos públicos del estado hacia la vida cultural; como manifestación que está ligada al ocio constructivo, al placer estético dirigido y al perfeccionamiento de esas estructuras en conjunto con las Instituciones encargadas de

promocionarlas, de una forma compartida entre diferentes individuos como actores de ese bien público.

La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas. Los gobiernos, sindicatos, universidades, movimientos sociales, grupos comunitarios, fundaciones y empresas ayudan, financian, controlan, promueven, enseñan, y evalúan a las personas creativas: de hecho, e instrumentan a menudo los mismos criterios que hacen posible el uso del vocablo creativo. (Miller y Yúdice, 2004).

Finalmente, resulta relevante que las asociaciones culturales desempeñan un papel fundamental en los diversos ámbitos de la actividad social, contribuyendo a un ejercicio activo de la ciudadanía y a la consolidación de una democracia avanzada, pero representando los intereses de los ciudadanos ante los poderes públicos existentes. A este respecto un venezolano opina:

...lo que el Estado puede hacer con el hombre es respetarlo, es respetar su individualidad, es respetar su ser, es no tocarlo, es no pretender ir más allá de lo que es darle las condiciones o las facilidades o las posibilidades para que él realice, pero no pretender someterlo, no pretender pensar por él, no pretender decir o que debe hacer y lo que no debe hacer en materia de Creación Cultural. (Uslar Pietri, 1981.s/p).

Según esto el autor, Uslar Pietri está muy claro en dar plena libertad de creación cultural, de promoción y difusión y hace hincapié con el propio hacedor de la cultura en el país, fortaleciendo valores e incentivando los quehaceres ya existentes en virtud de que no desaparezcan las costumbres y los usos de los realizadores culturales, para lo cual el estado más bien debería sólo apoyar desde el patrocinio y desde la educación en el folclor y los valores patrimoniales desde las instituciones

educativas ya que desde allí se revalorizarían estas costumbres y usos del saber populares con mucho ahínco.

Sin embargo, en Venezuela constituye un reto para el mismo investigador hablar de Políticas Culturales, puesto que están en un ámbito de acción ambiguo y difícil de delimitar desde los sectores que las ejecutan; en este sentido, tendría que privar en ello la satisfacción de las necesidades propias de la población. Para la realización y análisis hemos tomado en cuenta los trabajos de algunos investigadores del tema en cuestión, entre ellos un artículo del investigador Carlos Guzmán Cárdenas titulado: La Inversión Cultural en Venezuela y su problemática gerencial; en el cual el autor realiza una pesquisa en la cual evalúa los presupuestos y los rubros asignados para cada sector cultural durante los años 80 hasta los 90, allí él afirma:

La Administración central está congestionada debido a que concentra la mayoría de los procesos decisorios, analíticos y ejecutivos del Estado Venezolano. Esta excesiva concentración de responsabilidades no se compadece con las condiciones organizativas, técnicas y de información a la que está sometida. En tal sentido, esta situación trae consigo que la planificación y gestión de las funciones básicas del Estado Venezolano en materia cultural no respondan a una coherencia estratégica de Desarrollo Cultural porque la coordinación interministerial suele ser escasa. (Guzmán C. 2007).

Posteriormente, analizaremos otro artículo relevante que es el de la Dra. Gisela Kozak Rovero, (2015) quien hace un balance de las políticas culturales en tiempos de revolución; en su ensayo titulado: Revolución Bolivariana Políticas Culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013). El artículo presenta una aproximación a las políticas culturales venezolanas a partir de la definición de cultura y de las áreas de gestión tipificadas por UNESCO. Se toma en cuenta para el análisis la información oficial e investigaciones independientes acerca

de cuatro aspectos sustantivos: a) Institucionalidad Cultural, Legislación, Inversión Cultural y Públicos para la Cultura; b) Creadores, Gestores, Cultores e Intelectuales en la Venezuela de la Polarización; c) El Hombre Nuevo, la Mujer Nueva: Objetivos Estratégicos de la Revolución Bolivariana; d) Las deudas históricas con el sector cultural.

Sobre las circunscripciones legales y delimitaciones jurídicos basados en las leyes venezolanas

Las leyes venezolanas contemplan algunos artículos en los cuales está inserto el tema de la cultura y la educación *per sé*, citemos al menos uno en cada caso para hacer más hincapié al respecto. Sin embargo, lo más importantes es que el estado venezolano garantice los recursos necesarios a fin de desarrollarlas:

En la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela: La creación cultural es libre. Esta libertad comprende el derecho a la inversión, producción y divulgación de la obra creativa, científica, tecnológica y humanística, incluyendo la protección legal de los derechos del autor o de la autora sobre sus obras. El Estado reconocerá y protegerá la propiedad intelectual sobre las obras científicas, literarias y artísticas, invenciones, innovaciones, denominaciones, patentes, marcas y lemas de acuerdo con las condiciones y excepciones que establezcan la ley y los tratados internacionales suscritos y ratificados por la República en esta materia. Artículo 98. Capítulo VI De los Derechos Culturales y Educativos. Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. CRBV, (1999. Pág. 25).

La cultura es un derecho fundamentalmente humano, irrenunciable e inalienable el cual está reconocido inclusive en la Declaración Universal de Derechos

Humanos (1948), en su artículo 27, numeral primero el cual establece: Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Es decir, que todo ser humano tiene derecho a participar en la creación e innovación de la vida cultural, según su propia voluntad y albedrío, y ese resultado, junto al derecho en sí que lo genero, debe ser protegido por todos los medios legales que poseen los estados firmantes de dicha declaración.

Al indagar también en la Ley Orgánica de Educación (LOE) encontramos: Al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, en la modalidad de educación estética y de la formación para las Artes, le corresponde: 1. Proteger el patrimonio artístico cultural venezolano y estimular y fortalecer la identidad nacional. 2. Promover, rescatar y difundir las manifestaciones folclóricas y las de la tradición popular, a los fines de conservar y acrecentar nuestro acervo de valores nacionales. 3. Desarrollar en el individuo las capacidades de observación, comprensión, experimentación, análisis, interpretación y valoración estética, en las artes visuales, música y artes escénicas. 4. Estimular las manifestaciones artísticas, tanto individuales como institucionales. 5. Proporcionar las valoraciones y el respeto hacia la libre expresión de las tendencias artísticas, sea cual fuere la época de su creación. 6.- Fomentar programas de investigación y extensión artísticas en todas sus manifestaciones. 7.- Promover la creación de Centros o grupos artísticos y la realización de Congresos, exposiciones, festivales o similares a nivel nacional, regional, zonal, distrital y de plateles. 8.- El Ministerio de Educación, Cultura y deporte determinará otros fines y actividades que considere pertinente para esta modalidad. (LOE. Cap. V, 2008).

Por lo que podemos deducir entonces, que: el estado tiene una política cultural establecida desde sus leyes, misma que de alguna manera legitima la ciudadanía y la identidad nacional hacia sus propios procesos de vida culturales y patrimoniales basados en sus manifestaciones tradicionales y folklóricas que emanan de la misma sociedad; pero estos procesos se ven legitimados y son susceptibles, además a ciertos intereses del gobierno hegemónico de turno.

También en la Ley de Cultura, están reseñados mediante la Gaceta Extraordinaria N° 6.154, de fecha martes 19 de noviembre de 2014, fue oficializado el Decreto Presidencial N° 1.391 donde se dicta el Decreto con Rango, Valor y Fuerza de la Ley Orgánica de Cultura. Con esta Ley Orgánica de Cultura se tiene previsto el desarrollo de los principios rectores, deberes, garantías y derechos culturales, establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, además de fomentar y garantizar el ejercicio de la creación cultural y la preeminencia de los valores de la cultura como derecho humano fundamental. Citamos: “El estado, en correspondencia con el poder popular y los demás sujetos sociales; la familia, el sistema educativo, trabajadoras y trabajadores socioculturales, deben promover, fortalecer y defender el conocimiento y la comprensión de los valores éticos estéticos que conforman la cultura venezolana”. Ley de Cultura. (Artículo 7. 2014).

Así se confirma, que es deber y razón del estado venezolano, garantizar las condiciones mínimas para que estas leyes se cumplan. Merece y se requiere también citar la Ley de Educación Superior que rige las Universidades, allí enuncia en su Artículo 138 que: “En cada Universidad, adscrita al Rectorado, funcionará una Dirección de Cultura, la cual fomentará y dirigirá las actividades de extensión cultural

de la Universidad, contribuyendo a la formación del alumnado y a la difusión de la ciencia y la cultura en el seno de la colectividad”. LOES, (1970. Pág. 18).

Así pues, que aquí de modo explícito se señala que es deber de las Universidades y casas de estudios establecer el mecanismo de pervivencia de las razones culturales por medio de sus departamentos encargados para enaltecer los valores de la cultura, en tal sentido debe propiciar satisfacer las necesidades de su comunidad estudiantil. De esta manera se confirma que con estos cuatro (4) mecanismos legales se estipula el derecho y el deber de todos los organismos e instituciones de validar desde todas las instancias culturales y educativas la necesidad expresa de financiar y cumplir con estos requisitos.

Ahora bien, para introducirnos en el estudio de este tópico es necesario establecer una metodología pertinente y acorde con nuestra investigación, por lo cual procedemos a hacer un capítulo sobre ello.

“El método significa aquella organización de la materia de estudio que la hace más eficaz en el uso.”

Jhon Dewys

CAPÍTULO III

MARCO MÉTODOLÓGICO

Para hacer una Tesis doctoral sobre: Políticas culturales en Venezuela en el campo de las Artes Plásticas tuvimos que acceder a un material documental necesario, el cual nos permitió llevar a buen término una investigación justa y pertinente como ésta, que requiere de un método preciso de acciones que nos conduzcan la misma hacia un final exitoso y con al menos unos puntos de vista variados y unas aproximaciones oportunas.

De tal manera que, realizamos una investigación con base en el estudio de materiales bibliográficos, hemerográficos, etc. con unos contenidos precisos, enfocándonos en el tema, analizando semejanzas, diferencias y tendencias sobre sus características o problemas en el contexto de una realidad sociocultural, bien históricas con fundamento en esas informaciones que se han publicado, pero además con revisiones críticas del estado del conocimiento organizado y evaluado de forma teórica y empírica sobre un análisis y conceptualización que señale la relevancia de unas sobre otras, o de ambos aspectos con un análisis crítico de la información.

Se entiende por investigación Documental, el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La

originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y en general, en el pensamiento del autor. (UPEL. 2006, P. 20).

Basándonos en esta cita tendríamos entonces que la investigación nos fundamenta en la consulta de: documentos, libros, textos hemerográficos y bibliográficos de publicaciones periódicas o no en las cuales se dé fe de los acontecimientos y de datos históricos que deberemos ir reconstruyendo para hilvanar de un pasado reciente en este ámbito de acciones que son el constructo de las políticas culturales en nuestro país.

Se refiere a toda una gama de registros que nos pudieron ser útiles de una vez a todo material impreso, gráfico e iconográfico, documentos, periódicos, obras de arte, etc. los cuales puedan constituirse en fuentes relevante que dada su interpretación se convierten en documentos válidos para la misión y visión de la investigación, de esta manera es catalogada y organizada de modo y en conformidad con un modelo paradigmático. Por ende, es supremamente importante, entonces tomar en cuenta las diferentes vertientes y aristas de esa realidad que se investiga porque ella misma nos da las pistas y tendencias necesarias que ameritan las distintas fases de la investigación en cuestión, así nos lo cuenta Rosental en la siguiente cita de Hurtado.

El proceso de investigación debe partir de los procesos concretos de la realidad, de la identificación de las nociones más simples, hasta llegar a las abstracciones, a los conceptos y a las explicaciones de las categorías, con las cuales volveremos sobre lo concreto estableciendo las relaciones entre todos sus componentes, pues ellas “reflejan las propiedades, facetas y relaciones más generales y esenciales de los fenómenos de la realidad y de la cognición. (Hurtado, 1980. P.113).

En líneas generales podemos decir que la investigación es un procedimiento: reflexivo, sistemático, controlado y crítico, que permite descubrir nuevos datos o hechos, relaciones o leyes en cualquier campo del conocimiento humano. Existen innumerables definiciones de lo que es investigación, pero en todas encontramos un claro sentido descriptivo: una indagación o examen cuidadoso o crítico en la búsqueda de hechos o principios, una diligente pesquisa para indagar algo. Todo esto sólo constituye un camino para conocer la realidad, para descubrir verdades parciales, con base en la recopilación sistemática de información con la consecuente deducción y proposición general de nuevas informaciones.

Pero, además, este método nos involucra con la vertiente hermenéutica, ya que estos definen y circunscriben lo cualitativo, ya que se considera como una corriente del pensamiento contemporáneo que la concibe como el arte de interpretar y su relación con el símbolo; el hermeneuta en griego es el intérprete, el traductor. La Hermenéutica por su parte es un modelo de investigación pertinente para la interpretación de las Ciencias Sociales, por cuanto: “(...) la hermenéutica tendrá como misión descubrir los significados de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y los gestos, así como cualquier acto u obra, pero conservando su singularidad en el contexto del cual forman parte”. (Hurtado y Toro, 2007. P. 121).

Es entonces, que no es sólo ya la interpretación de textos escritos sino de toda expresión humana y las implicaciones de su comprensión. Con la hermenéutica descubriremos el devenir histórico de las Políticas Culturales en nuestro país, al menos aquellas que han logrado cargarse de sentidos y significados valiosos. Su uso

en casi todas las disciplinas por el sentido del término que se ocupa del arte y de explicar textos o escritos, obras artísticas según su contexto, hacer descripciones e interpretaciones entre otras características que rodean al concepto. Este ha logrado construirse socioculturalmente por sus diversas funciones y aplicaciones en las ciencias sociales.

El tipo de investigación que se realizó se enmarca en el paradigma cualitativo: documental e interpretativo, para la producción de ese conocimiento aplicamos un discurso que se fundamentó en el diseño explicativo, en el ámbito descriptivo y comprensivo, y con un enfoque histórico sociológico que nos condujo hacia la construcción de esos conocimientos de modo más orgánico.

Con el uso de la metodología se busca ajustar a un modelo interpretativo para descubrir el conocimiento, con un orden dinámico en las acciones interpretativas, cuyos contenidos guíen los descubrimientos y hallazgos en función de los tópicos de la investigación y además con posturas e interpretaciones lógicas e independientes aportadas por el autor con base en los Documentos, Gacetas, Leyes, Planes de la Nación, Memorias y cuentas, y cualquier material, fuente virtual o impresa consignados para el estudio, según los argumentos.

A través del método seleccionado, que no es más que un modelo, modo, o forma de realizar algo de manera sistemática, organizada y/o estructurada que desde luego haga referencia a una técnica o conjunto de acciones para desarrollar esta tarea investigativa como es el caso del tema arriba planteado: Políticas culturales en Venezuela en el campo de las Artes plásticas, supone un orden lógico de pasos para abordar las metas, un camino, trazado por medio de reglas y procedimientos, que nos

conducen la investigación hacia la última etapa. De esta manera, para el dominio del pensamiento, así como de los lenguajes de la ciencia deviene indispensable al hombre medio de la misma manera que el dominio de los demás medios del pensamiento y de sus expresiones. Por lo cual, en conclusión, interesa tanto poseer un acervo de conocimiento como encontrarse iniciado en la metodología científica. (Faure y otros, 1978).

En este sentido la cultura será interrogada por el investigador a través del devenir de los acontecimientos, y en ese orden de ideas en sus manifestaciones de las Políticas Culturales; metafóricamente hablando se podría decir que esta investigación doctoral es casi como una *matriuska* que contiene unos elementos guardados dentro de un gran todo que es la principal y se va develando ese conocimiento a medida que vamos destapando las capas superiores, las de arriba y así aparece una nueva cada vez más pequeña, pero similar a la principal consecutivas y derivadas en el mismo fin.

Ahora bien, para la interpretación y el logro de los objetivos trazados en esta Tesis Doctoral se hace necesario ajustar nuestros pasos a un paradigma, entendiendo éste como: un modelo a seguir con referencia de algo o de aquello que andamos investigando en la búsqueda del conocimiento de elementos con similitudes y características afines que nos permitan catalogarlos como patrones que se repiten: algo así como una proyección de un fractal. En un sentido más amplio un paradigma refiere a una teoría o conjunto de teorías que sirve de modelo a seguir para resolver problemas o situaciones determinadas que se planteen.

También parafraseando a (Rojas, 2010), quien opina que el investigador debe estudiar la realidad fundamentado en un modelo estructurado de ideas y valores que

lo orienten y comprometa sus percepciones y sus juicios, ya que las representaciones mentales pueden ser conscientemente definidas o permanecer implícitas en las acciones y afirmaciones del investigador aun cuando no las reconozca abiertamente. Estas posturas intelectuales reciben el nombre de paradigmas.

Desde allí el término se ha venido usando en su acepción más universal, se trata entonces de seguir un protocolo, un conjunto de ideas, creencias, argumentos que construyen una forma para explicar la realidad, dentro del proceso de investigación los paradigmas son esenciales para: guiar la forma en que se aborda la explicación de un problema de investigación.

Este tipo de paradigma parte del supuesto de que las personas viven en su contexto, crean una cultura que se reproduce en sus nichos y hechos pero que, para entenderlos en su real dimensión, hay que hacerlo desde adentro, con el fin de no desvirtuar su esencia. Esta tendencia paradigmática supone que el hombre vive en su cotidianidad, en un mundo cuyo conocimiento contribuye a interpretar sus acciones. Plantea que la realidad se puede conocer a través de la abstracción teórica, analizando las cualidades de la experiencia como una vía para aprehender la esencia misma del fenómeno. (Parela y Martínez, 2010, P. 41).

Hemos seleccionado esta clasificación ya que es la que más se ajusta a nuestro perfil investigativo por cuanto totaliza conceptos, y orienta las acciones hacia el significado con sus contextos y además con una perspectiva más holística de interpretación y comprensión más cultural. El objetivo básicamente es construir una investigación sistemática con base en los hechos, amparados en las teorías más resaltantes, pero revalorizando lo subjetivo según afirman los autores.

Estudiar las Políticas Culturales de Venezuela supone verificar las realidades escritas, pero también observar las circunstancias históricas tomando en cuenta los

documentos, textos, así como documentación bibliográfica, de modo que vayamos construyendo un arqueo bibliográfico para documentar los procesos apoyados en las Leyes y cambios sustanciales que se dieron en cada periodo. No en vano ha dicho este crítico:

Para (Benjamín. 2002), el comportamiento del investigador debe ser progresivo y caracterizarse por el gusto por observar y por vivir que a su vez se vincula íntima e inmediatamente con la aptitud del que opina como perito. Esta vinculación además es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la furtiva.

No obstante, para trascender en el mismo es conveniente además ceñirnos al Método Documental toda vez que es un tipo de investigación basada en estudios de documentos de fuentes oficiales y/o personales con información valiosa sobre este determinado tópico o acontecimiento en este caso: Políticas Culturales en Venezuela desde el campo de las Artes Plásticas.

En todo caso, con el método documental como paradigma de investigación cualitativo valoraremos las explicaciones y enfatizaremos sobre las interpretaciones de las acciones dadas, y aunque pudiese haber alguna apreciación subjetiva por parte del investigador es el acontecimiento estudiado quien terminará moldeando al sujeto que lo observa y en este ámbito queda claramente individualizado.

Ahora bien, para (Altuve. 1987), otra característica relevante de la visión crítica del pasado, mediante la cual la idea de progreso lleva a analizar la historia como una sucesión de etapas en la que cada una es una superación de la anterior, las

viejas (...) tendencias son consideradas inferiores a las nuevas y las ataduras con el pasado solo devienen la marcha ascendente del hombre.

Con la revisión de los textos y bibliografías develaremos una visión del pasado que nos permitirá entender las perspectivas actuales de ese conocimiento que estaremos buscando sobre los procesos gerenciales en el ámbito de las políticas culturales y nos ubicaremos en el contexto preciso de las artes plásticas para descubrir las peculiaridades de cada periodo según una clasificación por décadas que nos hemos propuesto.

Según este autor (Alexander. 2015), la comparación con la tradición y la realidad histórica y cultural es fundamental, la penetración de su lógica; mediante comparación de las imágenes de los medios en el contexto histórico y cultural por medio de la combinación de análisis de la trama, ético, ideológico, estereotipos iconográficos, estructurales, y visuales de medios además de análisis de los medios, así como de los caracteres del texto. Un análisis de este tipo de textos de comunicación audiovisual, en nuestra opinión, es especialmente importante para la educación en medios en la formación de los futuros historiadores, la cultura, historiadores del arte, sociólogos, lingüistas, teólogos, psicólogos y educadores entre otros.

Los métodos deben permitir apoyar los conocimientos para producir nuevas epistemes, o lo que es igual, los conocimientos deben legitimar el método. De la misma manera las estrategias de indagación bibliográficas-documentales y de campo deben propiciar el descubrimiento de nuevos conocimientos, el método debe contribuir a elaborarlos con una pluralidad metodológica más reflexiva y pertinente.

Y dice: “Las Ciencias sociales realizan enormes progresos y sólo a través de un particular esfuerzo podrá hallarse en cada caso, el modo de expresión simple y eficaz que consiga transmitir sin pérdida ni deformaciones los resultados de la investigación”. (Bourdieu, 2006, P.6).

Lo esencial del método es su punto de partida, el recorrido y el punto de llegada con los objetivos planteados. Las reglas, los procedimientos y las técnicas deben guardar una concatenación lógica de acciones en los cuales además debe privar la creatividad y el “contexto del descubrimiento” que debe tener el investigador, con una sistematización de los procedimientos en el cual sea plausible inferir otros nuevos a partir del dominio de éstas. Con esta esperanza y esta creencia en los textos y en los materiales de apoyo que hemos estado encontrando nos adentraremos en éste fascinante estudio.

La Galería Universitaria Braulio Salazar es una institución cultural que cumplía con sus actividades artísticas a través del SNAF y el resto de sus compromisos con las artes plásticas por medio de las artes del fuego, también propiciaba exposiciones estéticas en función del patrimonio regional y por ende del nacional, aupando investigaciones curatoriales tanto colectivas como individuales.

Aunque aún no sabemos que es lo que realmente legitima más el Salón a las instituciones que los convocan o viceversa, pero lo cierto es que de su desempeño depende la continuidad de los Salones de Arte en el país así como de los recursos para su financiamiento, aun cuando la cultura y las artes esté conformada por una élite selecta y cultivada, además con intereses propios del sector amparados en la

trayectoria y el mérito de sus actores es relevante dar más reconocimiento al ámbito de acción.

Ahora bien, los Salones de Arte en Venezuela, están basados en prácticas y en procedimientos sobre aspectos que quizás necesitan la introducción de un nuevo paradigma más creativo de economía para sustentarlo en el tiempo de modo más independiente de las políticas públicas y de los gobiernos, al menos del subsidio del estado porque hoy en día estas prácticas culturales en lugar de emancipar a la instituciones del sector público las compromete más impidiéndoles cierta libertad de acción y por ende cuestionando su pervivencia.

Habría también que destacar que, una de las cosas más importantes dentro de las políticas culturales, es poner atención a los “actores” porque ellos nos darán un aporte interesante del entorno y del campo cultural y artístico que estamos estudiando, de vital relevancia el papel que desempeñan en cada una de las acciones del quehacer en las artes plásticas; ya que hay una evolución histórica dentro de la praxis de los salones de arte, al menos en este salón el cual hemos estado estudiando a lo largo de este trabajo de investigación, y se presume que es obligación de los informantes hacer los cuestionamientos al sistema.

Sin embargo, en cuanto a las entrevistas, son aportes y referentes empíricos con una metodología cualitativa, tomando en cuenta que no todos los actores públicos y privados intervienen de una manera u otra activa y visiblemente en todas y cada una de las etapas de las políticas o del proceso del salón como tal. Algunas veces la intervención de los actores es directa y tangible, en ocasiones sólo es posible de forma indirecta. La consulta de los entrevistados se hace de manera precisa en el

contexto de las artes, tomando en cuenta las particularidades propias del medio artístico, fue un poco complicado tener acceso a los entrevistados ya que una buena parte de ellos se abstuvieron de ser parte de este estudio, precisamente por la coyuntura que estamos viviendo y debido a las consideraciones del momento histórico que atravesamos en el campo del arte y la cultura en general.

En éste caso las investigaciones bibliográficas en ningún momento precisaban sobre alguna limitación con los informantes, sin embargo se puntualiza que este aspecto fue supremamente difícil ya que se contactó una cantidad determinada de informantes tres veces mayor a la cifra obtenida, quienes por diversas razones mostraron objeciones en contestar a las preguntas de la entrevista, bien sea por no estar actualizados con el salón, o bien por no querer dar juicios que en un futuro próximo pudieran comprometer las relaciones y las labores de gestión o participación directa con los promotores involucrados hoy día en el salón.

Para las entrevistas se contactó a: artistas y ceramistas del gremio; Arquitectos y Museógrafos involucrados en distintos momentos con el salón, críticos de arte, prologuistas, investigadores, jurados, editores de revistas, visitantes y estudiantes; para así tener un espectro amplio de opiniones plurales que nos pudieran visibilizar los distintos procesos y etapas, con opiniones diversas y heterogéneas sobre el tópico de la investigación.

Es relevante puntualizar que las entrevistas se hicieron primero personalmente en el caso de: Iribarren, Medina y Moros, excepto Cisneros, pero apoyados con la tecnología, vía correo electrónico y vía “*Whatsapp*” precisamente por las condiciones adversas producto de la pandemia (por el covid 19) que estamos viviendo, y con un

tiempo bastante flexible para considerar los oficios de los informantes. Hubo que tener las consideraciones respectivas, porque además los entrevistados se encontraban en tres (3) ciudades distintas: Caracas, Valencia y Maracay. Los que se contactaron vía internet fuera del país específicamente nunca retornaron las entrevistas. La modalidad fue escrita ya que esto permite hacer sentir más cómodos a los entrevistados, toda vez que ofrecía que ellos mismos cuidaban del lenguaje y del tipo de información que facilitaron. Taylor y Bogdan, (1987).

Para las categorías de informantes hemos tomado en cuenta un perfil muy particular, principalmente que fuesen: artistas de las artes del fuego, jurados, Promotores Culturales, premiados y participantes del salón tanto en el aspecto investigativo como Profesores en alguna de las Escuelas de Artes Visuales o Plásticas del país, así como parte del público. De tal modo que fueron seleccionados personalidades claves dentro del contexto de las artes, tomando en cuenta su relación con el evento, o del mismo circuito del arte, de tal manera que pudieran darnos informaciones puntuales y precisas del campo cultural artístico. Esto además nos da perspectivas más globales y así aportar a nuestro trabajo de campo datos completamente relevantes para la investigación y ser aprovechados de manera más precisa. Subiras, (2008).

Otro aspecto a considerar ha sido que las preguntas fueron realizadas de modo uniforme, cada entrevistado tuvo que responder a las mismas incógnitas y de esta manera asegurábamos la homogeneidad discursiva en cuanto a las expresiones artísticas de las artes fuego, el informante podría haber considerado: bases, textos

críticos, notas de prensa, columnas de opiniones, editoriales, catálogos y portales web, además y desde luego su condición empírica.

Y con respecto al procesamiento de la información tenemos la siguiente cita para validar:

EL análisis de los datos es un proceso dinámico y creativo, a lo largo del análisis se trata de obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado y se continúan refinando las interpretaciones. Los investigadores también se abrevan en su experiencia directa en los escenarios, informantes y documentos, para llegar al sentido de los fenómenos partiendo de los datos. (Taylor y Bogdan, 1987, P. 159).

La triangulación se logra mediante la búsqueda de datos consistentes e inconsistentes (coherentes/incoherentes), verosímiles y las observadas en documentos de apoyo bibliográfico. Se trató entonces de describir procesos coyunturales, resaltar similitudes y diferencias, para asegurar su compatibilidad y concordancia, o en todo caso se trata de validar lo relevante y de invalidar las teorías iniciales, así como de cuestionar lo existente, para finalmente observar patrones comunes en los casos analizados.

Luego de haber obtenido todos los resultados informativos para dar respuesta a cada uno de los propósitos es pertinente realizar en investigaciones con este tipo de paradigma cualitativo como en el presente estudio, la triangulación de datos o resultados, que igual definen la triangulación como: “Un procedimiento de control implementado para garantizar la confiabilidad entre los resultados de cualquier investigación, los resultados que han sido objeto de estrategias de triangulación puede mostrar más fuerza en su interpretación y construcción que otro que han estado sometidos a un único método”. (Betrían y otros, 2013, P.6).

En relación a lo expuesto, la triangulación más utilizada en los métodos de investigación cualitativos, que incluyen: fuentes de datos, teorías, investigadores, etc. con metodológica en el estudio de un fenómeno dentro del marco de la investigación cualitativa, en la triangulación es válido el uso de varias estrategias al estudiar un mismo hecho.

La referida triangulación de datos en palabras menos complejas: intenta, al menos, poner de relieve la originalidad y la envergadura de los puntos de vista recogidos por el investigador. Eso implica la recolección de los datos desde diferentes locaciones. Siempre y cuando, el investigador disponga del tiempo y los recursos lo permitan, es conveniente, además tener varias fuentes de información y métodos para recolectar los datos. Hernández y Fernández (2014 p.417). En tal sentido se aplicaron las entrevistas a los informantes clave.

Ahora, para culminar este tópico de estudio hemos propuesto el siguiente esquema de informantes: seudónimo, oficio y/o profesión, edad, localidad. Con ello pretendimos abarcar un grupo representativo por: oficios comunes al salón, localidades de creación de los artistas para que fuese equilibrada la información procedente de distintos lugares, se consiguió una edad promedio aun cuando se buscaron otras opciones; todo a fin de ser equitativos y propiciar la ecuanimidad.

Para concretar nuestro estudio es pertinente realizar una investigación compleja sobre las políticas culturales en nuestro país, para ello le dedicaremos un capítulo completo en las siguientes líneas.

“Lo que salva de los escombros es la mirada”

Rafael Cadenas

CAPÍTULO IV

POLITICAS CULTURALES EN VENEZUELA EN EL CAMPO DE

LAS ARTES PLÁSTICAS

Para hablar de Políticas Culturales en Venezuela, hace falta referirnos precisamente a la creación del INCIBA Instituto de Cultura y Bellas Artes fundado el 28 de diciembre del año 1966 en el Gobierno de Raúl Leoni (1964 y 1969). Pero, no obstante, hay que hacer algunas salvedades que nos permitan llegar a dicha creación, puesto que los antecedentes de éste nos ayudarán a comprender mejor los procesos culturales y de gestión que se vienen haciendo en nuestro país.

Desde 1936 cuando se crea la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación pasando por la Dirección de Cultura y Bienestar Social del Ministerio del Trabajo en 1940 y el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) concebido el 12 de abril de 1960 (Gaceta Oficial N 26.231) cuyo primer presidente fue Don Mariano Picón Salas. (Guzmán C. 1995, P. 28).

Sin embargo, conocer los antecedentes más importantes y significativos de esta historia considerando la existencia, ya a la fecha, de varios acontecimientos y de algunas Instituciones que hacían vida cultural y gestionaban procesos en este ámbito, antes de la promulgación de dicho decreto. Todos estos procesos se van consolidando en la medida en que el país se encamina hacia la modernización, y además estimularon de alguna manera la creación del INCIBA, ya que se necesitaba de un organismo que se ocupará concretamente de llevar las consecuciones gerenciales de

las instituciones culturales que estaban surgiendo en el país para ajustarse a los rigores internacionales.

De este modo es relevante remontarnos entonces, al periodo guzmancista: (1870/1887), fue un gobierno efectivo que promovió el progreso en Venezuela, en aspecto como: la economía, la educación y la política, aunque personalista y despótico hizo del país un territorio habitable conduciéndolo hacia la construcción de una república con características internacionales: creación de una Constitución, introducción del bolívar como la moneda oficial, el telégrafo, el ferrocarril, la construcción de la sede para la Academia de la Lengua, la construcción del Teatro municipal (1881) en fin, este periodo marcó uno de los acontecimientos culturales más relevantes como lo fue la inauguración del primer museo del país, El Museo Nacional (1874) cuyo Director fue Adolfo Ernst según decreto de Guzmán Blanco, y funcionó en la antigua sede de la Universidad Central de Venezuela en el hoy Palacio de las Academias.

Allí se albergaron las colecciones de ciencias del Dr. José M. Vargas y aquellas que se fueron adquiriendo para la posterior creación del Museo Bolivariano (1921). A éste mismo director el Sr. Ernst, se le encomienda la realización de la Gran Exposición Nacional de Venezuela, (1882) que incrementará las colecciones, pero no así su planta física ni las designaciones económicas para su mantenimiento y subsistencia. Vilera Díaz, (1991).

Otro aspecto a tomar en cuenta es el registro de una Escuela Normal de Dibujo (1842) dirigida por Antonio José Carranza, la cual fue elevada a rango de Academia de Bellas Artes en 1849. Ésta contaba con 60 alumnos matriculados para la

época, considerando la población era un logro. Calzadilla (1975:14), en cuyo Instituto de Bellas Artes (1885) hay obras destacadas de los alumnos que se albergaron posteriormente en el Museo Nacional.

En este período se crea también el Ministerio de Instrucción Pública (El 24 de mayo de 1881), que se encargará de la educación de las Escuelas para Varones, de la instrucción para las niñas y de la Universidad, bajo el gobierno del presidente Antonio Guzmán Blanco, el primer ministro fue el Dr. Aníbal Domínguez. De modo que puede afirmarse que esta etapa guzmancista sentó las bases para la evolución de una cantidad de instituciones que hacían vida cultural a la usanza de otros países más adelantados en Europa. Guzmán Blanco era un hombre progresista a juzgar por la cantidad de obras realizadas:

Los intentos modernizadores de Guzmán Blanco, el Instituto de Bellas Artes, la revista *Cosmópolis*, *El Cojo ilustrado*, la obra de los pintores (Fernando Tovar y Tovar, Michelena, Rojas), de los escritores (Bello, Toro, Baralt, González, Blanco, Coll, Pérez Bonalde), la de los músicos (Escuela de Chacao, las bandas y orquestas regionales) son algunas manifestaciones que dan fe de la ebullición del espíritu creador en el siglo XIX. (Arráiz L. 1998, P.165).

Destacan además la inauguración del Teatro Municipal (1881), la designación del Templo de la Santísima Trinidad como Panteón Nacional (1873), el Salón Elíptico del Palacio Federal (1877), hoy Asamblea Nacional; el cual fue decorado con los frescos de Martín Tovar y Tovar con motivo de la Batalla de Carabobo (1887) en la cúpula, y de una cantidad de estatuaría urbana encargada en Europa, generalmente dirigida a enaltecer la memoria de Bolívar, que fue conformando una ornamentación artística del país hacia una nueva dinámica más moderna y contextualizada con el resto del mundo.

Entre las labores culturales y artísticas resaltantes de la época se podría mencionar: la remodelación arquitectónica del centro de la capital, la construcción del Capitolio Federal, la Universidad Central de Venezuela (hoy sede del Palacio de las Academias), el Teatro Municipal, El Arco de la Federación, y la creación de la Academia de Bellas Artes en Caracas en (1887). En el Zulia se inaugura el Teatro Baralt, (1883). Están también las publicaciones de El cojo ilustrado y El Zulia ilustrado (1888).

Pero ya se había trabajado en la publicación de un Atlas físico y político de la República de Venezuela, dirigido por Agustín Codazzi (1841) y en el cual Carmelo Fernández había hecho algunas ilustraciones, posteriormente colaboraría con la realización de la esfinge de Simón Bolívar para la moneda nacional aparecida en 1873, la cual perduró en nuestra economía nacional por muchas décadas y desde la cual se empiezan a realizar cambios en la construcción de un país nacionalista con una numismática propia y con unas políticas enfocadas al progreso, tomando en cuenta a los artistas y pintores con talento de aquel entonces para la realización de estos cambios tan sustanciales enfocados a desarrollar la ciudadanía del venezolano.

Otro acontecimiento relevante en todo este proceso gerencial fue La Gran Exposición para el Centenario del Libertador, (1883) con motivo de la celebración del primer centenario del nacimiento del Libertador, se planificó ampliar la sede y desde entonces se llamó Palacio de la Exposición (posteriormente sede de la Corte Suprema de Justicia). En sus dos salones principales, para tales efectos la exhibición se realizó con ofrendas alusivas a Bolívar, se exhibieron originales y con carácter permanente obras pictóricas decoradas al efecto con temáticas sobre las batallas y alegorías

patrióticas de la gesta emancipadora y los héroes patrios, y en la cual también se revelaron otras con una temática histórica con autores como: Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro pinta Muerte de Girardot con el cual gana el segundo premio, Cristóbal Rojas, estos últimos con la protección del estado son becados y viajan a Europa, a estudiar en Italia.

Le sigue la primera Exposición Regional del Zulia, (1888) en la cual exponen Miguel A. Puchi y Julio Arraga. Desde este momento se conservan en el Palacio Federal la obra de Juan Lovera: 5 de julio de 1811, en la cual se inmortaliza uno de los acontecimientos más importantes para la evolución histórica del país, también encargo del anterior jefe de estado, así como el 19 de abril de 1810, obras que se estima se hicieron entre 1825 y 1843, ambos lienzos de un particular valor para el patrimonio de la nación.

Así mismo, también es válido recordar las exposiciones privadas del Café El Ávila (1872) una colectiva de dibujos recopilada por el comerciante James M. Spence. Según reseña uno de nuestros críticos:

Sabido es que Spence causó una pequeña revolución de ideas y actos en Caracas. Elementos había para tal revolución. Spence, con el prestigio del nombre extranjero, con el espíritu de iniciativa propia de sociedades más avanzadas, fue centro de varias empresas de cultura. Rodeándolo personas prominentes de la época, poetas, escritores, artistas, hombres de ciencia y de política. (Calzadilla, 1975, P. 24).

Podría decirse entonces, que la cultura del país estaba circunscrita a las manifestaciones de unos pocos y de los pintores más destacados para la época, aupados por el estado para construir una memoria heroica con preferencia hacia los próceres por una parte y por la otra con una influencia hacia la botánica dada por los viajeros del momento: La escuela de los Landaeta, Juan Pedro López, Juan y Pedro

Lovera, Camille Pissarro, Alexander Von Humboldt, Carmelo Fernández, Antonio Carranza, Antonio Herrera Toro, entre otros.

No obstante, para el periodo castro-gomecista: una etapa signada por las guerrillas internas, la producción del país se circunscribía a lo agrario, y se vivía netamente del sector cafetalero; posteriormente incursiona en la industria petrolera y eso establece cambios sustanciales en el país. En el periodo gomecista se construyen una cantidad de infraestructuras de terminales y rutas terrestres que establecen comunicación con el resto del país, la carretera tras andina, el ferrocarril, gran cantidad de Ateneos y de infraestructura industrial.

Es relevante reseñar que el presidente Castro decreta la creación de la Academia de Bellas Artes (1904), cuya sede propia será inaugurada un año después por el Arquitecto Alejandro Chataing. A la par que se reforman los *pensa* de estudios. El director de aquella Academia era Antonio Herrera Toro, quien sucede en el cargo a Emilio J. Maury. En 1909 reciben clases los estudiantes que posteriormente formarán El Círculo de Bellas Artes: Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Carlos Otero, Abdón Pinto, César Prieto, Marcelo Vidal, Prospero Martínez, Rafael Monasterios y Armando Reverón. Todos se rebelan contra los preceptos didácticos impuestos por Herrera Toro que permanecía anclado en el pasado heroico, y no permitía la debida evolución del arte hacia los nuevos principios imperantes en el viejo mundo; desde hacía ya cierto tiempo que se estaba experimentando con nuevos y novedosas formas de hacer técnicamente, y de concebir el arte en el ámbito estético.

Ahora bien, en 1912 es de máxima importancia la aparición del Círculo de Bellas Artes. (Conf. Polar. 2000, P. 190). Con los alumnos: Manuel Cabré, Antonio

Edmundo Monsanto, Leoncio Martínez, Carlos Otero, y otros jóvenes pintores que en 1909 encabezaron una protesta en contra del estatus docente como pretexto además de la designación de Antonio Herrera Toro como Director en reemplazo de Emilio Mauri, en la Academia de Bellas Artes. Por su parte Leoncio Martínez y Jesús Semprum asumen la defensa de los solicitantes con artículos en la prensa regional y en revistas, denunciando los requerimientos de los estudiantes quienes solicitaban un cambio sustancial en los *pensamientos* de la enseñanza con rigores más artísticos, unos más adaptados con los contextos mundiales y más cercanos con las vanguardias emergentes en Europa, por ello se le considera al “Círculo el rol de precursora del arte moderno en Venezuela” Calzadilla (Op. cit. 1975). Finalmente, la huelga elevó un Plan de reforma hasta el Ministerio de Instrucción Pública.

Por consiguiente, los alumnos que protestaron se refugiaron en el Teatro Calcaño cedido por su dueño Eduardo Calcaño, allí se realizaron al menos unas tres exposiciones con carácter de Salones entre 1913 y 1916, organizadas por Rafael Monsanto y Manuel Cabré, sin premios ni medallas. Se llamó a participar a destacados escritores de la época: Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Jesús Semprum, Enrique Planchart, Julio Planchart, Fernando Paz Castillo, desde allí emergen los primeros críticos de arte. “Una de las premisas del Círculo de Bellas Artes fue el rechazo de las técnicas y motivaciones que habían prevalecido en la pintura venezolana de fines de siglo.” (Calzadilla, 1975, P. 44).

La importancia de El Círculo de Bellas Artes marcó un precedente sin igual en la historia de la plástica en Venezuela y en la forma de construir los motivos de la pintura que trascendió las fronteras y gestó un asidero para la consolidación de otros

tópicos en las razones de la pintura y de las artes plásticas en nuestro país. Los motivos inspirados en los temas históricos y literarios de mucha predilección en el siglo anterior dan paso al realismo y al impresionismo, acercándose a los nuevos modos de hacer del viejo mundo al que emulaban. Así lo enuncia Calzadilla (2013) en una revisión de este grupo en ocasión de su aniversario en la Galería de Arte Nacional. El autor afirma: “Cien años después de fundado el Círculo de Bellas Artes, podemos comprender mejor la obra de sus creadores: su historia es, en cierto modo, la historia del paisaje venezolano, y en gran medida la génesis de nuestro arte moderno”. (Calzadilla, 2013).

De esta manera este grupo de jóvenes ingenuos desde otras ópticas dejaron a la historia de nuestro país un legado sin precedentes en la huella plástica y al arte de la nación. Se gestó además un cambio en el modo de entender la estética del pintor y se transformó en un sentido más profesional y comprometido con los cambios del país; además de que se logró que las Escuelas de Artes cambiaran el perfil didáctico y pedagógico hacia unos contextos más universales y enfocados hacia el viejo mundo en donde se producen muchas de las vanguardias.

En este periodo resaltan una serie de publicaciones importantes que vale la pena mencionar: El Cojo ilustrado (1892/1915), El Día (1908), Atenas (1908), El Universal (1909), Alborada (1909), La Vanguardia (1909), La Nación (1910), Vargas (1910), Revista Técnica del Ministerio de Obras Públicas (1911), Cultura (1912), Gaceta de los Museos Nacionales (1912), Vida Nueva (1912), Multicolor (1915), El Nuevo Diario (1913/1935), Panorama de Maracaibo y Cultura Venezolana

(1918/1932), Billiken (1919), El Heraldito (1922), Tanagra (1922), Fantoches (1920), Élite (1925), La Esfera (1927), Válvula (1928). Segnini, (1987: 52).

Además, destacan también las siguientes publicaciones de: La Revista Válvula (1928), cuyos colaboradores fueron: Antonio Arráiz, J.A. Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Carlos Eduardo Frías, Miguel Otero Silva y Arturo Uslar Pietri. También en 1935 circula Gaceta América dirigida por Inocente Palacios y Miguel Acosta Saignes con personalidades del mundo como colaboradores: Carlos Eduardo Frías, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Guillermo Meneses, Felipe Massiani, Eduardo Arcila Farías y Juan Bautista Plaza, entre otros.

Otro acontecimiento relevante para el progreso del país sucede en 1926 cuando se constituye la Empresa Venezolana de Radiotelefonía y en 1932 cuando se funda la Radiodifusora Venezolana que más tarde se convertirá en Radio Caracas Radio, desde donde se promocionaban los eventos culturales y artísticos como el único medio de comunicación existente para la época además de la prensa escrita.

De suprema importancia también lo será la existencia de una nueva institución que sumará a la cultura del venezolano: El Ateneo de Caracas fundado en 1931 con un grupo de mujeres: Elisa Elvira Zuloaga y Ana Julia Rojas entre otras, que desde entonces se fue constituyendo como una de las instituciones culturales con más respaldo en la comunidad, allí expone en 1934 Francisco Narváez, y destacados artistas jóvenes de la época. Posterior al Ateneo de Caracas surgen: el Ateneo de Barquisimeto (1935), el Ateneo de Valencia en (1936), Ateneo de San Fernando de Apure (1936) y el de Ciudad Bolívar en (1937) entre otros.

De la misma manera, el Ministerio de Instrucción pública, (1881), creado por Antonio Guzmán Blanco, asume el nombre de: Ministerio de Educación Nacional (1937), se realizan varias reformas bajo la dirección de Arturo Uslar Pietri y se crea el Instituto Pedagógico Nacional en Caracas, (1936), con estos cambios el país se va transformando hacia un estado más moderno. “Ya ésta sola institución significa una señal de modernización importante de la empresa educativa y cultural, pero además dentro del Ministerio de Educación se crea la Dirección de Cultura y Bellas Artes que va a tener por tarea el fomento de las artes, en sus facetas más diversas”. (Arráiz L. 1998, P. 177).

Por consiguiente, el antiguo Ministerio de Instrucción Pública asume en este momento histórico la Dirección de Cultura del país (INCIBA), bajo un perfil eminentemente popular, que poco a poco se va transformando hacia las artes plásticas, gracias precisamente a que algunas personalidades del mundo de las artes lo presidieron y éstos estimularon el dominio de estas manifestaciones. Algunas de ellas son: Inocente Palacios (músico), Luis Alfredo López Méndez (pintor), Mariano Picón Salas (escritor y crítico), este último es nombrado su primer director, pero muere antes de ejercer el cargo, dejando solo un discurso escrito. Posteriormente es nombrada Elisa Elvira Zuluaga. En 1945 como Directora de Cultura del Ministerio de Educación, hasta el año 1966, quien realizó importantes cambios en las Escuelas de Artes en el ámbito nacional, luego de una experiencia gerencial por el Ateneo de Caracas.

Ahora bien, se hace necesario recordar al menos *a grosso modo* el concepto de Políticas culturales para tenerlo presente a manera de guía en el tópico que venimos

trabajando y porque además coincide con los parámetros del ente rector: “Entendemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”. (García C. 1987, P. 26).

Es entonces que, a partir de los años 40 en Venezuela se gesta la puesta en escena de un ente gerencial que se encargará de las políticas culturales en nuestro país, desde el estado con funciones propias de un organismo que se irá ajustando a los mecanismos internacionales y a los requerimientos propios del país en consonancia con sus manifestaciones: artísticas, folclóricas, musicales, literarias y teatrales, entre otras.

Ahora bien, volvamos sobre el tema del Museo Nacional, brevemente, porque fue a partir de la colección que albergo esta institución que se fundan los Museos de Ciencias (1875) y el primer museo de Arte en nuestro país, el Museo de Bella Artes (1936), que abrirá sus puertas con la creación y sede del Salón Oficial de Artes (1938) como el primer salón de arte conocido con trayectoria, bases y jurados. Uno de sus directores y quizás el más destacado hasta la fecha fue Miguel Arroyo a quienes hemos tenido como el padre de la Museología en Venezuela tras una estadía en el cargo por 17 años aproximadamente, gestión que dejó una cantidad de obras en la colección y la consolidación de una infraestructura de trabajo y de personal que, quizás es válido decir, se heredó hasta nuestros días.

Los 40 en las Artes plásticas venezolanas: en estos años nuestro país vive las más profundas transformaciones tanto en la esfera política, económica como cultural.

La década transcurre entre el gobierno de Rómulo Gallegos (1948), el país estrena libertades y se encamina a un sistema de seguridad social; pero pronto volverá a probar la dictadura con Marcos Pérez Jiménez, pese a ello el país muestra signos de transformación con estructuras arquitectónicas y grandes proyectos de ingeniería como la autopista Caracas/La Guaira, las Torres de El Silencio, la Ciudad Universitaria y el 23 de enero, entre otras.

En esta década aparecen los periódicos más importantes, algunos de ellos han sobrevivido hasta hoy en día en la historia de nuestro país: El Universal y El Tiempo, El Morrocoy azul (periódico humorístico dirigido por Miguel Otero Silva). Últimas Noticias y El Nacional (1943) también por Miguel Otero Silva con apoyo económico de Henrique Otero Vizcarrondo y bajo la Dirección de Antonio Arráiz, el poeta. Paralelamente, la vida literaria del país continua, esta vez con grupos alternativos contrarios al Grupo Viernes, Suma y Presente. Destaca la Generación del 42 integrada por prominentes poetas y escritores: Juan Liscano, Juan Beroes, Rafael Clemente Arráiz, Rafael Ángel Insausti, Aquiles Nazoa, Luis Pastori, José Ramón Medina, Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Pedro Francisco Lizardo, Luz Machado, Tomás Alfaro Calatrava, entre otros.

El presidente Eleazar López Contreras inaugura la sede del Museo de Ciencias en el Parque de Los Caobos y allí se mudan las colecciones que originalmente formaron el Museo Nacional. Además de los cambios políticos y económicos que, para la cultura, también son supremamente importantes; se funda la Escuela de Filosofía y Letras (1946) de la Universidad Central de Venezuela bajo la Dirección de Mariano Picón Salas. Estos estudios vienen a complementar de algún modo, las

carencias de críticos e investigadores formados en los ámbitos académicos para revalorar y repensar el patrimonio artístico desde una óptica más institucional, pues no será hasta tres décadas después que se fundará la primera Escuela de Artes en el país a nivel de Licenciatura en las Universidades venezolanas.

No obstante, desde el Ministerio se continúa trabajando en los rigores culturales que el momento permite, de este modo surge una dependencia administrativa que se encargará de las consecuciones artísticas y de las distintas manifestaciones del sector cultural y el acervo patrimonial en el país, tomando en cuenta las expresiones: musicales en el baile y la danza tradicional como onomásticos y festividades de cada región por todo el territorio nacional.

Al incipiente aparato cultural se le suma el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, bajo la Dirección de Juan Liscano, creado en 1946 y con el encargo de recopilar, clasificar y estudiar todas las manifestaciones del folclore venezolano, tanto en sus expresiones musicales como de otra naturaleza. (Arráiz L. 1998, P. 183).

Este Servicio de Investigaciones Folklóricas, encabezado por Juan Liscano organiza memorablemente en el Nuevo Circo de Caracas una celebración espectacular de una amplia conjunción de manifestaciones musicales de gran valor y riqueza para los venezolanos en ocasión de la toma de posesión del nuevo presidente constitucional Don Rómulo Gallegos, gestionado por su puesto desde la oficina de la Dirección de Bellas Artes adscrita al Ministerio de Educación e Instrucción pública de ese momento. Este acontecimiento marcó de alguna manera los quehaceres en los modos de conducir la cultura del venezolano.

La salvedad la constituye básicamente el Museo de Bellas Artes, para quienes se hace extremadamente importante la supervivencia del Salón Oficial de Arte (1940-

1969), por cuanto además de conseguir una colección con los premios de carácter adquisitivos, ya que las obras forman parte de la colección a través de éste sistema; allí se mantenía una premiación que apoyaba a los artistas plásticos del momento con becas y premios estímulos para estudiar en el extranjero, desde allí se empezaron a otorgar los Premios Nacionales de Artes Plásticas.

Pese a las muchas solicitudes que hace Miguel Arroyo para exponer los requerimientos de una ampliación del museo, a las exigencias de mayor presupuesto y a los requerimientos reiteradas de personal especializado, amén de ampliar las colecciones a partir de una política de adquisiciones más ambiciosa que no dependa solamente del Salón Oficial sino de una comisión permanente; la recepción de obras al Salón Oficial aumentan y se hace caso omiso a la modificación de las bases tanto por parte del jurado como de los organizadores, la prensa y los artistas; lamentablemente el museo toma la decisión de finiquitar la labor que ha venido haciendo durante los últimos 30 años de promocionar el arte y a sus artistas.

En esta época también, el Ministerio de Instrucción Pública es transformado por Rómulo Gallegos en el Ministerio de Educación, apareciendo por entonces en su organigrama la Secretaría de la Cultura y de las Bellas Artes posteriormente convertida en Dirección de Cultura y Bellas Artes.

Las iniciativas que podrían contribuir a la ampliación y actualizaciones de nuestro medio cultural de entonces, fueron de distinta índole, duración y profundidad. El feliz nombramiento de la pintora Eliza Elvira Zuloaga como Directora de Cultura del Ministerio de Educación en 1945, abrió la posibilidad de irse a estudiar al Exterior mediante una política de becas, por ejemplo, unida a la creación del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1947 (el cual incluía obligatoriamente el desplazamiento del galardonado en un viaje de estudios a Europa, durante no menos de tres meses). (Silva, Carlos. s/f. P. 105).

Desde el apoyo precisamente del Ministerio surgen importantes espacios de discusión y de creación entre los artistas y los escritores; y con ello los Talleres de formación e indagación plásticas de los artistas: La Barraca de Maripérez (1945) integrada por artistas disidentes de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, entre ellos: Pedro León Zapata, Sergio González, Celso Pérez, Enrique Sarda, Raúl Infante, Luis Guevara Moreno y Perán Ermini. También el Taller Libre de Arte (1948), formado por un grupo de artistas egresados y estudiantes de la Escuela de Artes.

El Taller Libre estaba subvencionado por el Ministerio de Educación y adscrito a la Dirección de Cultura, que ejercía Elisa Elvira Zuloaga. El 14 de junio de 1948 fue inaugurado con una exposición de Mateo Manaure. La agrupación funcionaba desde entonces como un Taller de trabajo y sitio de reuniones y convergencia de artistas e intelectuales. Conf. (Diccionario Biográfico de las Artes Plásticas en Venezuela. 2000, P. 28).

Sus integrantes *a grosso modo* fueron: Sergio Antillano, Juan Liscano, Gastón Diehl, Oswaldo Trejo. Importante también las exposiciones de: Jesús Soto, Feliciano Carvallo, Omar Carreño, Armando Reverón (organizada por Alejandro Otero), Pedro León Zapata, Genaro Moreno. Este grupo editó la Revista Taller (1950) de la cual salieron sólo dos números, con importantes colaboradores como: Oswaldo Vigas, Sergio Antillano, Rafael Pineda, Alirio Oramas, Régulo Pérez, Oswaldo Trejo, Mario Abreu, Carlos Cruz Diez, Alfredo Armas Alfonzo, Víctor Valera, Humberto Jaimes Sánchez, Lourdes Armas, Enrique Sardá y César Henríquez.

Otro grupo interesante fue Los Independientes (1947-1959), constituyó lo que después se llamó Asociación Venezolana de Artistas Plásticos Independientes, con sede en el Museo de Bellas Artes y conformó el Salón de los Independientes, en oposición al Salón Nacional Oficial de Arte, este mantenía unos preceptos

completamente opuestos al Salón Oficial pues no tenía premios, ni jurados. Celebró en total un conjunto de 13 exposiciones hasta 1959, cuando la Junta de conservación del museo de Bellas Artes decidió revocar el permiso para realizar dicho Salón. Organizaron también algunas de las retrospectivas de pintores fallecidos como: Humberto González (1958), Alberto Egea y Armando Lira (1959). Sus fundadores fueron: Manuel Vicente Gómez, Eduardo Franci, Julio César Rovaina, Santiago Poletto y Manuel Silvestre Pérez.

Como inventario en el campo de las artes destacan los siguientes artistas, según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Mateo Manaure, Carlos González Boguen, Juan Vicente Fabiani, según el campo de los Premios Nacionales de Pintura: Marcos Castillo, Rafael Monasterios, Pedro Ángel González, Luis Alfredo López Méndez, Pedro León Castro, Juan Vicente Fabiani, Rafael Ramón González, Héctor Poleo, Francisco Narváez y Ramón Martínez Durban; según los Premios Nacionales de Escultura: Francisco Narváez, Luis Chang, Ernesto Maragal, Germán Cabrera, Fernando Valero, Giuseppe Pizzo, Jacques Zwobada; según los Premios en las Artes Aplicadas tenemos: Elio Rivero, durante 5 años consecutivos se le otorgó a un Grupo de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, María Luisa Zuloaga de Tovar, Ricardo Arrue, José Alloza, José María Galofre, entre otros.

Los años 50 en las Artes Plásticas Venezolanas: finaliza la dictadura de Pérez Jiménez (1958) y gracias el sufragio universal es electo Rómulo Betancourt y se inicia un período de grandes reformas políticas y sociales de largo alcance, se instaura la democracia siendo éste el primer presidente que se honra en otorgarle la banda presidencial a un sucesor demócrata electo por voto universal y libre.

Es importante también el cambio de la década para las Artes Plásticas venezolanas, ya que un grupo de artistas migra a París y desde allí se funda el grupo Los Disidentes (París 1950) Alejandro Otero como teórico de éste. Sin obviar que también surgen en nuestro país otros grupos como: El Taller Libre de Artes (1958-62), Grupo Sardo (1957-1959) y Tabla redonda (1959-1962). Es allí, entre esas reuniones que se gestaron los tópicos comunes entre los escritores que serán emulados por los pintores y algunos otros serán los críticos de arte de ciertos periodos.

De este modo aparece también: El Taller libre de Arte (1958-62) que está integrado por importantes y destacados artistas que ya formaban parte de la palestra pública de la época, liderizados por: Alirio Oramas, Armando Barrios, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Matero Manaure, Pascual Navarro, Rubén Núñez, entre otros, quienes desde las tierras europeas se enfrentan a las instituciones académicas venezolanas para proponerse un trabajo plástico más abierto a los nuevos movimientos artísticos modernistas imperantes en el viejo mundo: Cubismo, Fauvismo, Expresionismo, Surrealismo, etc. cuyos preceptos debían incorporarse a la evolución al arte nacional de nuestro país.

También Tabla redonda (1959-1962): es un grupo al igual que Sardo que fueron formados básicamente por literarios principalmente de poetas, en los cuales se acercaban y formaban parte entre sus filas algunos artistas estudiantes y egresados de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, realizaban exposiciones en la Galería Minotauro en Caracas con propuestas de arte más contemporáneas. Entre ellos: Ligia Olivieri, Darío Lanchini, Jacobo Borges, Régulo Pérez, Arnaldo Acosta Bello, Jesús

Enrique Guédez, Jesús Sanoja Hernández, Rafael Cadenas, Jesús Alberto León, Manuel Espinoza.

De la misma manera en el Teatro venezolano se incorporan los artistas sobre todo a la llegada al país de Juana Sojo quien funda Estudio Dramático e invita a los jóvenes emergentes: César Rengifo, Humberto Orsini, Gilberto Pinto, Román Chalbaud, Nicolás Curiel, entre otros para hacer escenografías, obras y guiones.

Otro aspecto resaltante es que se publica el primer Boletín del Club Fotográfico de Venezuela, destaca un artículo publicado por Alfredo Boulton titulado: ¿Es un Arte la Fotografía? (1952), en el cual se diserta sobre el tópico, aunque ya existía el trabajo periodístico de Henrique Avril, Manrique, Lessman, Baralt y Lucca en El Cojo Ilustrado. Boulton promociona con ello la amplia geografía del país.

Es relevante destacar, además: La polémica de los Otero por la Abstracción y la Figuración a propósito de la premiación en el Salón Oficial de Arte. Es un tópico importante dentro de estos acontecimientos en el campo de las Artes. Más sin embargo Otero hablará sobre las vanguardias y queda fe de ello aquí:

En 1957 se inició la más importante e intensa polémica sobre arte abstracto en Venezuela, suscitada por unas declaraciones de Alejandro Otero criticando la decisión del jurado sobre la premiación de la obra de Eduardo Gregorio quien había obtenido el Premio Nacional de Escultura en el XVIII Salón Oficial Anual de Arte venezolano. (Otero, 1993, P. 142).

La importancia y relevancia de esta discusión radicaba básicamente en que hasta entonces la plástica venezolana era eminentemente tradicional y que un artista como Eduardo Gregorio (1957) Premio de Escultura en el Salón Oficial Anual,

ganase en esa época un premio de importancia con una tendencia en boga en países europeos, esto causó un revuelo inesperado en el resto de los artistas plásticos del país; pues ello significó una ruptura en los parámetros establecidas en nuestra plástica nacional de aquel entonces, con un modelo tradicional y conservador del medio artístico.

Estos premios son básicamente los mismos que se otorgan hasta hoy en día, y se nominaban desde allí los llamados a representarnos en las grandes Bienales internacionales existentes para la época: Bienal de Venecia. Lo relevante de la polémica es que se conversó sobre tópicos que estaban en discusión en los ámbitos artísticos internacionales y esta sirvió para dejar un documento escrito sobre las posturas de ambos participantes, toda vez que se aclaraban posiciones y se establecían en algunos casos ciertas directrices, encaminadas en muchos casos hacia los tópicos gerenciales y hacia el valor de las obras artísticas frente a la forma de administrar dichos bienes plásticos para la época.

Es supremamente importante resaltar la creación de la actual sede física de la Universidad Central de Venezuela en 1954 bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, a propósito de la apertura de la X Conferencia Interamericana, serán inaugurados los espacios de la Plaza Cubierta, el Aula Magna y la Biblioteca Central. Además, hay un frenesí por la construcción, se inaugura el Hospital Clínico de la Ciudad Universitaria y la autopista Caracas-La Guaira como un símbolo de la modernidad del país.

A partir de 1959 se le da a la educación un impulso evidente. Escuelas y liceos proliferan en todo el país. Para entonces sólo existen en Venezuela tres

Universidades: la Universidad Central de Venezuela, la Universidad de Los Andes, y la Universidad del Zulia reabierta en 1946 por la Junta Revolucionaria de Gobierno, la Universidad de Carabobo que se reabre en 1958. La Junta de Gobierno presidida por Edgar Sanabria, decreta la autonomía de las universidades y a partir de entonces el principio autonómico se inscribe en el régimen de universidades. Surgen otras Universidades: Universidad de Oriente, Universidad Lisandro Alvarado, en 1962, y las privadas: Universidad Católica Andrés Bello y Universidad Santa María. Con ello aumentan las carreras y la oferta académica tanto como los estudiantes.

Los cambios suceden en todos los ámbitos, tomado en cuenta las Escuelas de Arte, desde 1957 dichas instituciones asumirán nombre de artistas plásticos para su identificación, así la de Caracas paso a llamarse Cristóbal Rojas, la de Maracaibo Julios Arraga, la de Barquisimeto Martín Tovar y Tovar, la de San Fernando de Apure Juan Lovera, la de Barcelona Armando Reverón, la de Mérida Antonio Esteban Frías, la de Acarigua Rafael Ramón González, la de Coro Tito Salas, la de Guarenas Antonio Edmundo Monsanto, la de San Felipe Carmelo Fernández, la de Maracay Rafael Monasterios, la de Valencia Arturo Michelena, la de Maturin Eloy Palacios, la de Carúpano Tito Salas y finalmente la de Margarita Pedro Ángel González.

Otro indicador importante que se manifiesta en las transformaciones en el campo de las artes es la participación de nuestros artistas en la Bienal de Venecia a partir de estos años; en 1954 (para la 27ª convocatoria) se envían las obras de los artistas: Armando Reverón y Francisco Narváez, en la siguiente 1956 (28ª edición) se envían a: Mateo Manaure y Rafael Monasterios; posteriormente en 1958 (29ª) a

Régulo Pérez. Es supremamente relevante, además reseñar que el pabellón de Venezuela fue inaugurado en 1956, y es propiedad del Estado venezolano, fue además el primer país latinoamericano en construir su pabellón nacional.

En 1953 el pintor y arquitecto Graziano Gasparini propone al gobierno de Marcos Pérez Jiménez la construcción de un pabellón nacional, que se lleva a cabo gracias a la aprobación del Ministro de Educación y a José Loreto Arismendi. Se sugiere el nombre de Carlos Scarpa, quien vivía por entonces en Venecia y podía coordinarlo directamente. Se construyó entre 1954 y 1956, consta de tres salas, dos de las cuales, elevadas en altura, iluminadas con luz natural y recubierta con mármol blanco. El primer pintor venezolano que expuso en el interior del pabellón de Venezuela fue el reconocido Armando Reverón, aunque el artista murió dos meses antes de la inauguración.

Como inventario de artistas destacados en ésta época tenemos, según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Ramón Vázquez Brito, Alirio Oramas, Oswaldo Vigas, y según los Premios Nacionales de Pintura: César Prieto, Manuel Cabré, Elisa Elvira Zuloaga, Armando Reverón, César Rengifo, Jorge Gori, Armando Lira; Armando Barrios, Alejandro Otero y Luis Guevara Moreno; mientras que en los Premios Nacionales de Artes Aplicadas están: David Valimtjana, María Carlote de Soriano, María Tallián, Adela Rico de Poleo, Miguel Arroyo, Seka Severin de Tudja, Halyna MazepaKoval, Cristina Merchán, Tecla Tofano, Rubén Nuñez, así mismo el recién creado Premio Nacional de Grabado y Dibujo (1959) fue para Iván Petrovsky.

No podíamos dejar de mencionar la aparición de la película *Reverón* escrita y dirigida por una venezolana Margot Benacerraf en el año 1952 con fotografía de Boris Doroslovacki, música de Guy Bernard y folklore venezolano, texto de Margot Benacerraf narrado por Carlos Augusto León. Una cinta en blanco y negro que de alguna manera plasma los oficios del pintor de la luz. La película es un ensayo sobre la locura y la creatividad a través de la vida y obra del pintor venezolano Armando Reverón, uno de los mejores artistas plásticos latinoamericanos del siglo XX.

Benacerraf obtuvo el Primer Premio al mejor Documental de Arte en el Primer Festival Internacional de Películas de Arte (Caracas, 1952) y el Premio “Cantaclaro” como la mejor película venezolana por veredicto unánime de la prensa cinematográfica venezolana (marzo de 1953). Tuvo un recorrido triunfal por varios países, cosechando críticas entusiastas y fue proyectada con gran éxito a partir del año 1953 en el Festival de Berlín, la Cinemateca Francesa, la Cinemateca Belga, el Festival de Cannes, el Festival de Edimburgo, el Festival de Karlovy Vary y en otros festivales y eventos.

Los años 60 en las Artes Plásticas venezolanas: Raúl Leoni se convierte en el primer Presidente constitucional en recibir la democracia de manos de otro presidente demócrata, surgen otros partidos políticos y la democracia se consolida; el petróleo y sus bondades hacen del país un territorio más moderno con cambios sustanciales en los modos de vida; se le da a la educación un impulso evidente con la creación de escuelas y liceos, pese a la existencia en estas fechas de sólo tres universidades; Universidad Central de Venezuela, la de Los Andes y la del Zulia.

Ahora bien, los años 60 están básicamente enmarcados en los grupos literarios que seguían auspiciados por el Ministerio de Cultura (INCIBA) y en los cuales se aceptaba a los artistas plásticos como invitados y participantes asiduos. Entre ellos: Los Informalistas (1960-1962), El Techo de la Ballena (1961-1964), El Taller (1962), El Círculo del Pez Dorado (1963-1965), 40 Grados a la sombra (1962-1964), El León de Oro (1965-1968), Grupo Trópico Uno (1964-1967), Los expansionistas (1967), y Taller Cobalto (1968).

En El Techo de la ballena (1961), destaca por su búsqueda de integrar las manifestaciones artísticas y las letras, deviene del grupo Sardo y se destaca por la idea de romper estructuras convencionales, haciendo exposiciones como: Homenaje a la necrofilia de Carlos Contramaestre, integrada por los objetos, cuadros, *collages* y materias colgantes, además fue muy nombrada en la prensa venezolana y se extendió hasta los talleres de impresión de la UCV, causando un revuelo sin igual que estimuló la publicación en El Nacional de un documento en defensa de la libertad de expresión. De todos estos grupos creo que éste fue el más controversial y polémico a juzgar por el riesgo que asumieron al hacer esta exposición. Utilizaron como arma la palabra y buscaron integrar en un solo bloque las diversas manifestaciones de las artes y las letras; proveniente de un desprendimiento del grupo Sardo y montan exposiciones desafiando convencionalismos que desbordaban los límites de los medios de comunicación

Por su parte, El Taller (1962) Fue un grupo de grabadores esencialmente que dejó varias exposiciones colectivas para la fecha, cuya misión era dar a conocer los trabajos en el campo del grabado, integrado básicamente por cinco artistas: Luisa

Palacios, Humberto Jaimes Sánchez, Luis Chacón, Ángel Duque y Antonio Granados Valdez. Este grupo constituye lo que hoy día básicamente se conoce como el TAGA, Taller de Artistas Gráficos y Asociados que aún funciona pese a todos los pronósticos, es allí donde aún se imprimen las obras gráficas de los artistas plásticos venezolanos, incluyendo las ediciones de AGPA (Artistas Gráficos Panamericanos) auspiciado por *Smurfic* de Venezuela.

Otro grupo importante lo fue El Círculo del Pez Dorado (1963-1965), esta agrupación reunió a jóvenes de distinta procedencia entre estudiantes y egresados de la Escuela de Artes Plásticas cuyas tendencias se orientaban hacia la nueva figuración y el expresionismo abstracto, se realizaron exposiciones con: talleres, debates, foros y conferencias, tres (3) salones de arte todo esto con sus labores de promoción cultural; en él figuraron: Orlando Aponte, Álvaro Boscán, Ricardo Perdigón, Luis Arnal, Santiago Pol, Diego Barboza, Maite Uribe, Maguy González, Carlos Gil, Régulo Pérez, Jacobo Borges, Tecla Tofano, Víctor Valera y Manuel Espinoza.

Destaca también 40 grados a la sombra (1962-1964): este grupo reunió sus integrantes desde los diversos campos del quehacer cultural fundamentalmente pintores, tenían además una Galería muy activa entre los años (1963-64) en Maracaibo, abierta a diferentes tendencias plásticas, llegaron a tener publicaciones mensuales; entre sus integrantes figuran: Josefina Urdaneta, Francisco Hung, Carlos Wong, José Antonio Castro, Miyo Vestri, Enrique León, Alberto Urdaneta, Sergio Fachi, Tonja de Vera, Ignacio de la Cruz y Pablo Durán.

Surgió además El León de Oro (1965-1968), conformado por un gremio de artistas de diferentes tendencias, que habían trasladado sus Talleres al Hotel

homónimo en Caracas, cuyas investigaciones artísticas indagaban en el empleo de nuevas técnicas y en casos como Moya y Oramas aportando procedimientos inéditos hacia el concepto figurativo, entre sus integrantes están: Manuel Quintana Castillo, Antonio Moya, Alirio Oramas, Gabriel Marcos y Andrés Guzmán.

Por su parte, el Grupo Trópico Uno (1965-67); ha sido una agrupación que funcionó en el interior, específicamente en Barcelona/ Anzoátegui y sus manifestaciones han estado relacionadas directamente con la Escuela de Bellas Artes Armando Reverón en conjunto con la Escuela de Teatro Teófilo Leal, editó un revista homónima con sólo cuatro números, en él estuvieron: Pedro Barreto, Carlos Hernández Guerra, Gustavo Pereira, E. Lezama, Luis José Bonilla, Losé Luis Sosa, Enrique Barrios, Ciro Medina, Pedro Riera, H. Guevara, Gabriel Marcos con tendencia abstracto-impresionistas y cuya virtud fue la realización de exposiciones en esa región oriental.

Los expansionistas (1967); fue un grupo de tendencia constructivista, su principal exponente fue Omar Carreño, quien suscribió en 1966 un manifiesto con los planteamientos del expansionismo. Los frutos de este trabajo se expusieron en el Ateneo de Caracas en 1967, con obras transformables mecánicamente o por intervención del espectador, cuyas obras rompían con el plano estructurado tradicionalmente para insertarse en el espacio-ambiente y desarrollar simultáneamente la posibilidad de integrarse con la arquitectura. Formaron parte de este campo: Omar Carreño, Rubén Márquez, Andrés Guzmán, Álvaro Sotillo y Alirio Oramas.

Taller Cobalto (1968) este grupo se formó en torno a la revista homónima, de la cual llegó a editarse sólo un número, su actividad experimental se concentró en el trabajo en equipo para lograr desarrollar las posibilidades de ciertas técnicas de impresión haciendo hincapié en la serigrafía, con investigaciones asociadas a nuevos criterios estéticos, realizó algunas búsquedas en el campo de las artes visuales. Integrada básicamente por Manuel Espinoza, Emiro Lobo, Abilio Padrón y Álvaro Sotillo

Jugó un papel destacado la aparición del Instituto de Diseño Neumann (1964-1995) instruye a los alumnos en las áreas de: Diseño Gráfico, ilustración, vitrinismo, marquetería, emblemática, dibujo publicitario y arquitectónico, tipografía, cartonaje, diseño industrial. Las últimas generaciones de artistas participantes en los salones de jóvenes explican el auge del diseño, de la formación en el dibujo y además de la gráfica; pero posteriormente fue asimilado por el INCE. Entre sus docentes estaban: Humberto Jaime Sánchez, Johann Ossot como director y entre los miembros fundadores destacan: La “Nena” Palacios, Gertrud Goldschmidt (Gego), Alejandro Otero, el artista plástico Alirio Palacios, Argenis Madriz, Cornelis Zitmam, Jhon Lange, José Antonio Quintero, Álvaro Sotillo, Santiago Pol, Annela Armas, Jaime Cruz, Carlos Rodríguez, Georgio Dunia, Leonel Vera, Rossana Farías, María Fernanda Sosa, Ricardo Benaim, Carolina Arnal, Waleska Belisario y Ziad Hokche. Durante 31 años instruyó a un buen grupo de estudiantes destacados en las artes y en la gráfica que hoy día ha dejado su patrimonio en los logos de Museos y Revistas destacadas de cultura y en el ámbito artístico en general.

En 1965, por decisión oficial, se crea el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, primer organismo moderno de gestión de políticas culturales del Estado. En 1967, se instaura el premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos.” A inicios de 1968, el INCIBA funda la Editorial Monte Ávila bajo la Dirección gerencial de Benito Millán. Igualmente se crea la Revista Imagen un año antes (1968), publicación masiva especializada en arte y cultura a cargo en sus primeros tiempos de Guillermo Sucre y Edras Parra.

En 1962 el fotógrafo venezolano Héctor Rondón gana el premio Pulitzer con una fotografía en ocasión de “El Porteñazo,” y es publicada en la Rev. Life, esto como auge del movimiento fotográfico en Venezuela. También destacan algunas Galerías como la de Marcos Castillo en Sabana Grande con una exposición individual de Prospero Martínez. Calzadilla, (1975).

Entre los legados que nos deja el INCIBA está el primer Diccionario Biográfico de las Artes Plásticas en Venezuela. Siglos (XIX y XX). Una iniciativa cuya Coordinación general estaba a cargo de Fanny B. de Llenardi con Juan Calzadilla, Gabriel Marcos, Fernando Paz Castillo y Pablo Rojas Guardia. Ejemplo emulado posteriormente por la GAN y Fundación Polar, quienes profundizaron en las investigaciones gracias a ese asidero que se gestó anteriormente.

Para la Bienal de Venecia se envían las obras de: 1960 (30ª edición) a Héctor Poleo, 1962 (31ª) a Oswaldo Vigas, Mario Abreu y Mercedes Pardo, luego en 1964 (32ª) a Virgilio Trómpiz y Alirio Oramas, 1966 (33ª) a Jesús Soto y Víctor Valera; y finalmente para 1968 (34ª) se envía la obra de Marisol Escobar. De modo que el

campo de las Artes Plásticas se hace más amplio y nuestro legado ha llegado hasta otros países remotos.

Como inventario de artistas destacados en esta época tenemos, según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Gónzalo Palacios y Luisa Palacios (compartido), Goltfried Zieke y Teckla Tofano (compartido en 1962), Eduardo Gregorio, (1963), en (1964) se declara Desierto, Alejandro Otero, (1965), Argenis Madriz, (1966), Reina Herrera, (1967), Ligia Oliveri (1967) y Pedro Sosa (ambos en el mismo año 1967); Premios Nacionales de Artes Aplicadas: Eduardo Gregorio, Alejandro Otero, Argenis Madriz, Reina Herrera, Ligia Olivett y Pedro Sosa (compartido); Premios Nacionales de Dibujo y Pintura están: Regulo Pérez, Jacobo Borges, Ángel Luque, Luisa Palacios, Marietta Berman, Luis Chacón, Antonio Moya, Luisa Riehter, Gego, Elisa Elvira Zuloaga y Luis Guevara Moreno.

Los años 70 en las artes plásticas venezolanas: Carlos Andrés Pérez (1974) y Herrera Campins presiden este periodo, uno en el cual los precios del petróleo suben y bajan de formas imprevisibles causando desde luego ciertas consecuencias en los proyectos y avances que se habían venido gestando.

En el primer Gobierno de Rafael Caldera (1971) se crea una comisión para la selección de las Artes Plásticas en el país, bajo la Dirección de Artes del INCIBA cuyos integrantes serán: Humberto Jaimes Sánchez, Víctor Viloría, Oswaldo Vigas, Roberto Guevara, Sergio Antillano y Simón Alberto Consalvi; cuya misión era la de seleccionar los Premios Nacionales de Artes Plásticas fuera del Jurado del Salón Oficial de Artes. Se le otorga el Premio a Carlos Cruz Diez a través de la decisión, por primera vez, de un Comité organizador independiente que no estaba adscrito al

Jurado organizado por el Salón Oficial de Arte. Sin embargo, este no tuvo mucha duración en el tiempo apenas unos 11 meses según reseña Javier León en su ponencia: Políticas Culturales en las Artes Plásticas, los años 70 en Venezuela. (Video en YouTube).

En 1970 se realiza el Congreso de Cultura de Cabimas que reúne a intelectuales y artistas de lo que más tarde se llamó la izquierda cultural venezolana. En este evento se producen manifiestos sobre la relación entre creación artística, pensamiento y política que durante años fueron una referencia del mundo cultural venezolano. (Historia de Venezuela en imágenes. 2000, P. 271).

En 1971 se inicia la ampliación del Museo de Bellas Artes, por Carlos Raúl Villanueva, pero no será hasta 1973 cuando se inaugura y se cristaliza el sueño de Miguel Arroyo de tener nuevos espacios expositivos que representen al público lo valiosos de sus colecciones y se puedan apreciar a través de muestras curatoriales, revisiones colectivas e individuales de las distintas manifestaciones artísticas, resguardadas durante muchos años en las bóvedas con celo profesional hacia las nuevas propuestas contemporáneas.

La Galería de Arte Nacional, con Manuel Espinoza como primer director; el museo de Arte Contemporáneo de Caracas, con Sofía Imbert como factótum y, hoy honrada con la denominación de museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sofía Imbert; el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, con Domingo Miliani como primer director; FUNDARTE, creada por la iniciativa de Diego Arría cuando fue Gobernador del Distrito Federal: el sistema de la Orquesta Nacional Juvenil, con el maestro José Antonio Abreu como cabeza del proceso, desde entonces y hasta hoy en día. (Arráiz L. 1998. P.193).

De modo que es una victoria pírrica el júbilo de Arroyo por tener más y nuevos espacios expositivos, pues el Ejecutivo Nacional decide crear la Galería de Arte Nacional en los recién inaugurados espacios para el Museo de Bellas Artes y con ello se abre un nuevo museo, pero también un nuevo espacio expositivo, que

necesitará de presupuesto y de personal idóneo, y comienza de nuevo la necesidad de una estructura arquitectónica acondicionada para tales fines.

Con el auge del petróleo y de los recursos económicos del país, se articula un nuevo panorama para la cultura y con ello el de las artes plásticas que avanza, en 1975 Liscano plantea el aspecto conceptual del CONAC, y este es puesto en marcha sustituyendo al INCIBA, se nombra como presidente del Instituto Autónomo a Luis García Morales, un poeta y promotor cultural destacado, a quien después le sucederá: José Antonio Abreu músico y promotor cultural, Héctor Soto Castellanos, Francisco de Asís Sesto Novas arquitecto, y Pedro Calzadilla, entre otros.

Estos años son tiempos de un renacer cultural, se crea la Biblioteca Ayacucho ideada por Ángel Rama, con José Ramón Medina al frente, el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos con Domingo Miliani como su primer director, el Museo de los Niños creado y dirigido por Alicia Pietri de Caldera, la construcción del Edif. Sede del Ateneo de Caracas y la creación de Fundarte, entre otras. Aparecen publicaciones importantes del momento: Escena dirigida por Pablo Antillano, Zona Franca por Juan Liscano, La Gaveta ilustrada por estudiantes de la Universidad Simón Bolívar guiada por Juan Calzadilla. Hojas de Calicanto dirigida por Antonia Palacios.

Consideramos también, la relevancia de dos instituciones puntuales que se suman para la enseñanza de las Artes Gráficas en el país. El TAGA Taller de Artistas Gráficos Asociados (1976) y el CEGRA Centro de Enseñanza Gráfica (1979 hasta finales de 1980), por la grabadora Luisa “la Nena” Palacios, y algunos artistas invitados como: Alejandro Otero, Alirio Palacios, Gladys Meneses, Gego, Elisa

Elvira Zuloaga, entre otros; pero éste último centro de enseñanza culminó sus actividades a mediados de los 80 en virtud de la carencia de presupuesto para seguir funcionando. Según reseña Edwin García en Rev. Estudios Culturales N°27/2021.

En este mismo orden de ideas, las Universidades también se suman en la construcción e investigación en el campo de las Artes, tal es el caso de la Universidad de los Andes donde existe una mención en Historia del Arte, dentro de la Escuela de Letras; también en la Universidad Simón Rodríguez (Caracas), se ofrece una licenciatura en Educación, mención Artes, la Universidad Central tiene desde 1978, así pues la Escuela de Artes que ofrece una Licenciatura en Historia del Arte con menciones en: música, teatro, cine, artes plásticas y promoción cultural; de alguna manera suple las carencias investigativas de las que hoy día adolecen las Escuelas de Artes bajo el nuevo milenio.

Vale además acotar que las Escuelas de Artes se transformaron, como la de Mérida que pasa a ser Centro Experimental de Arte, dependiente de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes; asimismo la Escuela de Artes Plásticas de Yaracuy se transforma en un Instituto de Diseño y la Escuela Armando Reverón de Barcelona pasa a ser en 1968 Centro de Investigaciones Plásticas y Audiovisuales, todo ello bajo los nuevos parámetros emitidos por el Ministerio de Educación, según estas nuevas políticas educativas las Escuelas de Artes formaban parte de un plan vocacional en el cual se egresaban Profesores en Artes plásticas capacitados con cuatro (4) años de estudio en todas las áreas de las artes existentes para la época y cuyo título rezaba: Artista Plástico. Madriz Nava, (2001).

Es entonces que, en 1979, el Gobierno Nacional nombra una Comisión Evaluadora Y Reorganizadora que resuelve cambiar, en 1981, el nombre tradicional de Artes Plásticas, por Escuelas de Artes Visuales Cristóbal Rojas. Los estudios se dividen en tres (3) áreas: plástica, Diseño y Comunicación, y 3 niveles, el Medio (segundo ciclo de Bachillerato), el superior y el de Postgrado. En la actualidad sólo se sigue realizando el nivel medio. Pero vale acotar que, desde esas fechas aproximadamente, se imparten la educación artística como tema obligatorio en los Liceos venezolanos y además se decreta que la cultura es según el texto constitucional y apegado a ello y excepcionalmente de carácter “*sine qua nom*” para graduarse cursar materias culturales y artísticas en todas las casas de estudio.

Otro aspecto relevante son la innumerable cantidad de museos e Instituciones que surgen a raíz del auge petrolero como bien indica Javier León en su video sobre las Políticas Culturales en los años 70 ya citado, un aproximado de una treintena de museos en todo el territorio nacional, de los cuales una buena parte están dedicados al arte y a sus competencias, ente ellos: Museo Caracas (1970), Museo de Arte e Historia de Puerto Cabello (1970), Museo de Arte Moderno Jesús Soto (1973), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1973), Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez (1975), Museo de Arte Popular Salvador Valero (1976), Museo de Artes Gráficas de Maracaibo (1976), Galería de Arte Nacional (1976), Museo Multidisciplinario de Barquisimeto (1977), Museo el espejo de Tallas en Madera (1977), Museo de Arte popular y las tradiciones Rafael Vargas (1977), entre los más importantes.

Pero lo relevante de todo esto es que se inauguran estos espacios, pero no se dotan para su continuidad y pervivencia en buenas condiciones tanto de la planta física como de las colecciones y menos aún de su personal de planta, y éstas tienen que buscar recursos para su subsistencia y prosecución en el tiempo en las empresas e instituciones privadas.

Como inventario final de esta década tendríamos que Los artistas enviados para la Bienal de Venecia en esta oportunidad fueron: 1970 (35ª) a Carlos Cruz Diez, 1972 (36ª) a Omar Carreño, 1976 (37ª) a Alirio Rodríguez, y finalmente la década cierra con 1978 (38ª) a Luisa Richter.

Los destacados de la década se apresuraron en la indagación de nuevas técnicas para el dominio del oficio y de la plástica, las vanguardias: Abstraccionismo, Informalismo Minimalismo, *Pop Arts*, son revisadas bajo nuevas realidades tecnológicas y experimentales. Y destacan los siguientes artistas en este campo: según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Carlos Cruz-Díez (1971), Omar Carreño (1972), Manuel Quintana Castillo (1973), Carlos Otero (1974), Mario Abreu (1975), Braulio Salazar (1976), Alirio Palacios (1977), Mercedes Pardo (1978) y Gego (1979).

Como inventario de artistas destacados en este campo tenemos, según el Premio Nacional de Artes Aplicadas: Gladys Meneses. Miguel Von Dangel, Víctor Hugo Irazábal, Carlos Zerpa, Margot Römer desde la capital; Carmelo Niño, Ángel Peña, Ender Cepeda, Henry Bermúdez, Emerito Darío Lunar, desde el Zulia. También Pancho Quilici, Briceño, Morawetz, Herrera, Mazzei, Jorge Pizzani, entre

otros, este periodo busca más lo intimista, la introspección y las transformaciones internas más que los intereses sociales de otros momentos históricos.

En la fotografía se da un paso adelante, aparecen los nombres de: Paolo Gasparini, Alexis Pérez-Luna, Luis Brito, José Sigala quienes consolidan su oficio; Vasco Szinetar, incursiona en el retrato, María Teresa Boulton se enfoca en la historia nacional, Gorka Dorronsoro y Josune Dorronsoro apuestan por el estudio y la crítica investigativa, Carlos Germán Rojas, ha realizado una de las más completas series de retratos de artistas y fotografías de obras de arte, unido a una indagación sobre la iconografía social a partir de enfoques personales. Roberto Fontana (1952) deja inédita al morir la serie Animitas, que captura en sus imágenes los pequeños monumentos mortuorios construidos en las carreteras y las tumbas alzadas en lugares inhóspitos de nuestra geografía. Este trabajo le ocupó más años de labor que ningún otro —se inició en 1979— y fue el producto de un intenso recorrido por el interior del país para la muestra antológica de 1997 en el MBA y Ana Luisa Figueredo incursiona en otros tópicos de importancia para la fotografía de hoy en día.

Los años 80 en las Artes Plásticas: presidentes: Jaime Lusinchi y parte del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez. La década esta signada por la impronta del “viernes negro” y la caída de los precios del petróleo en 1986.

Pero, para el desarrollo de la cultura hay algunos planes. Se crea una Ley que sancionará el Ministerio de Cultura y se nombra a Guillermo Yepes Boscán como Ministro de Estado para la Cultura, por primera vez un entendido en cultura estaría en el gabinete Ejecutivo, pero lamentablemente el proyecto es abandonado y continúa el CONAC como ente encargado de la cultura nacional. No obstante, una década

marcada, si en la anterior el auge de los museos fue prodigiosa, en ésta se supera el número precisamente como indicativo del poder adquisitivo y del aumento del PIB gracias a la renta petrolera, al menos en el primer lustro porque después vendrá el contradictorio “viernes negro” y la devaluación del bolívar frente al dólar.

Es además de suprema importancia la creación del IPC, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador creada el 28 de julio de 1983, mediante Decreto No.2176, del presidente Luis Herrera Campíns. Por medio del cual, los institutos pedagógicos públicos existentes en Venezuela (Barquisimeto, Caracas, Maracay y Maturín), que funcionaban de forma autónoma, fueron integrados a la UPEL como núcleos de la misma mediante la Resolución N 22 de fecha 28 de enero de 1988. Igualmente, el Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio y los centros educativos rurales de Turmero y Rubio, fueron incorporados a la UPEL. Posteriormente en 1992, el Instituto Universitario Pedagógico Monseñor Rafael Arias Blanco se unió a la UPEL en calidad de instituto asociado. Por consiguiente, las artes plásticas venezolanas tienen aproximadamente desde estas fechas un Departamento de Artes Plásticas con una Licenciatura en Artes Plásticas que contribuye a la formación de profesionales en las áreas relacionadas.

Las artes visuales de los ochenta deja al haber cultural un importante legado, surgen las investigaciones plásticas de nombres como: Ernesto León, Roberto Obregón, Alfred Wenemoser, al auge de las Galerías tanto públicas como privadas; Los Espacios cálidos del Ateneo de Caracas, en donde se realizaron una cantidad de exposiciones destacadas dentro de ellas Jóvenes con FIA, resalta también las exposiciones de la Galería de la Fundación Mendoza que ya venían consolidándose

desde los 50, las muestras de la Fundación Consolidado (hoy Corp Group), Fundación Banco Industrial de Venezuela, Sala Provincial y Mercantil, así como de la Feria Internacional de Arte.

Entonces surgen también otros museos: Museo de Arte la Rinconada (1984), Museo de Arte Popular de Petare (1984), Museo de Arte de la Universidad Simón Bolívar (1985), Museo Sala CADAFE (1986), Museo de la Cultura Braulio Salazar (1986), Museo de Macuro (1986), Museo de Escuque (1986), Museo del Centro para las Culturas Populares y las Tradiciones (1987), Sala Rómulo Gallegos (1987), entre los más importantes de este ámbito. Se construye el Metro de Caracas importante arteria vial capitalina que vendrá también a crear una Fundación Cultural para las obras de Arte que permanecen en sus instalaciones tanto en las áreas internas como en las adyacencias, para su restauración y conservación, así como la ambientación y coordinación de la programación expositiva de las principales estaciones: Bellas Artes, Chacaito, entre otras, con las que se sumaban a la oferta cultural ciudadana.

Se adicionan más instituciones culturales y se realizan inauguraciones de Complejos Culturales, en los cuales funcionan las Casas de las Cultura, Ateneos, algunos Museos, Escuelas de Arte y de Música que se mudan a estas instalaciones, tal es el caso del Complejo Cultural Santos Michelena en Maracay donde funciona hasta ahora la Casa de la Cultura, la Biblioteca Agustín Codazzi, la Escuela de Artes Visuales Rafael Monasterios, la Escuela de Música Federico Villena (donde funcionaba el Museo de Arte de Contemporáneo de Maracay Mario Abreu) y una sede de la Orquesta Sinfónica de Aragua.

Otro importante acontecimiento digno de citar en este contexto es la creación del Museo Vial renovable Rafael Bogarin (1982), se crea en una dinámica por reestructurar la tediosa carretera entre El Tigre (Anzoátegui) y Ciudad Bolívar (Guayana), en la cual se planificaron originalmente con 30 vallas distribuidas de manera que quedaran 15 vallas con obras en sentido este y las otras 15 en sentido oeste en un trayecto de 15 km. Con una separación entre ellas de 10 km y diseñadas para ser vista a una velocidad de 80 km, lo cual fue un ejemplo pionero según señala el crítico Juan Palenzuela (1982) participaron artistas de: Grecia, Inglaterra, Israel, y de Latinoamérica: Brasil, Colombia, Guatemala y Venezuela. La experiencia se repitió exitosamente también en Museo Vial Bicentenario en 1984 en la carretera entre Cúcuta y San Antonio, según reseña María Elena Ramos (1984); pero lo más importante de este proyecto es que se ha venido replicando en otras geografías por el continente entre ellos: Colombia, Ecuador y dentro del mismo país en otras ciudades; Museo al aire libre Andrés Pérez Mújica (1982) o Plaza de las Esculturas en la Urbanización La Viña de Valencia, en Maracay también se repite la experiencia con el Museo Vial (1990), Parque Nacional de las Esculturas en Margarita estado Nueva Esparta (2007), Museo a cielo abierto Paseo Cabriales en Valencia estado Carabobo (2012).

En 1984, la Universidad José María Vargas creó la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas, posteriormente abre la carrera de Museología, carreras éstas que van sumando a la construcción del valor cultural en las artes plásticas de nuestro país. Así mismo, la Universidad Cecilio Acosta ofrece una licenciatura en Museología y la Universidad Francisco de Miranda en Coro una maestría en Museología.

Y finalmente se podría decir como inventario al culmina la década que Venezuela tuvo una buena participación en la Bienal de Venecia ya que nos representaron: 1980 (39ª) a Oswaldo Subero, 1982 (40ª) a Alejandro Otero, 1984 (41ª) no hubo representación venezolana, 1986 (42ª) a Henry Bermúdez (artista) y en 1988 (43ª) a Jacobo Borges; y como data de artistas destacados en éste campo tenemos, según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Pedro león Zapata, Luis Domínguez Salazar, Marisol Escobar, Jesús Soto, Héctor Poleo, Juan Feliz Sánchez, Gerd Leufert.

Los 90 en las Artes Plásticas venezolanas: el periodo transcurre entre el descontento del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez y el segundo mandato del Dr. Rafael Caldera (hasta 1997). Dos intentos de golpe de estado ocurridos en 1992 y un juicio por uso ilegítimo de la partida secreta marcaran el descontento de la población y las protestas populares.

Sin embargo, en las artes plásticas es la época de las grandes exposiciones: Panorama de los 80, y de los Salones de Arte: Bienal del Barro de América (1992, 1994 y 1996), Salón Pirelli, Jóvenes con FIA, Salón *Christian Diors*, Salón Juan Lovera, Feria Internacional del Arte. Encuentros con el Barro, Salón Nacional de las Artes del Fuego, Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, Salón de Arte Aragua, Salón Municipal de Pintura de Maracay, Salón de Arte Popular Salvador Valero, Salón de Arte de Güigüe, Salón de Cagua, Salón de Cabudare, Bienal de Esculturas Francisco Narváez; amén de la participación de los artistas nacionales en las grandes bienales internacionales y las Becas de intercambio cultural entre las Instituciones para estimular el crecimiento en las Artes Plásticas.

Un grupo de artistas liderados por Alejandro Otero Rodríguez y Manuel Espinoza elaboran un Proyecto para una Escuela de Educación Superior en Artes Plásticas y nace el Instituto Universitario de Educación Superior de las Artes Armando Reverón (IUESAPAR) en (1991), institución del estado consagrada específicamente a la formación de las Artes plásticas, adscrita al CONAC bajo normativas del Ministerio de Educación. Historia de Venezuela en imágenes. (2000).

Se crea el Instituto de Patrimonio Cultural, (1994) cuyo primer director fue Juan Pedro Posani (1994-1999). Aquí se establecen las bases para un inventario del patrimonio cultural venezolano, con la existencia de una Revista importante que se editaba periódicamente llamada: Patrimoniales y con unos cuadernos de inventario que se editaron por estados y municipios, en los cuales se registraban los haberes muebles e inmuebles del estado tanto públicos como privados con referencias para su ubicación y estado de conservación, así como sus autores si los hubiere; se registraron de la misma manera los acervos de la nación en condiciones de uso tanto dentro del país como fuera del mismo. Éste importante centro de registro se constituyó en un apoyo para las Instituciones artísticas en cuanto a la conservación y restauración de importantes haberes de la nación. Creó leyes y se sumó a las causas de la vigencia y difusión del patrimonio venezolano.

Aparece el Museo Lía Bermúdez (1993) en Maracaibo (Zulia), como una institución novedosa para la localidad, especializada y con un perfil hacia las Artes Contemporáneas.

La consolidación del sistema museístico nacional contó con el ímpetu del ministerio de la Cultura José Antonio Abreu (1989-1994) quién, sin duda, se empeñó en institucionalizar todos los museos bajo la figura

jurídica de Fundación de Estado, que les ha permitido una mayor autonomía y eficacia. (Arráiz L. 1998. P.198).

Con la presencia de Abreu como Ministro de Cultura las instituciones de esta índole se consolidan y hay un mayor empuje de las artes en todas sus dimensiones: plásticas, musicales, teatrales, cinematográficas y literarias proyectándose en toda su amplitud y dejando un haber importante en la historia venezolana. La Revista Estilo (los 90'), cumple un rol protagónico en las publicaciones de Arte de estos momentos, tanto con artículos críticos como curatoriales de importantes artistas venezolanos y ensayos sobre exposiciones que valoraban el quehacer artístico de la nación en todos sus ámbitos, reseñas de acontecimientos e importantes entrevistas a creadores venezolanos que contribuyó en el contexto patrimonial en este orden.

Se crea también el Museo Vial de Maracay como una iniciativa de concurso abierto a través del Salón de Arte Aragua y del ejecutivo regional, en él participan una serie de ocho (8) escultores galardonados con el premio en las distintas convocatorias, a saber: Humberto Salas (1990), Ibelice Lagos (1992), Aníbal García (1992), Julián Sánchez (1996), Rafael Simons (1996), Marcos Briceño (1990), Luis Salas (1992), y Asdrúbal Figuera (1990).

Para la Bienal de Venecia se registran a: 1990 (44^a) - Julio Pacheco Rivas, 1993 (45^a) no hubo representación y para 1995 (46^a) fue la obra de Meyer Vaisman, 1997 (47^a) a Roberto Obregón, 1999 (48^a) no se envió a ningún representante por Venezuela.

Como inventario de artistas destacados en este periodo según los Premios Nacionales de Artes Plásticas tenemos: Miguel Von Dangel, Nelson Garrido, Miguel

Arroyo, Nedo Mío Ferrano, Gabriel Bracho, Claudio Perna, Juan Calzadilla, Diego Barboza, Edgar Sánchez, Víctor Hugo Irazábal, ahora bien, tomando en cuenta los registros hechos a partir de aquí por el Instituto de Patrimonio Cultural, quienes tienen una data por estados en la que se da fe de ello.

Los 2000 en las Artes Plásticas venezolanas: una década marcada por el gobierno de Hugo Chávez Frías un referéndum y reelecciones consecutivas, modificaciones de la constitución, devaluación de la moneda y cambios de elementos constitutivos de la ciudadanía, cambio del nombre de la república, signos patrio (escudo, moneda, bandera,) huso horario; desconocimiento de los procesos meritorios establecidos hasta la fecha según lineamientos importantes de índole internacional en los que se hace el requerimiento.

En este periodo destacan una complejidad de situaciones y de acontecimientos que marcaran un cambio en las disposiciones de las dinámicas culturales: en el año 2001, una de las más relevantes es que se destituyen varios directores de museos a través de un programa radial presidencial. Con el subsiguiente cambio de logos de las instituciones culturales, el más destacado de los museos, y uno de los más importantes. El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert es cambiado por el nombre de Armando Reverón.

En el año 2004 sucedió un acontecimiento artístico sin precedentes, el ejecutivo nacional solicita hacer la Megaexposición y el Certamen Mayor de las Artes, un Proyecto que debía integrar en una sola muestra los principales Museos de Caracas y del interior del país, y cuya prioridad era mostrar las obras de la colección

guardadas en las bóvedas durante décadas al unisonó en todas las salas de exhibición de los museos adscritos al ente rector de ese momento CONAC.

La exposición: Arte venezolano del siglo XX, la Megaexposición. Una muestra expositiva que tomó los Museos más importantes de todo el país a un mismo tiempo, pero sobre todo en Caracas, durante casi seis (6) meses el público visitante pudo ver exhibidos los cuadros y obras de arte más importantes que constituían nuestro patrimonio artístico de los Museos.

Este magno evento de la plástica venezolana, que aún a una década de distancia gestó un cambio en el ámbito de los museos y en el proceso de hacer exposiciones y salones de arte en Venezuela. Desde allí se han dado en el país procesos de reflexión, que, si bien aún no han estabilizado de modo definitivo las formas del quehacer de los museos por diversas razones, si es claro que esto fue el asidero para la transformación de las Fundaciones de Museos en una sola colección, tanto jurídica como financieramente, las instituciones museísticas más importantes del país atravesaron por un cambio de paradigma, de las cuales aún estamos siendo espectadores.

Arte Venezolano del siglo XX. La Megaexposición: breve reseña del acontecimiento.

La gran exposición Arte Venezolano del Siglo XX se realizó en todos los Museos, para conocer y valorar a los creadores junto con sus obras. Este acontecimiento, señalado como uno de los más importantes culturalmente, se llevó a cabo desde el sábado 22 de noviembre de 2003, hasta finales de marzo de 2004. Se

realizó de manera simultánea en todos los Museos adscritos al Consejo Nacional de la Cultura, Casas de Cultura y Ateneos adscritos al ente rector.

Éste ambicioso proyecto denominado Gran retrospectiva del Siglo XX: La Megaexposición, tuvo como propósito contribuir a la difusión de las más variadas manifestaciones, estilos y tendencias artísticas desarrolladas en el país por un número significativo de creadores durante el siglo XX. Esta iniciativa ofreció la oportunidad de intercambiar y mostrar buena parte del patrimonio que resguardan los Museos más importantes de Venezuela, a través de las colecciones que en ellos se han constituido a lo largo del tiempo. Un total de 3.600 obras fueron apreciadas en 70 instituciones museísticas y centros culturales de todo el territorio nacional, a través de un gran circuito expositivo que se propuso invitar a la población a visitar sus museos y apreciar la labor creadora de sus artistas en ese período tan amplio y diverso de nuestra historia cultural.

En Caracas, se tuvo la oportunidad de visitar los siete (7) museos tutelados por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), son ellos: la Galería de Arte Nacional, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Díez, el Museo Alejandro Otero, el Museo Arturo Michelena y el Museo Jacobo Borges. Al Museo Alejandro Otero al igual que al Museo Arturo Michelena les correspondió difundir el arte de la década de los ochenta. Otros centros se agregaron a esta muestra: El Museo de Arte Popular de Petare, el CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) y el Cuartel San Carlos. Con la finalidad de dar a conocer las colecciones de los museos en una nueva

curaduría que mostraría al público colecciones que desde hacía ya muchos años no se habían exhibido en sus salas.

Galería de Arte Nacional (1900-1952). La GAN asumió el apoyo para todas las instituciones protagonistas del proyecto, tanto en Caracas como en el interior del país. Exhibe más de cuatrocientos (400) obras, en una extensa cronología que va desde 1900 hasta 1952.

Museo de Bellas Artes (1953-1969). El MBA muestra los trabajos de más de 150 artistas en alrededor de 480 obras, las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta estuvieron representados por las artes plásticas, el diseño y las artes del fuego.

Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Díez (1970-1979) El Museo Cruz-Díez se mostró un extracto del arte venezolano de la década de los setenta. Carteles, libros, catálogos y revistas premiadas, así como empaques, logotipos, emblemas y piezas representativas de la cerámica.

Museo Jacobo Borges (1970-1979) Una amplia visión de las principales tendencias de las Artes plásticas manifiesta en la década de los setenta presentó el MUJABO. Más de 90 artistas y 215 obras ocuparon todas sus salas. Museo Arturo Michelena (1980-1989) La exuberante variedad plástica de los ochenta fue ofrecida al espectador mediante una selección de piezas de los diferentes estilos que engranan un discurso sólido, sumergido en la experimentación. Museo Alejandro Otero (1980-1989) El MAO brindó al visitante una selección de diferentes estilos que convivieron en la plástica nacional durante la década de los ochenta, década pionera en la experimentación, una época en la que se entremezclan los lenguajes y los nuevos medios abren posibilidades de experimentación. Museo de Arte Contemporáneo de

Caracas Sofia Imbert (1990-2000). El MACSI expuso la producción artística emergente de los años noventa, cuando las instalaciones, el video y la fotografía resultaron favorecidos. Temas asociados al orden social que apuntaban a revisiones de la historia y de otras disciplinas. Recursos retratísticos que fueron objeto de un interés creciente, capaces de analizar la realidad desde nuevas perspectivas.

Con esta curaduría el Viceministerio de Cultura pretendía:

La idea, que sostuvimos con fuerza, fue recoger una selección de todo ello y entregarla ordenadamente a la mirada colectiva, como una gran muestra de lo que produjo el siglo pasado, (...) una enorme retrospectiva del arte venezolano en el siglo XX, en una aventura expositiva sin precedentes. Estaba concebida como una exhibición central que se desenvuelve en una secuencia cronológica en los siete (7) museos de arte que hay en Caracas. De este modo, todo aquel que quiera adentrarse en la evolución del arte durante este período en nuestro país, tendrá que seguir la secuencia a través de un circuito cuyo recorrido le tomará más de una jornada. (Sesto, 2003).

Posteriormente al año siguiente, en el 2006 El CONAC y el Instituto de la Imagen proponen el Certamen Mayor de las Artes una muestra que retomaba las salas más importantes en Caracas y el interior, y en la cual se debía mostrar la producción artística de reciente data que se realiza en los talleres de los artistas, de modo que en Caracas se pudieran ver piezas y obras de artistas del interior del país y viceversa.

El CONAC decide realizar el Certamen Mayor de las Artes y las Letras Capítulo Artes Visuales, Arte Venezolano del Siglo XXI. La Megaexposición II en homenaje a Jesús Soto; con las siguientes sedes: Fundación Banco Industrial de Venezuela, Museo del Edo. Miranda, Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas. Museo de la Estampa y del Diseño, entre otros y a la cual se suman Museos del interior del País como el Ateneo de Valencia. Pero realmente no se podría decir que haya sido un éxito, más bien fue muy cuestionado tanto como la primera.

Este Certamen Mayor de las Artes, configuró una nueva alternativa, estableciendo un jurado por cada región que filtraría un número determinado de participantes para mostrarse en otras entidades geográficas, distintas a las de origen de los artistas participantes. Cuya única finalidad era el de exhibir lo que se estaba haciendo, pero, sin embargo, la oportunidad fue propicia para que algunos artistas y hacedores se promocionaran por el país, en una especie de “exhibición itinerante” en la que espectadores de otras regiones podían conocer y presenciar, de cierto modo, lo que otros andaban planteando, y/o ¿quizás descubrir nuevos talentos?, la historia lo dirá. Ambas muestras generaron grandes críticas y amplias polémicas, una de ellas:

Para mí lo realmente transformador, lo que realmente apunta a un cambio, es que esa inclusión este acompañada por una discusión sobre en qué sistema y reglas de juego queremos incluirnos. Porque, ciertamente, no tiene ningún sentido incluir sobre el mismo sistema, base y principios de valores que han hecho posible la exclusión. (Sierra, 2005).

Sin embargo, según juicios de su promotor. La Mega es la oportunidad de revisar, generar un inventario y, principalmente, dar paso a la inclusión en un momento de cambio, políticamente interesante. Francisco Sesto, (2005).

Para ello debemos recordar una aseveración hecha por el crítico Félix Suazo cuando comenta a propósito del último Salón de Dibujo en el país, cuya sede estaba en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de la Rinconada, la cual fue igual de polémico por cuanto el veredicto del jurado es desconocido por las autoridades del museo y se acepta todo el conglomerado de obras enviadas y el salón se cierra definitivamente tras la polémica de los jurados que dejó un documento escrito al respecto y en el cual se puede leer:

Los extremos tienen sus inconvenientes. Para citar un ejemplo, en el año 1994, el jurado de la VII Bienal de Dibujo en Caracas tuvo la temeridad

de exhibir todas las obras concursantes argumentando que se trataba de un gesto simbólico, sinceramente orientado a propiciar una reflexión crítica respecto a la pérdida de vigencia de los salones de arte tradicionales. Demás está decir que, en aquella oportunidad, la repuesta de la crítica y de los artistas fue también desfavorable al fallo del jurado, ante la homogeneidad y la falta de jerarquía de la muestra. (Catálogo 55 Salón de Artes Visuales Arturo Michelena. 1997, P.16).

Establecer generalidades siempre trae sus controversias, si bien este Salón de Dibujo sentó, en el año 1994 un precedente en el ámbito de la plástica nacional con todas sus aristas, hoy día es válido hacer un parangón con la Primera Megaexposición, 2003-4; a casi una década: aciertos y desaciertos, no dejaron de marcar un enfoque distinto en la concepción de los salones de arte en el país; una convocatoria abierta, cuyo perfil era básicamente divulgar el arte nacional resguardado en las bóvedas de los museos y colecciones privadas, a fin de mostrar el quehacer plástico a las generaciones que no habían visto una retrospectiva de la creación del país en décadas pasadas.

Esto forma parte de un proceso de cambio ya anunciado anteriormente, como bien lo confirma Gagliardi en su texto cuando indica:

La transformación del concepto de museo desde su inicial forma elitesca hacia su búsqueda definitiva de un observador universal, pasó por la asimilación de un enunciado hoy por hoy innegable: son inevitables las colecciones y el público. Como en todos los ámbitos de la cultura y las artes, las nuevas aperturas y percepciones del quehacer artístico y museístico. (Gagliardi, 1997. P.53).

El proceso normal de los Museos es el de la metamorfosis, los cambios tienen que darse, es parte de su normal evolución que obliga a las instituciones a colocarse al ritmo de los acontecimientos del país y de los ámbitos mundiales de globalización, así mismo sucede con el patrimonio, el acervo cultural, y por ende con los salones.

Otro punto álgido que sin duda alguna cambia la historia de la plástica en Venezuela fue que, en el año 2007, El Salón de Artes Visuales Arturo Michelena sufre un acontecimiento que marcará de algún modo su finiquito en las funciones de exhibición, así como en las políticas de adquisición de obras para la colección y con ello el aumento de las piezas y obras para el disfrute del público a través de este Salón. Se bifurca y se crean dos (2) con el mismo nombre en la misma localidad.

Desde allí, es relevante citar que en el Ateneo de Valencia, sede de convocatoria, planificación, realización, premiación, guarda y custodia de El Salón Artes Visuales Arturo Michelena se ve afectado por la problemática de los empleados del Ateneo de Valencia, el Ejecutivo Regional (gobierno regional de Acosta Carles) interviene y el salón se bifurca quedándose éste en la actual sede arquitectónica del Ateneo y la 65 Bienal Salón Arturo Michelena se expande y se ofrece al público en 4 salas con 5 estaciones en la geografía de la ciudad de Valencia, a saber: Centro Cultural Eladio Alemán Sucre en El Carabobeño, Gabinete de Dibujo y de la Estampa, Centro Cultural Don Bosco (con dos estaciones) y la Sala del Centro Urológico La Viña.

Expliquemos un poco: el 64 SALÓN ARTURO MICHELENA se exhibió en el Ateneo de Valencia. (7 salas y la Sala Luis Eduardo Chávez). Fecha de Inauguración: 12 de octubre de 2008 hasta febrero de 2009. Coordinador: Clemente Martínez. Jurados: Zuleiva Vivas, Juan Calzadilla, Armando Gagliardi, Rafael Principal, Ender Rivera Huerta, Franklin Fernández y Fabiola Sequera. Premios: (7) Arturo Michelena, Andrés Pérez Mújica, Braulio Salazar, Juan Lovera (GAN), Antonio Edmundo Monsanto, Armando Reverón y Cristóbal Ruiz. Además de una

Mención de honor. Número de participantes: 91. Mientras el otro salón. 64 BIENAL SALÓN ARTURO MICHELENA.

Sedes: cuatro (4) salas con cinco (5) estaciones en la geografía de la ciudad de Valencia, a saber: (estación 1) Centro Cultural Eladio Alemán Sucre en El Carabobeño, (estación 2), Gabinete de Dibujo y de la Estampa, (estación 3) Instituto Docente de Urología y Centro Cultural Don Bosco (con las 2 últimas estaciones). Fecha de inauguración: 02 de noviembre hasta el 07 de diciembre de 2008. Coordinador: José Napoleón Oropeza. Jurados: Ángel Hurtado, Lunes Rodríguez, Wladimir Zabaleta, Manuel Ortega, Roldán Esteva Grillet, Bélgica Rodríguez y Nadia Colasante Materan. Premios otorgados: siete (7) Arturo Michelena, Andrés Pérez Mújica, Braulio Salazar, Antonio Edmundo Monsanto, Armando Reverón, Eladio Alemán Sucre, y premio AICA. Número de participantes: 128.

A la luz del tiempo transcurrido y salvando las diferencias, es posible establecer un claro paralelismo con éste último año del salón (ambas confrontaciones: Salón Arturo Michelena y Bienal Salón Arturo Michelena), no dejaron de tener un parecido con la Megaexposición en Caracas, en la cual por un tiempo determinado el público pudo apreciar en las distintas salas de Exposiciones de Valencia/Carabobo una muestra casi en paralelo del arte que se estaba haciendo, o al menos de las expresiones artísticas enviadas y seleccionadas en ambos salones.

Desde allí, el público puede ver dos salones en la misma localidad carabobeña, la historia dirá si este fenómeno sucedió a favor de las artes o bien por el contrario sólo ha sido un proceso de cambio de paradigma como dijimos

anteriormente con las preguntas de rigor por el público y las reacciones propias de la crítica de arte.

Posterior a este acontecimiento se propicia la eliminación de las Fundaciones de Museos Nacionales, en 2005, Hay una reestructuración del CONAC y se transforma en Ministerio de la Cultura en el año 2005. (Presidido por: Farruco Sesto y Manuel Espinoza como viceministro, etc.). Se reformula el CONAC en Ministerio para la Cultura y se crean las plataformas de arte, IARTES, la Misión Cultura. Esto significó que ya los museos no estaban siendo tutelados por el desaparecido CONAC, sino que ahora tenían un Viceministerio de Cultura que después se transformó en lo que es hoy, Ministerio de la Cultura con sus plataformas de trabajo; el IARTES como el ente encargado de las nuevas directrices de estas instituciones, o al menos de los ya existentes con una diferencia que ya las colecciones no serían de esa institución tutelar, guarda y custodia sino que podían “transitar” libremente por todo el territorio nacional cuando otro organismo requiera dicha obra o pieza en otra muestra expositiva.

Posteriormente, se expropia de la sede del Ateneo de Caracas a su Fundación y se impone allí la Universidad de las Artes UNEARTE (2008). Según reza en el portal Web fue por decreto del Presidente Hugo Rafael Chávez Frías como parte de la Misión Alma Mater, allí se integraron: el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR), Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM), Instituto Universitario de Danza (IUDANZA), Instituto Universitario de Teatro (IUDET), con el propósito de impulsar

la transformación de la educación universitaria venezolana en todas las expresiones artísticas: artes plásticas, fotografía, diseño, música, teatro, danza y audiovisuales.

Se podría decir que los artistas destacados en este campo y en este período han sido: Reymon Romero, Keiser Siso, Humberto Salas, Johnny Mendoza, Jonhatan López, Iván Romero, Mary Carmen Carrillo, Juan Carlos González, Juan Toro-Díez, José Vivenes, Starsky Brines, Carlos Medina, Gregorio Boscán, Roberto Notarfrancesco, Luis Lovera, Ramsés Larzabal, Harry Schuster y Gustavo Zajac, entre otros.

Para la Bienal de Venecia se enviaron a: 2001 (49^a) - Pedro León Zapata / Víctor Hugo Irazábal, para la 2003 (50^a) a Pedro Morales (Clausurada por ofensa al libertador e incitación al magnicidio de Hugo Chávez), 2005 (51^a) a Santiago Pol, 2007 (52^a) a Antonio Briceño y Vicente Frías, 2009 (5^a) a Magdalena Fernández y Antonieta Sosa.

Como inventario de artistas destacados en este campo en el periodo 2000-10 tenemos, según los Premios Nacionales de Artes Plásticas: Santiago Pol, Lía Bermúdez, Juvenal Ravelo; sin embargo, también el catálogo del Instituto de Patrimonio Cultural en su primer censo registra un inventario por estados y por municipios (2006-2007). Que es válido recordar y citar, por Aragua se señalan a: Ramón Echenagucia, Emilio Agra, Arístides Mata.

Ahora bien, en otro ámbito se destaca, además, que el artista venezolano más incomprendido de todos los tiempos, llegó a conquistar el museo de arte moderno más importante de Nueva York en el 2007. Su búsqueda constante por capturar la luz,

fue motivo suficiente para que el MOMA decidiera prestarle una de sus salas, con la asesoría de Luis Pérez-Oramas.

La exposición, que consta de unas cien obras incluyendo pinturas, dibujos y objetos, está organizada a través de secciones que siguen a grandes rasgos la cronología de Reverón y presentan las distintas etapas de su trayectoria artística en materia de retrato, paisaje y autorretrato. Además de sus pinturas y dibujos, la exposición incluye muñecos de tamaño natural que el artista utilizaba como modelos y muchos de los objetos —máscaras, coronas e instrumentos musicales— que él y su compañera Juanita Ríos crearon para ambientar su aislada casa-taller en el pequeño pueblo Caribeño de Macuto en Venezuela. (www.analítica.com, 06 de febrero de 2007).

La consideración con respecto al valor de este artista llega hasta al cine, con la realización de la película venezolana *Reverón* dirigida por el cineasta Diego Rísquez (2011). Allí se relata la historia de uno de los más controversiales artistas plásticos que ha tenido la historia venezolana. “A mediados de la década de los 20, el artista plástico Reverón decide abandonar la vida académica y trasladarse a la orilla del Mar Caribe, donde construye El Castillete, su casa de playa. Asimismo, encuentra el amor en los brazos de Juanita”.

A modo de anécdota podríamos referir el traslado al Panteón Nacional de los restos de los artistas plásticos César Rengifo y Armando Reverón en el año 2016, como lo indicó Freddy Núñez ex Ministro de Cultura el 09 de mayo de 2016: “Cada patriota que entra al Panteón Nacional es referente cultural en el sentido de que no se representa a sí mismo, sino que es símbolo de procesos sociales y subjetividades orgánicas”.

Finalmente, para hacer un inventario de la participación de los artistas más destacados en el campo de la plástica nacionalmente y en el ámbito mundial es de

notar a: según la Bienal del Sur a: Alexander Apóstol, Ana Mosquera, Susana Arwas, Edgar Moreno, Magdalena Fernández, María Virginia Pineda, Fuga Muralista, Juvenal Ravelo, Victoria Sequera y Ana María Otero.

Según los enviados a la Bienal de Venecia tendríamos en este campo a: Pedro Morales (2003), Juan Calzadilla (2017), Natalí Rocha, Gabriel López, Ricardo García y Nelson Rangel en la Bienal 58 del año 2019.

Ahora bien, todo este periplo por los hechos y acontecimientos en el campo cultural de las artes plásticas venezolanas se debe a una concepción muy particular en los modos de hacer y de construir las políticas culturales en nuestro país. Una manera que está determinada por las políticas oficiales y por los recursos económicos en constante fluctuación: una que no necesariamente ha beneficiado los sectores involucrados, sino que decididamente influirá en las generaciones futuras.

En un artículo publicado en El Nacional y en www.analitica.com por Roldán Esteva Grillet titulado Catalepsia museística en 2010, el investigador comenta lo siguiente con respecto a las artes plásticas:

La llegada de los noventa significó un paso fundamental de madurez en la gestión museística, con una generación ya formada, con estudios universitarios y suficiente experiencia en la administración de colecciones y en la curaduría de exposiciones. El paso lógico fue otorgar mayor independencia programática y autonomía gerencial a los principales museos a través de la figura jurídica de la Fundación de Estado. (Esteva G. 2010).

Con la preparación que se estaba gestando en las instituciones educativas de alto nivel, ya el personal de los museos e instituciones culturales del país estaba trabajando con los parámetros internacionales en la búsqueda de la excelencia en estos centro de arte, y los museos como entes organizadores y administradores de

colecciones patrimoniales, lo estaban haciendo con independencia de los entes gubernamentales, respetando los contextos educativos que bien rezan en las bases de constitución de la misión y visión en los perfiles de los museos. Sin embargo, la reciente eliminación de las Fundaciones de Museos ofrece hoy día otro panorama en estas instituciones a la luz del tiempo transcurrido.

También en el texto de María Elena Ramos titulado *La cultura bajo acoso* publicado en el 2012, ella hace un balance en el cual menciona los museos que integran el circuito de la Fundación de Museos Nacionales que, el Ministro Farruco Sesto suprimió en aras de otro contexto situacional para con la cultura de las bellas artes.

Allí destaca la carencia en la creación de nuevas instituciones museísticas, pese al largo periodo de gobierno y los recursos económicos, señala que ni la creación de la sede física de la Galería de Arte Nacional podría mitigar los riesgos que confronta nuestro patrimonio artístico, la situación llega al punto de sustraer de cada museo piezas de sus colecciones en un empeño de centralizar a todos los niveles del Gobierno y en todas las áreas. En la gestión del exministro Pedro Calzadilla, pudo notarse una disminución en los niveles de hostilidad en contra de las instituciones museísticas y se reconoció la necesidad de volver a las muestras individuales; pese a que, Calzadilla aupó el uso de los museos como organismos para celebrar exposiciones con tintes políticos. Destacan entre ellas: la conmemoración de los 20 años del golpe de Estado del año 1992. Testimonios de un Tiempo Político en el Museo de Bellas Artes; El Camino de la Revolución en el Museo Jacobo Borges; Exposición Temática sobre el 4-F en el Museo Alejandro Otero, entre otros. Todo

esto nos hace comprender la concepción que tiene el gobierno sobre la cultura venezolana como un instrumento de la visión socialista.

Gisela Kozak Rovero en su ensayo: Políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (199-2013), allí ella comenta basada en el texto de Ramos parte de los entuertos de la revolución hacia las artes venezolanas.

El rechazo a las exposiciones de artistas individuales, el cuestionamiento a la figura del curador y el desprecio por el personal calificado de custodia y preservación de las colecciones de cada institución marcó, según Ramos, especialmente la gestión del exministro Farruco Sesto, decidido a acabar con el museo como instrumento pedagógico y de la memoria nacional a favor de un ideal popular nunca definido más allá del “anti-elitismo” y de la instrumentación partidista de las políticas respecto al sector. Debo agregar entre paréntesis que hasta de refugios para damnificados han servido museos como el Alejandro Otero, en abierto irrespeto a estas personas albergadas en un sitio no apto para tal fin y en un acto de confiscación del patrimonio de la nación que pertenece a cada hombre y mujer venezolanos. (Kozak, 2015, Prodavinci).

De modo pues, que Kozak hace un balance de lo que ha pasado en los últimos años en el periodo de la revolución y coincide con las apreciaciones de varios críticos que constatan la veracidad de lo que está pasando en el sector cultural y lo han publicado ampliamente. Sin embargo, ello no ha sido suficiente para detener el avance en el contexto de las artes, mermando el desempeño de su personal y restringiendo los parámetros establecidos con anterioridad por los entes rectores y las demás organizaciones que los rigen en los contextos mundiales.

Y pese a que se trabaja en el Proyecto para la creación de la Ley orgánica de Cultura en el 2014 hasta que finalmente se publica una propuesta en Gaceta Oficial N 6154, misma que se había estado posponiendo desde los años 70 cuando la creación del CONAC. Pero, no obstante a la existencia de este nuevo documento con rango de ley no se cumplen las funciones en los organismos culturales, ya que el ejecutivo

nacional no les dota de los insumos, el presupuesto y los recursos para tales fines relacionados con la difusión, el acervo cultural, el patrimonio al menos en sus cuidados mínimos y en la educación hacia esos mismos valores hacia la población venezolana, las funciones de los museos han mermado a juzgar por la no existencia de salones de arte principalmente.

Pero es aquí precisamente en la segunda década del siglo XXI, cuando Los Salones de Arte llegan a su fin, ya que se presume, que por falta de presupuesto y de patrocinantes no se pueden realizar debido a que el ejecutivo no aporta los recursos para tales fines, causando por ende un deterioro progresivo y una involución en las Políticas Culturales que se habían estado manejando hasta ahora en el sector cultural venezolano, uno que salvaguardaba el patrimonio artístico y lo difundía desde sus programas educativos en los museos nacionales para el disfrute y la educación de los usuarios. Uno en el cual los Salones de Arte sigan siendo un ejercicio de libre participación y sana competición de los artistas por el acervo cultural venezolano, y las instituciones adquieran con ello parte de sus haberes y, con instituciones educativas no politizadas, en las cuales se impartan los valores artísticos sin los prejuicios de las preferencias de autores revolucionarios y los cambios en los *pensa* de estudio para favorecer a aquellos con cierta tendencia hacia los términos y acciones de la revolución, y/o según poderes hegemónicos.

Ahora bien, si hacemos una mirada rápida a las muestras hechas en los museos venezolanos en la era del chavismo, nos encontraremos con muy pocas exposiciones individuales dada la providencia del Ministerio de Cultura de restringir las mismas, entre ellas: Individual de Humberto Jaimes Sánchez (GAN/2004),

Reverón en el MOMA (2007), gracias más bien a la iniciativa de la Fundación Banco Mercantil y a las colecciones privadas, se tituló: La primera retrospectiva norteamericana de Armando Reverón. Posteriormente, en Venezuela también se registran otras como: Revisión del Círculo de Bellas Artes (GAN/2012), Visión antológica de la cerámica en Venezuela: memoria y presencia (1945-2015) Reseñada en Revista Artefacto n 18. Marzo 2016, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, homenaje a Manuel Quintana Castillo (GAN/2016), Retrospectiva de Claudio Perna en El Anexo/Arte Contemporáneo (2016) auspiciada por su fundación, Retrospectiva de José Antonio Dávila (GAN/2019), Camarada Picasso (MACC/2019), Homenaje a Antonieta Sosa en (Los Galpones/2020).

No obstante, estas carencias en los ámbitos culturales, tanto en la investigación como en la difusión, en la educación y la conservación, la ha venido asumiendo las empresas privadas quienes aportan y fungen como promotores de las artes y la cultura en nuestro país, a través de sus Fundaciones; Fundación Polar, quienes tienen centro de investigación, (Biblioteca especializada) con publicaciones sobre estos tópicos, así mismo está la Fundación Mendoza con su Galería y centro de investigaciones, la Fundación Bigott: quienes desde 1981 se dedican a la promoción y apoyo de la cultura popular venezolana de raíz tradicional, fomentando su valoración por medio de tres áreas fundamentales de acción: educación, investigación y proyección. A través de exposiciones, publicaciones especializadas, y a la promoción tanto de los artistas populares como de la artesanía. Hoy en día valorados desde las páginas web de dichas instituciones. Destaca también la labor que realiza la

Fundación Daniela Chapart (1996), Centro de Arte Los Galpones (1990), Hacienda secadero museo (2012).

Amén de las fundaciones sedes principales de las entidades bancarias: Bancos Mercantil, Provincial, Banesco, Corp Banca, todas en Caracas a excepción de Cacao Cultura (2016) en Valencia, una propuesta cultural privada en el interior del país alejada de los circuitos tradicionales de la cultura. De modo pues que estamos dejando la planificación, difusión y gestión de los haberes artísticos y culturales delegados en las empresas y fundaciones privadas y no en manos del estado como lo establece toda política cultural estatal, según las leyes y estatutos constitucionales.

Sin embargo, para proseguir con la consecución lógica de esta investigación es necesario hablar de los salones de arte en Venezuela, ubicación geográfica, pertenencia a los distintos museos de arte en el país, así como de su clasificación por técnicas; a ello nos dedicaremos en el siguiente capítulo.

Era el tiempo en el que existían los dioses, pero no las especies de los mortales, cuando a éstas les llegó, marcado por el destino, el tiempo de la génesis, los dioses las modelaron en las entrañas de la tierra; mezclando tierra, fuego y cuantas materias se combinaron con fuego y tierra.

Platón (Protágoras)

CAPÍTULO V

MARCO HISTORICO

SALONES DE ARTE EN VENEZUELA: Desde una aproximación panorámica hacia una visión particular

Los Salones de Arte en Venezuela están imbricados, así lo señala el texto de Sergio Antillano, en el cual se hace un estudio de los salones de arte en Venezuela y se indica la prerrogativa de hacer salones en el interior del país:

Además del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, por emulación iba a dar origen a otros salones similares, auspiciados principalmente por sectores privados. En Caracas, por ejemplo, es de grata memoria, el Salón Planchart, auspiciado por la firma comercial Armando Planchart y Cía., que dio a conocer nuevos valores al lado de los tradicionales. En Valencia se ha conservado ininterrumpidamente desde 1943 el Salón Michelena. Por una punta larga de años en Barquisimeto los artistas de todo el país recibieron estímulo en el Salón Julio T. Arze; mientras Maracaibo tuvo el suyo hasta en doce ocasiones por iniciativa de la empresa Carlos J. de Empaire y Cía. (Antillano, 1976, P. 22).

Como bien indica el autor, siempre ha existido un salón que resulta ser pionero, de allí surgen en distintas ciudades, otros salones que procuran mantener la pervivencia de los mismos, con ligeras variaciones en sus bases.

J.J. Moros Manzo, un artista de destacada trayectoria nacional, nos muestra la óptica de sus impresiones en un texto con ocasión de la Bienal de Crítica de Artes

Visuales Roberto Guevara en el Ateneo de Valencia (2001 en su penúltima convocatoria), participa con un texto inédito titulado: Salones ¡Quo vadis? Y dice:

“En 1988 se realizaron en Venezuela al menos 9 salones con carácter nacional:

1. El 46 Salón de Arte Arturo Michelena
2. El 13 Salón de Arte Aragua
3. La IV Bienal de Escultura Francisco Narváez
4. La II Bienal de Oriente
5. La III Bienal de Maracaibo
6. El VIII Salón Municipal de Maracay
7. El IV Salón de Cagua
8. El Salón Nacional de Artes Plásticas (Dividido en secciones)
9. El Salón de Pintura del Metro de Caracas
10. Salón de las Artes del Fuego” (Moros Manzo, 2001).

Según este autor son múltiples los salones de arte en Venezuela y pese a tomar como punto de partida el año 1988, es evidente que existe un panorama heterogéneo, este arqueo denota la presencia de un número de salones oscilantes, que se incrementa en algunos años significativamente mientras que en otras décadas desciende; quizás debido a sus perfiles, salvo algunas excepciones. Inicialmente el carácter cuantitativo no era el objeto de estudio en este trabajo; sino presentar los salones de modo que podamos recopilar una breve historia de los mismos en el acontecer nacional.

Sin embargo, es fundamental la permanencia de algunos salones en el estado Carabobo, sobre todo con el caso del Salón de Artes Visuales Arturo Michelena (65 ediciones) y el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** (37 años). Se tendría que hacer una tabla comparativa entre los salones según el criterio de Moros Manzo, aunque se podría también plantear una revisión por décadas para de esta manera obtener un diagnóstico más preciso del número de salones; inclusive habría que clasificarlos regionalmente, por estados.

Y después se reflexionará en torno a ello, si se estarían abriendo salones simplemente por introducir una novedad en el sistema de convocatorias nacionales, por experimentar un cambio somero, o si éstos tienen alguna significación en la invención de sus criterios de confrontación regionales o por el contrario, si estos salones que existen actualmente están brindando a los artistas y a la historia de los salones en Venezuela criterios eclécticos de apertura artística dentro del contexto venezolano.

Moros Manzo señala en su inventario una decena de salones en el año 1988. Sin embargo, en la actualidad, dos décadas después, tenemos catorce salones: 1.- Bienal de Artes Visuales Arturo Michelena y el polémico Salón Arturo Michelena¹ 2.- Salón de Arte Aragua, 3.- Bienal de Escultura Francisco Narváez, 4.- Bienal de Puerto La Cruz, 5.- Salón Cabriales, 6.- Bienal de la Tierra², 7.- Salón de Arte Alejandro Otero, 8.- Salón Municipal de Arte de Girardot, en Maracay, 9.- Salón de

¹ En 2008 el Gobierno regional decide crear un salón con el mismo nombre a raíz de los problemas con los empleados en el Ateneo de Valencia y el presidente de este organismo decide sacar su tradicional salón, convertido en bienal, fuera del cónclave ateneísta.

² Dividido en capítulos (en su primera sesión Bienal del Agua, y luego Festival del Aire como multidisciplinario: Artes visuales, danza, teatro, performance, etc.).

Arte Caribe, en Coro Edo. Falcón, 10.- Salón Pirelli, 11.- Salón Exxón Móvil de Venezuela, 12.- Salón Municipal Juan Lovera, 13.- Salón Dycvensa, 14.- Salón Nacional de las Artes del Fuego.

No obstante, es pertinente abrir un paréntesis para verificar los salones desde la óptica regional y tener una perspectiva más acertada al respecto.

1.- **Anzoátegui:** Bienal de Puerto La Cruz y Salón de Artes Visuales Dimitri Silva. (Museo Dimitri Demus).

2.- **Amazonas:** No se encontraron registros.

3.- **Aragua:** Salón Nacional de Arte Aragua y Salón Municipal de la Alcaldía de Girardot, Bienal Municipal de Fotografía, entre los más relevantes.

4.- **Carabobo:** **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, Salón Nacional (ahora Bienal) de Artes Visuales Arturo Michelena, Salón de Dibujo y Pintura de Güigüe, Salón de Artes Plásticas Festivales del Cabriales³, Salón Nacional de Arte Mauro Mejías en Guacara, Salón Nacional Anual de Artes Plásticas Mención Pintura Base Naval Agustín Armario en Puerto Cabello, además están en otro orden: Salón del Béisbol y la reciente Bienal de Arte Popular de Naguanagua; la Bienal de Arquitectura del CCEAS (Centro Cultural Eladio Alemán Sucre), y El Salón de Fotografía de la Universidad de Carabobo.

5.- **Cojedes:** Salón de las Artes del Fuego Sol de Cojedes en San Carlos, Salón de Artes Plásticas y Salón de Dibujo, Salón de Dibujo de Los Llanos en San Carlos.

³ Este Salón se realizó en la Galería Universitaria desde (1994-2004) al sacarlo de este recinto al Museo de la Cultura se extingue hasta 2010 que vuelve a ser convocado. De él existe hoy día un proyecto de ambientación en el Parque Negra Hipólita con réplicas de las obras premiadas y colocadas tipo Museo Vial.

- 6.- **Bolívar:** Bienal de Guayana (Hasta los noventa).
- 7.- **Falcón:** Salón de Arte Caribe en Coro, Bienal de Artes Visuales de Churuguara, Bienal de la Tierra (Cáp. Del Agua), Bienal de Arte de Coro.
- 8.- **Guárico:** Salón Nacional de Artes Visuales Dr. Francisco Lazo Martí de la Casa de la Cultura en Calabozo y Salón AVAP.
- 9.- **Lara:** Salón de Artes Héctor Rojas Meza de Cabudare.
- 10.- **Mérida:** Salón de Occidente, Bienal de Artes Plásticas de Mérida.
- 11.- **Miranda:** Salón de Artes Visuales Alejandro Otero de Los Teques.
- 12.- **Monagas:** Salón de Arte 7 de diciembre en el Museo Mateo Manaure de Maturín.
- 13.- **Nueva Esparta:** Bienal Nacional de Escultura Francisco Narváez en Margarita.
- 14.- **Portuguesa:** Salón Rafael Ramón González en Araure. Salón Nacional de Pintura de Ciudad Guanare.
- 15.- **Sucre:** Bienal de Oriente en Cumaná, Salón de Pintura del Ateneo de Carúpano, Salón de las Artes del Fuego de Carúpano y Salón Municipal de Artes Plásticas del Municipio Bermúdez en Carúpano.
- 16.- **Táchira:** Bienal de Artes del Táchira.
- 17.- **Trujillo:** Bienal Salvador Valero de Arte Popular.
- 18.- **Yaracuy:** Salón de Artes Visuales Carmelo Fernández. San Felipe.
- 19.- **Zulia:** Salón Regional de Jóvenes Artistas y V Bienal de Maracaibo.
- 20.- **Caracas y Distrito Federal:** Salón Municipal de Artes Visuales Juan Lovera, Salón Dycvensa, Salón de Arte por el Reciclaje, Salón Pirelli (luego Bienal),

Salón Exxón Móvil de Venezuela, Salón CANTV de Jóvenes con FIA, Salón de Pintura Luís Alfredo López Méndez del Club Santa Paula y en otro orden la Bial de Arte Popular Bárbaro Rivas en Petare, así como: Las Megaexposiciones II; y el Certamen de las Artes Cáp. Artes Visuales. Hacemos la salvedad que estas convocatorias se comportaron como un salón, pero al final aceptaron todas las obras sin un jurado previo.

En Venezuela se convocan nuevos salones y casi con la misma frecuencia desaparecen. No se sabe cuáles son los criterios, cambios e intereses, pero habría que suponer que podrían privar las razones económicas, tanto de las instituciones (públicas y privadas). Como hipótesis se tendría que la falta de continuidad se debe en mayor grado a ello, aunque, no obstante, también está la carencia de políticas culturales responsables que promuevan la continuidad pese a los nuevos gerentes.

Hacer la cuantificación de los salones, en una reseña más puntual que nos ubique en el ámbito estatal por regiones, sirve para diagnosticar como ha sido su comportamiento nacional. Esta clasificación por regiones es pertinente, por cuanto en Carabobo se produce un número cuantioso de convocatorias, que en comparación con la capital del país resulta atrayente para los artistas. Sin embargo, se han señalado aquellas que tienen alguna trascendencia histórica en la plástica del país por cuanto se ejecutan en varias convocatorias, tienen un jurado y se realizan con frecuencia recurrentes. En el esquema abajo indicado podremos observar cómo han surgido salones en el estado Carabobo en comparación con el Distrito Capital, para así tener un baremo.

Salones en el Estado Carabobo: Aquí tenemos los siguientes, 1.- Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (ahora Bienal) y Salón de Artes Arturo Michelena,⁴ 2.- **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, 3.- Salón Anual de Dibujo y Pintura de Güigüe, 4.- Salón Nacional de Arte Mauro Mejías en Guacara, 5.- Salón de Artes Plásticas Festivos del Cabriales, 6.- Salón del Béisbol, 7.- Bienal de Arte Popular de Naguanagua, 8.- Bienal de Arquitectura, 9.- Salón Nacional de Arte de la Base Naval C.A. Agustín Armario en Puerto Cabello, 10.- El Salón de Fotografía de la Universidad de Carabobo.

Salones en el Distrito Capital: Se han registrado los siguientes, 1.- Salón Municipal de Artes Visuales Juan Lovera, 2.- Salón Dycvensa, 3.- Salón de Arte por el Reciclaje, 4.- Salón Pirelli, 5.- Salón Exxón Móvil de Venezuela, 6.- Salón de Jóvenes CANTV, 7.- Salón Nacional de Arte Estudiantil de la UCV.

Como bien se puede observar, la comparación resulta casi proporcional, en cuanto a salones de confrontación, la preponderancia de los salones en el estado Carabobo es bastante equitativa; no obstante, el número de convocatorias va sumando una historia con la frecuencia y constancia recurrente con la que estos salones son ofertados a los artistas y al público.

Sin embargo, en lo que respecta a las Artes del Fuego, sería adecuado observar cómo ha sido este fenómeno, en cuanto a la presencia de Carabobo con respecto al resto del país (sin incluir la capital, Caracas).

⁴ El polémico salón paralelo creado por el Ejecutivo Regional a partir de la intervención del Ateneo de Valencia en 2008.

En Carabobo tenemos: 1. **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, en la Galería Universitaria Braulio Salazar (1971-2015). Universidad de Carabobo. Valencia Edo. Carabobo.

En el resto del país: 1. Bienal Barro de América (I-1992, II-1996, III-1998, IV-2001, V- 2004). (MACCSI) Caracas. (MALB). Edo. Zulia y algunos Museos en São Paulo. Brasil. 2. Salón de las Artes del Fuego COA HEIR10 Sol de Cojedes. (2007-8). 3. Salón de Artes del Fuego de Carúpano. Edo. Sucre. (2007).

Esta comparación arrojó, la cantidad de salones en el ámbito nacional dedicados a dicha especialidad: las Artes del Fuego; como bien se observa, no son muchos en el país, y además estas iniciativas regionales suelen quedarse en las primeras convocatorias. La salvedad la constituye esencialmente el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** de la Universidad de Carabobo, con 38 ediciones.

Otra convocatoria cuyo estudio es imprescindible para establecer un diálogo es la Bienal del Barro de América, realizada por primera vez en el MACCSI en 1992, como iniciativa de Roberto Guevara, en la cual desde el comienzo incluía a participantes Latinoamericanos. Posteriormente la II Bienal se extendió hasta Maracaibo en el Centro de Arte Lía Bermúdez; y se ha presentado en el interior del país, hasta abarcar otras salas distintas a las de la capital y en el ámbito internacional ha llegado hasta Brasil.

Otros salones en el interior en los cuales eventualmente el jurado ha aceptado cerámica (utilitaria y escultórica) y/o propuestas de instalaciones e intervenciones en el espacio con estas disciplinas son: Salón Arturo Michelena (en el Ateneo de Valencia) y Salón de Arte Aragua (en el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay

Mario Abreu); así como la Bienal de Puerto la Cruz (en la Galería Municipal Gilberto Bejarano), el Salón de Arte Caribe (en el Museo de Arte de Coro) y en la Bienal de Esculturas Francisco Narváez (en el Museo del mismo nombre), en Porlamar, así como en otros salones que ya han desaparecido en el país, (La Bienal de Guayaba en el Museo de Arte Moderno Jesús Soto en el Edo. Bolívar y el Salón SIDOR).

Por otro lado, se han creado otros salones regionales de poca subsistencia en el país, en los cuales se exhiben piezas de las Artes del Fuego como: el Salón del Béisbol en Valencia (que ha tenido sólo dos convocatorias 2006 y 2007). Se podría suponer que estas disciplinas parecen estar relegadas a salones puntuales, al margen del resto de los salones de Arte en el país; sin embargo, ello ha estimulado a muchos artistas para representar a Venezuela, tanto internamente como en el extranjero en Bienales internacionales como: la Bienal de Cerámica de México (en Latinoamérica) y Bienal del Pequeño Formato en Zagreb (en Europa), entre otras.

Para puntualizar, se hace necesaria una revisión más exhaustiva de estas disciplinas por décadas: La primera irrupción de Las Artes del Fuego en la plástica nacional apareció en el Salón Oficial de Arte que convocaba el Museo de Bellas Artes (1940-1969); sin embargo, no será hasta 1947 cuando el ejecutivo declara un Premio en la categoría de Artes Aplicadas y en ese momento se encontrarán nombres puntuales: en el VIII (1947) Ricardo Arrue, en el IX (1948) José Alloza, en el X (1949) José María Galofre, XI (1950) a David Villmitjna, XII (1951) María Carlota de Soriano, XIII (1952) a María Tallian, XIV (1953) Premio Nacional de Artes aplicadas a Adela Rico de Poleo, XV (1954) a Miguel Arroyo, XVI (1955) a Seka Severin Tudja (en la categoría de cerámica), XVII (1956) a Halyna Mazepa de Koval

(Cerámica), XIII (1957) a Cristina Merchán (Conjunto de cerámica), XIX (1958) a Tecla Tofano (Conjunto de cerámica), XX (1959) a Rubén Darío Núñez (Conjunto de formas de cerámica).

Proseguimos, XXI (1960) a Gonzalo y Luisa Palacios (Conjunto de cerámica), XXII (1961) a Gottfried y Thekla Zielke (Conjunto de cerámica), XXIII (1962) a Eduardo Gregorio (Conjunto de cerámica), XXIV (1963) Desierto, XXV (1964) a Alejandro Otero y Mercedes Pardo (Conjunto esmalte sobre metal), XXVI (1965) a Argenis Madriz (conjunto forjado plata y bronce), XXVII (1966) a Reina Herrera (conjunto de gres), XXVIII (1967) a Ligia Olivieri y Pedro Sosa (Poli-vitraedro nº 12) y el último año XXIX (1968) fue declarado desierto.

Alrededor de casi dos décadas, con veinticuatro artistas premiados, gracias también a la labor desarrollada por Miguel Arroyo como Director del Museo de Bellas Artes (1957-1976), por 17 años; quien además de haber tenido la virtud de ser docente habría que agregarle la experiencia y la sensibilidad para abordar una serie de exposiciones individuales en estas categorías de las Artes del Fuego, destacan las curadurías hechas a: Harry Abend (orfebrería), Lamis Feldman (esmalte), las ceramistas, entre ellas: Reina Herrera, María Luisa Tovar, Tecla Tofano, Seka, Tecla y Gottfried Zielke. Además, habría que considerar también la labor docente de Reina Herrera y Sergio González, que dio en su momento un auge alentador a estas disciplinas en los salones de Arte del país.

El Salón Oficial de Arte cierra en el año 1968, pero ya en el Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, del Ateneo de Valencia (1943) veremos la participación de estas disciplinas, no obstante tendremos que esperar hasta el año 1964 cuando se

ofrece un premio en estas categorías: XXII (1965) a Graciela de Gómez (Premio Cerámicas Carabobo), XXIII (1966) a Reina Herrera y Ligia Gómez (Premio de Artes Aplicadas), XXVI (1967) Graciela de Gómez (Premio Rotary Club), XXVII (1969) a Gilberto Martínez (Premio Artes Aplicadas), XXVIII (1970) a Carlos Prada Artes Aplicadas, XXIX (1971) a Alicia Benamú y Mérida Ochoa Premio Artes Aplicadas, XXX (1972) a Margarita Iturriza (Artes Aplicadas) y Lourdes Silva Premio Armando Reverón para Las Artes del Fuego, XXI (1973) a María Teresa Torras (Artes Aplicadas).

Como bien se ha verificado, durante al menos ocho años las Artes del Fuego se ven representadas, pese a la desaparición del Salón Oficial de Arte, ya que el Ateneo de Valencia mantuvo premios en estas categorías. Así lo afirma Fritz Küper en catálogo prologado por él.

(...) el Ateneo de Valencia, con el Salón “Arturo Michelena”, mantiene el premio para las especialidades de Escultura y Cerámica, hasta el año 1974, alternando los premios para Cerámica entre Premio Rotary Club, Cerámica Carabobo y Cementos Carabobo, “cuyo objetivo se traduce en apoyar las Artes del Fuego y Artes Aplicadas”. Las obras premiadas en la sección cerámica de estos Salones “Michelena”, lo posee el Ateneo de Valencia, “muchos de ellos inexplicablemente no fueron registrados. (Küper, 1994).

Estos Premios comienzan a desaparecer a raíz del surgimiento del Salón Nacional de las Artes del Fuego, de la Universidad de Carabobo en (1971). Desde allí la participación de estas categorías en los salones será eventualmente sin premios definitivos para ellas. Sin embargo, el mismo Küper, comenta en la presentación del XXI Salón Nacional de las Artes del Fuego: “Con motivo del prestigioso Salón “Arturo Michelena”, organizado por el Ateneo de Valencia, en su edición XVII, de

1959, “El Carabobeño” comenta: “Como algo especial este año en el Salón Michelena, por primera vez en su historia, serán expuestas piezas de cerámica, de esmalte y porcelana”.

La década del 50 fue significativamente destacada para la época, pues además del Salón Oficial de Arte y el Salón Arturo Michelena, surgen también las Exposiciones de la Sala Mendoza, como experiencia expositiva. “El quince de febrero de 1957 se inician las exposiciones colectivas de las Artes del Fuego en la Sala de Exposiciones de la Fundación Mendoza. Dos exposiciones en los años cincuenta, una en el sesenta, siete en los setenta y otras de menor relevancia en los ochenta. (Küper, 1994, S/p.).

En 1971 se crea el **Salón Nacional de las Artes del Fuego en Valencia**, ofreciendo una nueva alternativa cultural a la población carabobeña y por ende al resto del país. Otra experiencia expositiva fue la del Salón Nacional de Artes Visuales creado en 1971, el cual marcó un hito en la historia de la plástica después del desaparecido Salón Oficial, pues al menos en la capital mantuvo viva la presencia de estas disciplinas.

Pero en el interior del país hubo un evento significativo debido a que fue una experiencia en la que participaron artistas de distintas partes del país y fue patrocinado por las empresas de la región en un esfuerzo unificador de hacer cultura a raíz de los medios del lugar.

Un evento de trascendencia fue el I Salón de la Nueva Orfebrería venezolana. Museo de Ciudad Bolívar en 1973. Patrocinado por la CVG. Los objetivos se centraban en llamar la atención de la región minera, informar y exhibir los diseños de artistas para orientar la actividad e

impedir la evasión de las nuestras riquezas minerales. Participaron María Teresa Torras, José Benítez, Yuye de Lima, Mélida Torres, Panchita Labady, Alexis Rodríguez Llerandi, Enrique Cohen, Marisa Iturriza, Nicole Michalcup, Dafne Ríos, Carmen Montilla y Teresa Calderón. Esta muestra fue representada posteriormente en el Museo Boggio en Caracas añadiendo a Chuo, José Sigala, Matías Herrera y Zelia Stodhart. (Asociación venezolana de las Artes del Fuego. 1991, P.13).

Otra iniciativa es la Sala Mendoza que continúa sus exposiciones de las Artes del Fuego por invitación durante estos años. Realizando una serie de exposiciones individuales que posteriormente conducirían a curadurías y a un salón con más concreción. Participan Josefina Álvarez. Esther Alzáibar, Martha Cabrujas, Odile Frachert, Reina Herrera, Cristina Merchán, Seka, Annabella Schafer, María Luisa Tovar, Ruth Kiwi, Noemí Márquez, G. y T. Zielke, Tecla Tofano, Gisela Tello, Chieko Ogura, Jaklin Bent, Jorge Barreto, Charlotte Demeter y Yahari Raydan.

Destacan otras exhibiciones como: la retrospectiva de Seka. Cerámica 1962-1975 y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas se realiza en 1977 un taller de Cerámica con 21 ceramistas reconocidos y en la GAN una exposición de Tecla Tofano: “Ellas, él... ellos.”

En 1980, se crea en la ciudad de Coro el Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular. Ubicado en la casona colonial del casco histórico de Coro, (Casa de los Arcaya), este museo cuenta con una colección de loza popular y cerámica histórica, americana y europea de los siglos XVI hasta el XVIII. Asimismo, posee en su patrimonio la colección arqueológica Ángel Maduro, que reúne 545 piezas entre cerámicas, restos óseos humanos, vidrios, metales y maderas. Único en su género, dedicado a la Alfarería tradicional, según dice Alberto Asprino:

Valioso legado que preserva la cultura del barro a través de una labor de investigación y promoción de ejemplar significación. El profesor José María Crucent y su equipo han contribuido a avivar el fuego de una tradición, que lucha por mantenerse viva y llena de vitalidad. Diez presencias de las Artes del Fuego en Venezuela. (GAN, 1995, s/p).

Sobresalen las Exposiciones realizadas a partir de 1980 por Roberto Guevara desde la gestión de la CANTV, Trato con el Barro. Trato con el Barro I (1980) en Caracas, Trato con el Barro II en 1982 en Coro, Todo un Mundo de Barro en la sala CANTV en Caracas, también en 1982. Exposiciones de los alumnos del taller de Beatriz Plaza, I Salón Nacional de la AVAF y finalmente cuatro exposiciones de cerámica utilitaria, 1985, 1986, 1987 y 1988.

En rescate de esos nexos olvidados, a comienzos de los ochenta tuvieron lugar, por iniciativa de la Gerencia Cultural de la CANTV, los memorables encuentros de Trato con el Barro (I, II, III y IV) que llevaron prácticamente a todo el país el resultado de la confrontación entre artistas del fuego académicamente formados y loceros y ceramista de arraigo popular, que siguen técnicas ancestrales, como es el caso de grandes figuras de Falcón, Lara, Yaracuy y Mérida.” (Asociación venezolana de las Artes del Fuego. 1991, P. 27).

En esta década, se inauguró el **I Salón Nacional de Esmalte**⁵ (1983) en el desaparecido Módulo Venezuela patrocinado por Fundarte y Corpoturismo, en Los Caobos, del 1 al 29 de mayo de 1983; espacio que dio paso a un II Salón Nacional del

⁵ Allí participan: Agurtzate Urías, Aida de Armas, Ana María Lira, Aura Colmenares de Malavé, Aymara Turmero, Beatriz Tovar, Beatriz Pérez, Beatriz de Valladares, Carmen González, Cecilia Orijuela, Denia Rojas, Edecia Tovar, Esther Salazar, Evangelina Lauboureau, Fedora Rizutti, Florinda D’Costa, Héctor Torres, Hilda Torres, Inga Porras, Israel Castañeda, Ligia de Girardi, Luis Alfonso, Luisa Belén Ramos, María Teresa López, María López Merchán, María Tulián, Maggi de Venanzi, Margot de Puig, Marina de Morales, Maritza Ramos, Maritza Ramos, Marlit Millán, Mery Glez, Olga Ruíz, Paula Sánchez, Rosita Galea de Falena, Suzy Dembo, Teresa Carreño de Sayegh, Teresa Collantes Rubert, Teresa Müller-Karger, Teresa Roldán, Xavier Coca-Court, Yhajaira de Díaz, Yolanda Gordón, Yolanda de Salcedo, Yolanda de Albán, Albaro Borges, Luisa Fellows, María Luisa de Tovar, Morella Punceles de Bermúdez, Alexis de la Sierra, Edda Armas, Elfriede Heder, Esther Salazar, Gladis Belisario, Josefina Camino, Loli de Armada, Lucía de Pieretti, Melida Torres, Nenei Tabora, Panchita Itriago de Pieretti, Pedro Muro, Rosalia Cascante y los invitados: Francisco Porras y Lamis Feldman.

Esmalte en el año 1985, en el entonces Museo de Arte de la Rinconada (hoy Museo Alejandro Otero), donde participan: orfebres, vidrieros y vitalistas; pero del cual no han quedado registros en las Bibliotecas y Centros de Investigaciones. Destaca la muestra hecha de modo antológica en homenaje a Sergio González, también llega ese mismo año una individual de Mara Vitanza, Las piedras lunares desde Ciudad Bolívar. Ambos en el Museo de la Rinconada.

En el año 87 se celebra el Primer Encuentro Nacional de Cerámica con piezas ubicadas en todas las salas del Museo, para acercar el trabajo de lo rural a lo urbano. Este año fue un año para recordar, pues también la Fundación Amigos del Museo de Bellas Artes otorga un premio que lleva su nombre en el XIV Salón Nacional de las Artes del Fuego el cual se entrega a la ceramista Lilibere Barceló.

También se expone el **II Salón Bienal de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego**. Allí participan, 48 artistas⁶. En este momento pareciera que las Artes del Fuego, estuviesen más comprometidas con el Museo de Arte La Rinconada, pues en el año 1988, se abre el Salón Nacional de Artes Plásticas, cuya peculiaridad fue precisamente la inclusión de un Capítulo sobre las Artes del Fuego. Allí

⁶ Cristina Alemán, Josefina Álvarez, Esther Alzaibar, Gladis Armitano, Gisela Azoncot, Mary Bellorín, Alicia Benamú, Carolina Boulton, Gigliola Canechi, Teresa Carreño, Florinda Costa, Alexis de la Sierra, Ilse Delgado, Charlotte Demeter, Mariana Diekmann, Carmen Domínguez, Elsa Este, Rosa Falena, Reina Herrera, Marisol Lander, Ana María Lira, María Francisca López, Diana Marturet, Noemí Márquez, Teo Méndez, Cándido Millán, Loida Molina, Rosa María Morales, Teresa Müller, Dalita Navarro, Mérida Ochoa, Chieko Ogura, Belén Parada, Cecilia Pinilla, Beatriz Plaza, María Pont, Francisco Porras, Inga Porras, Renate Pozo, Dina Rojas, Yolanda Salcedo, Lourdes Silva, Gisella Tello, María Luisa Tovar, María Tulián, Beatriz Valladares y Miryana Walter.

participan un destacado número de ceramistas, orfebres y esmaltistas (desde el 10 de junio hasta el 11 de septiembre); un total de 55 artistas⁷.

Los “salones” de la Sala Mendoza también son importantes para el acervo de los salones de Artes del Fuego en el país: desde 1957 hasta 1987.

(...) el programa expositivo que inaugura la sala Mendoza en 1957 pudiera erigirse como una evidencia incipiente del interés de modificar la acepción auxiliar de la cerámica, el esmalte sobre metal y el vidrio. Los títulos de las tres primeras ediciones permiten vislumbrar cómo transcurre este proceso. Así, a la exhibición inaugural que se nombró “Cerámica”, le surgió una segunda muestra en 1958 llamada “Cerámica, esmalte y vitrales”, para que finalmente en la tercera edición en 1960 comenzaran a identificarse estas prácticas como “Artes del Fuego”. Este nuevo apelativo para una labor que hasta ese entonces se agrupaba bajo la etiqueta de “aplicadas”, suponía la valoración de un punto común que ya no radicaba en la condición final, casi siempre utilitaria o funcional de la obra, sino en la expresión tácita del fuego originario como denominador común. (Guevara, 2007, P.12).

Lo que en principio constituyó una iniciativa en función de programas expositivos da sus frutos finalmente en una trayectoria de 15 años cuando se realiza XV salón con un carácter de exposición más colectiva en la que las Artes del Fuego serán su estímulo y principal tema de investigación. En el año 1987 realizan su último salón con 35 artistas⁸.

⁷ Entre ellos, las (33) ceramistas: Gisela Azancot, Lilirene Barceló, Mary Bellorín, Gloria Bhaskaran, Carmen Borges, Miguel Calles, Ximena Carballo, Maruja Herrera, Augusto Lange, María Elena Machado, Vidal Manzanilla, Mele Mendoza, Loyda Molina, Mónica Montañés, Rosa María Morales, Checa Ogura, Gloria Paniagua, Belén Parada, Rafael Rivas Valiente, Magali Rodríguez, Adriana Sancevic, Annabella Schafer, Margarita Silva, Rosalia Solanes, Gisella Tello, José Gregorio Valencia, Naty Valle, Wolfgang Vega, Francisco Villoria, Mara Vitanza, Carmen Wallis, Medarda Yáñez y Manuel Zafrane; entre los (14) esmaltistas destacan: Aida Armas, Tera Collantes, Cristina León, Liduvina Limpio, Elvira Marichales, Teresita Müller, María Romana, Esther Salazar, Lucero Tamayo, Hilda Torres, Beatriz Valladares, Alfredo Zapata y Nancy Zapata; y en los orfebres (8) destacan: Natascha Coiran, Susana Croatto, María Jahn Ruan, Catalina Kowalendro, Rhaiza Lubrano, Martín Maytin, Carlos Prada y Lourdes Silva; gana el premio Carlos Prada.

⁸ 25 Algunos de ellos: Josefina Álvarez, Esther Alzaibar, Alberto Asprino, Gladis Armitano, Aida Armas, Gigliola Caneschi, Minerva Chango, Miguel Contreras, Guillermo Cuellar, Chieko Ogura, Rita Daipi, Marian Diekmann, Lamis Feldman, Kelmis Fernández, José Gabriel González, Reina Herrera, Irlanda

En la década de los 90 inicia su presencia con la exposición Los 80: panorama de las Artes Visuales en Venezuela, allí las Artes del Fuego tendrán su merecida consideración, en el Museo de Bellas Artes.

La Galería de Arte Nacional, también le brinda un homenaje a Reina Herrera, con una exposición de carácter individual y antológica; en este mismo orden destaca la curaduría hecha por Alberto Aspino en 1995, Díez presencias: las Artes del Fuego en Venezuela. Allí participan: Josefina Álvarez, Guillermo Cuellar, Lamis Feldman, Kelmis Fernández, Belén Parada, Renate Pozo, Noemí Márquez, Lourdes Silva, Alexis de la Sierra y Gisella Tello.

Una revisión de la Cerámica en Pequeño Formato hecha en el año 1991 algunos invitados especiales (Reina Herrera, María Luisa Tovar y los artesanos Elizabeth Cabello, Irma Espinoza y Octavio Lara; y con 61 destacados ceramistas nacionales⁹; cuyo perfil trataba de mostrar el trabajo de un grupo de ceramistas dispersos, unidos en una propuesta conjunta que inició en el Taller Arte y Fuego con su primer planteamiento y que ahora muestra una segunda puesta en escena que supone: “el reto que se le presenta al ceramista cuando debe expresar en poco espacio

Maldonado, Diana de Martured, Noemí Márquez, Teo Méndez, Cándido Millán, Loyda Molina, Gabriel Morera, Dalita Navarro, Danielle Pinaud, Cecilia Pinilla, María Pont, Renate Pozo, Denia Rojas, Seka Severín, Gisella Tello, María Luisa Tovar, Mara Vitanza y Miryana Walter.

⁹ Cristina Alemán, Josefina Álvarez, Esther Alzaibar, Elio Anzola, Carlos Julio Arcia, Gladys Armitano, Amarilis Astros, Lilibere Barceló, Jorge Barreto, Freddy Borges, Daniel Briceño, Adriana Candela, René Cedeño, Minerva Chango, Gabriel Chellew, Vera Ciscck, Guillermo Cuellar Marisella D'Ascolti, Lídice D'Elia, Andrés Demeter, Charlotte Demeter, Diékman Mariana, Elsa Esté, Ricardo Estévez, Cecilia Freitas, José Gabriel González, Aida Gruebler, María Isabel Gull, Amarilis Hannot, Consuelo Herrera, Maruja Herrera, Marisol Lander, Augusto Lange, Virginia López, Guillermina León, Diana de Martured, David Méndez, Marlene Mechan, Loyda Molina, Mónica Montañez, Dalita Navarro, Johnny Ordenal, Ogura Chieko, Ana María Otero, Fenier Pérez, Milagros Pérez, Cecilia Pinilla, Beatriz Plaza, María Pont, Renate Pozo, Pedro Julio Quintero, Adriana Sancevic, Rosalia Solanes, Gisella Tello, Nati Valle, Wolfgang Vegas, Mara Vitanza, Marina Walter, Carmen Wallis, Magda Weiss y Milagros Saavedra.

toda la elocuencia de una disciplina que ha generado en el mundo grandes formatos” según nos dice Alberto Asprino en el texto del catálogo.

La **I Bienal del Barro de América en 1992**, una iniciativa de Roberto Guevara, en la que se hace una curaduría desde el barro, pero que no necesariamente los participantes tendrían que ser ceramistas o provenientes de las Artes del Fuego; sin embargo, son notables las propuestas que desde esta visión se han presentado. A la fecha, ya se han realizado cinco convocatorias (1995-II Bienal, 1998-III Bienal, IV-2001 Bienal y V-2004) tratando de tener las características internacionales con las que fue creada. Encontramos también la exposición en torno al XV Aniversario de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego, (1979-1994) realizada en la sala CADAPE, en la extensión este del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

Se convoca en el año 1997 el I Salón Nacional del Vidrio que se realizaría en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber; con la Curaduría de Nelly Barbieri y un jurado ecléctico de invitados extranjeros entre ellos: Colin Reid por Inglaterra, Olga Lyda Vale por EE.UU. Leonel Durán (Vitalista) por Venezuela, Alexis de la Sierra (Orfebre) por Venezuela, Neil Tetkowsky por EE.UU. y Esperanza León (Investigadora) por Venezuela; 53 selectos artistas que participaron; entre los ganadores están: Miriam Molina I premio, Premio MACSI Joaquín Molina, Premio Ciudad de Caracas Juan Carlos Núñez, Bolsa de Trabajo a Rocío Contreras, Mención honorífica del CONAC para Marcos Camaño, Mención Honorífica AVAP para Solangel Melcones, Mención Honorífica ACAF para Haideé Arias, Premio Arcam, c.a. para Josefina Acevedo y Premio Quaker de Venezuela para Paolo Pinzan;

era la primera vez que un salón de esta índole se presentaba en Caracas, vino a llenar una carencia y fue muy exitoso, ampliamente reseñado en la prensa capitalina, dio paso a dos convocatorias más.

El nuevo siglo, 2000; se presentó discreto; se convoca en la Galería Universitaria Braulio Salazar en Valencia, el II Salón Nacional del Vidrio²⁸ que tuvo como Curadora a Nelly Barbieri, con un jurado integrado por: Carmen Sofía Leoni, Natalia Díaz, Miriam Molina, Vicente Antonorsi y Luis Gómez; aparecen como galardonados: María Teresa Trombetta con el 1er. Premio; 2do. Premio Paolo Pinzán y 3er. Premio Mención Spectrum Linda Behar; 4to. Premio Elvira Saladino, 5to. Premio Jacqueline Sarrín, Mención CONAC Rosalba Gudiño. Mención AVAP Solange Melcones, Mención AVAF Carlos Márquez, Mención ARCAM Marielena Machado. Luego se convocó el III salón en el año 2002, el cual se realiza en MACCSI nuevamente con la Curaduría de Nelly Barbieri, allí participan 44 artistas, los premios quedan distribuidos de la siguiente manera: Paolo Pinzan Primer Premio Owens Illinois, segundo Premio Dirección Nacional de Artesanía para Gioconda Berríos, tercer premio Banesco para Solangel Melcones, cuarto premio Universidad de Carabobo para Carlos Márquez. Al lado de invitados extranjeros como: Gilles Boss (Suiza), John Roco Smith (Estados Unidos), Einar y Jamex De La Torre (México), Amalia García (Argentina), David Sprintis (Colombia), y los venezolanos: Roger Sanguino, Oscar Carpio, Enrique Hernández D' Jesús, Anna María Mazzei y María Teresa Trombetta.

Las tres convocatorias de este salón aparecen reseñadas en los medios especializados en Artes, tuvieron la dicha de mostrar el vidrio que se trabaja en los

talleres de los artistas con las distintas técnicas: vidrio soplado, vitral, grabado y patinado, vidrio fundido, la pasta de vidrio, el casting y el vidrio de uso industrial.

Presenciamos la **V Bienal Barro de América** (2004), con la modalidad de núcleos, por ejes temáticos y con planteamientos estéticos que tenían un fin común: el barro, aunque no pasará por los procesos del horneado y la quema. También se ha llevado a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber donde se concibió originalmente e itineró por algunos de los Museos más importantes del país: el Museo de Bellas Artes en Caracas, el Museo Alejandro Otero de la Rinconada en Caracas, el Museo Lía Bermúdez y en el MACZUL y en una ocasión también se mostró en el Museo de Arte de San Felipe en Yaracuy; hemos podido apreciar fragmentos de esta Bienal, con la curaduría hecha por Martín Sánchez, en el interior del país (Centro Cultural Eladio Alemán Sucre) en el año 2006. En algunas ocasiones se ha mantenido su perfil internacional; se ha presentado en la *Fundação Memorial de São Paulo en Brasil en el Paço das Artes* y en el Museo Brasileiro de Esculturas Marilisa Rathman. No se han realizado nuevas convocatorias.

En el Centro de Arte La Estancia se realiza en el 2005, el **I Salón Nacional de Orfebrería**, allí participan:¹⁰ Rafier Vera (1 lugar), Elisa Peduzzi (segundo Premio), José Armando Orellanes (Tercer premio) y unas menciones para Antulio Miranda,

¹⁰ Además participan Rafael Bello, Graciela Cabrera de Gómez, Regulo Querales, Sonia Stephen, María López, María Ortega, Betsy Alfonso, Virginia Briceño, Josefina Núñez, Daniella Cañellas, Enrique Piñera, Mariela Mendoza, Alfredo León, Henry Cortés, Franhismel Angulo, Martha Scuzzarello, Jeferson Buendía, Carlos González, Eglys Rocca, Luís Macero, Gladis Hernández, Fernando Cordero, Fanny Bello, Hernán Coa, Vanesa Benítez, Doris Serrano, Jorge Vázquez, Gustavo Contreras, María Almenara, Edecio Barazarte, Laura González, David García, Joanna Palacios, Luisa Giselle, Bárbara Barreto, Raúl Lares, Julio Mota, Ingrid Hernández, Marianella Azocar, Pablo de Nobrega, Zenovia Lara, Beatriz Tovar, Mariella Reyes, Aurelia Chirinos, Ernesto Guevara, Gustavo Smiter y Daniel Kotulsky.

Aáron Miranda, Ana Carolina Giarte y Belquis Perdomo. Esta proeza se repetirá con el **II Salón Nacional de Orfebrería**¹¹, (2006) en el cual Elisa Peduzzi obtiene el I premio, ahora en el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez, se realiza la convocatoria **III Salón Nacional de Orfebrería**¹² en el (2007) en éste último Museo y desde esa fecha no se ha presentado más, por lo que habría que suponer ya ha desaparecido, pues no se consigue documentación acerca de una nueva publicación, al menos en estos dos últimos años.

Hagamos seguidamente un balance de los salones de Artes del Fuego acontecidos hasta la fecha, al menos los más importantes:

Salones en donde se ha otorgado un premio a las artes aplicadas y/o artes del fuego:

1.- **Salón Oficial de Arte** (1947-69) años en las que se otorga un premio a las Artes Aplicadas. Museo de Bellas Artes en Caracas.

2.- **Salón de Artes Visuales Arturo Michelena** (1965-1972) Premio a las Artes Aplicadas. Ateneo de Valencia. Carabobo.

¹¹ También están como jurados: Rosita Galea de Falena, Doménica Agliadoro, Lutz Podolsky, Julio César Mota y Rafier Vera; y participan: Primer premio: Elina Peduzzi, Segundo premios: Elvira Espinatelli, Tercer premios: Víctor Salerno, Mención destreza técnica: Jaghannath Rodríguez, de la Sierra, Propuesta artística: Ana Mercedes Carvallo, Diseño: Luís Francisco Macero, y Temática: Maruja Recaredo.

¹² Allí participan: Edecio Barazarte (primer lugar), por la obra "Tiempo, retrospectiva y un secreto que me protege" (collar con cofre oculto y amonite); Yolanda Sucre (Premio Destreza y manejo de la técnica), por "Serie de 5 anillos"; Tatiana Tischenko (Premio Diseño), por "Hilos conectores de una sociedad desafiante"; Nadia Karroum (Premio Identidad Nacional), por "Talismán" (collar escultórico); y Ollantay Guédez (Premio Talento Joven), un joven merideño de 13 años de edad, por la pieza "Casi paz" (collar y zarcillos), quien obtuvo una beca en orfebrería. Además, se concedieron siete menciones especiales: Orfebrería conceptual y alternativa (para Gustavo Enrique Smitter), Religiosa, ceremonial y ritual (colectivo Adrian Rives, Raúl de la Cruz Gavidia y Guillermo Salcedo), Talento Joven (compartido entre Verónica Fuguet y Miriam Amaya), Joyería (colectivo Blanca González y Rodolfo González), Diseño (Ana Mercedes Carvallo), Destreza técnica (Mario Lacurcia) y Orfebrería utilitaria (Patricia Querini).

Salones de artes del fuego en el resto del país:

- 1.- Salón Nacional de las Artes del Fuego (1971-2009). Valencia/ Carabobo.
- 2.- I Salón Nacional de Orfebrería (1976) Museo del Edo. Bolívar.
- 3.- Trato con el Barro I y II de la CANTV. (1980-1982). Caracas.
- 4.- Salón Nacional del Esmalte, (I-1983) en el desaparecido Módulo Venezuela de Fundarte. (II-1985), Museo de Arte de la Rinconada. Ambos en Caracas.
- 5.- Salón Nacional del Vidrio: (I-1997 MACCSI, II-2000 GUBS y III-2002 MACCSI).
- 6.- II Salón Bienal de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego (Caracas).
- 7.- Salón Nacional de Artes Plásticas, Cáp. Artes del Fuego. Museo de Arte la Rinconada, 1988.
- 8.- Salones de la Sala Mendoza (1957-1987) realiza el XV Salón donde participan 32 artistas.
- 9.- Los 80: panorama de las Artes Visuales en Venezuela, participación de las Artes del Fuego.
- 10.- Cerámica en Pequeño Formato (1991) con (61) ceramistas. MACCSI.
- 11.- XV Aniversario de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego, (1979-1994) en la sala CADAFE, extensión este del MACCSI.
- 12.- Bienal Barro de América (I-1992, II-1996, III-1998, IV-2001, V- 2004).
- 13.- Salón Nacional de Orfebrería. (I-2005). Centro de Arte La Estancia y

Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Díez. Caracas. (II-2006 y III-2007).

Hemos registrado un total de trece (13) salones importantes; que se han dado en un espectro de casi un siglo, si bien no todos con carácter de confrontación (se exceptúa de ello la Bienal Barro de América) mientras que en el resto de las Artes Visuales y/o artísticas superan las propuestas; el aspecto particular de estas disciplinas de Las Artes del Fuego: y la carencia de salones con más consecución en el ámbito nacional en este renglón, ha sido propicio para una serie de manifestaciones, seminarios, talleres, encuentros como los del **Grupo Turgua**.

Dicho grupo, realizó durante 10 años, 1992-2002 de cuyo trabajo han quedado registros en los salones expuestos en la sala CADAFE o sala este del MACCSI y un texto crítico al respecto, además de acertadas curadurías sobre el tema que tienen un enlace común con Las Artes del Fuego, y por consiguiente esto permite evaluar cómo es y ha sido en el arte venezolano la presencia de las Artes del Fuego, en comparación con otros salones en el resto de las categorías artísticas. Separemos un poco para establecer parangones: los Salones de Artes del Fuego en el país con respecto a los Salones de Artes Plásticas, de manera que tengamos una data de registro más amplia al respecto de lo acontecido en ambas categorías.

Salones de artes del fuego:

- 1.- **Salón Nacional de las Artes del Fuego** 1971-2015 (Valencia/ Carabobo).
- 2.- I Salón Nacional de Orfebrería (1976) Museo del Edo. Bolívar.
- 3.- Trato con el Barro I y II de la CANTV. (1980-1982). Caracas.
- 4.- Salón Nacional del Esmalte (I-1983) en el desaparecido Módulo

Venezuela de Fundarte. (II-1985), Museo de Arte de la Rinconada. Ambos en Caracas.

5.- Primer Encuentro Nacional de Cerámica (1987) Museo de la Rinconada. Caracas

6.- Salón Nacional del Vidrio (I-1997 MACCSI, II-2000 GUBS y III- 2002 MACCSI).

7.- II Salón Bienal de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego (Caracas).

8.- Salón Nacional de Artes Plásticas, Cáp. Artes del Fuego. Museo de Arte la Rinconada, 1988.

9.- Salones de la Sala Mendoza (1957-1987) realiza el XV Salón donde participan 32 artistas.

10.- Los 80: panorama de las Artes Visuales en Venezuela, participación de las Artes del Fuego.

11.- Cerámica en Pequeño Formato (1991) con (61) ceramistas. MACCSI.

12.- XV Aniversario de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego, (1979-1994) en la sala CADAFE, extensión este del MACCSI.

13.- Bienal Barro de América (I-1992, II-1996, III-1998, IV-2001, V- 2004).

14.- Salón Nacional de Orfebrería. (I-2005). Centro de Arte La Estancia Museo de la Estampa y el (II-2006 y III-2007) estos últimos en el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Díez. Caracas.

16.- I y II Salón de las Artes del Fuego Sol de Cojedes. San Carlos. (2007-8).

SALONES DE ARTES PLÁSTICAS:

- 1.- Salón de Arte Aragua (33). Maracay.
- 2.- Salón Municipal de Arte de Girardot. (28) en Maracay.
- 3.- VII Bienal de Puerto La Cruz. Barcelona. Anzoátegui.
- 4.- Bienal de la Tierra¹³ (Bolívar: Aire/Falcón: Fuego)
- 5.- Bienal Salón de Artes Visuales Arturo Michelena (64) y el polémico Salón Arturo Michelena¹⁴ en Carabobo.
- 6.- XLII Salón Nacional Anual de Artes Plásticas Mención Pintura “Base Naval Agustín Armario”, en Puerto Cabello. Carabobo.
- 7.- 33 Salón Nacional de Artes Mauro Mejías en Guacara. Carabobo
- 8.- Salón Cabriales. Valencia/Carabobo.
- 9.- VII Salón Pirelli. MACCSI. Caracas. (2008)
- 10.- Salón Exxón Móvil de Venezuela. Caracas.
- 11.- Salón Municipal de Pintura Juan Lovera. Caracas.
- 12.- Salón Dycvensa (VI convocatoria). Caracas.
- 13.- Salón Nacional Estudiantil. (UCV-2009). Caracas.
- 14.- XVII Salón Luís Alfredo López Méndez. Caracas.
- 15.- Salón Caribe en Coro (Falcón).
- 16.- XII Salón de Arte Alejandro Otero. Los Teques. Miranda
- 17.- X Bienal de Escultura Francisco Narváez. Porlamar. Nueva Esparta.

¹³ Dividido en capítulos (en su primera sesión Bienal del Agua, y luego Festival del Aire como multidisciplinario: Artes visuales, danza, teatro, performance, etc.).

¹⁴ Recordemos que en 2008 el Gobierno regional decide crear un salón con el mismo nombre a raíz de los problemas con los empleados en el Ateneo de Valencia y el presidente (José Napoleón Oropesa) de este organismo decide sacar su tradicional salón fuera del conclave ateneísta.

(2009).

Como se ha venido planteando, mientras en el año 2009 se han realizado en el país al menos una docena de convocatorias anuales de modo continuadas (exceptuemos las bienales), varios años se han necesitado para que los salones de las Artes del Fuego tengan una trascendencia comparativa relativamente proporcionada, ya que estos salones tienden a desaparecer en las primeras tres convocatorias. El carácter peculiar de estas técnicas hace que se hagan más exclusivas en el entorno de los salones de Arte en el país, en detrimento del acervo y patrimonio artístico de la nación.

No obstante, concentrémonos un poco en ubicar sólo los salones de Arte en la categoría de las Artes del Fuego entre Valencia/Caracas en la última década, para que establezcamos comparación entre la proliferación de salones en la capital del país con respecto a la capital carabobeña y viceversa, ya que esto determinará cómo se han presentado los salones en estas disciplinas de las Artes del Fuego.

Salones de Artes del Fuego en Carabobo:

- 1.- Salón Nacional de las Artes del Fuego (38). Valencia. Carabobo.
- 2.- Salón de la ACAF38 (Asociación Carabobeña de las Artes del Fuego. 12 años en Carabobo). Exposición aniversario.

Salones de Artes del Fuego en Caracas

- 1.- Salón Nacional del Vidrio. (I-1997 MACCSI, exceptuando la II-2000 GUBS en Valencia, III-2002 MACCSI en Caracas).
- 2.- Salón Nacional de Orfebrería. (I-2005). Centro de Arte La Estancia. (II-2006 y III-2007) Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Díez.

Sin embargo, podemos hacer hincapié en la clasificación geográfica para que observemos a modo de parangón más detenidamente la presencia de las Artes del Fuego en los Salones Nacionales de nuestro país y sobre todo determinar la proporción entre la ciudad capital y el resto del país, porque ello nos permite calibrar y valorar la importancia del salón estudiado, el cual pese a estar en un estado periférico se mantuvo frente a los de la capital.

1.- Anzoátegui: Salón Oriental de la Cerámica en el Ateneo de Barcelona. (1997). 2.- Bolívar: Salón Nacional de la Nueva Orfebrería. (Ciudad Bolívar). SIDOR y CVG. (1973). 3.- Carabobo: **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, (Universidad de Carabobo), Salón Nacional de Artes Arturo Michelena, Exposiciones de la Asociación Carabobeña de las Artes del Fuego. (2009).4.- Cojedes: Salón de las Artes del Fuego Sol de Cojedes. (2006-7). 5.- Sucre: Salón de las Artes del Fuego de Carúpano. (2007). 6.- Zulia: Bienal del Barro de América. (MACZUL).

7.- Caracas y Distrito Federal: Salones de la Sala Mendoza (1957-87); Trato con el Barro I, II, III y IV (CANTV), (1980-84); Primer Encuentro Nacional de Cerámica (Museo de la Rinconada 1987); Exposiciones de la Asociación Venezolana de las Artes del Fuego, (1980); Salón Nacional del Esmalte (I-1983 y II-1985); Salón Nacional de Artes Plásticas (1988) Cáp. Sobre las Artes del Fuego; Panorama de las Artes Visuales en Venezuela (Los 80); Cerámica en Pequeño Formato (Curaduría) 1991; Bienal Barro de América, (1992); Encuentros del Grupo Turgua (1992-2002); Salón Nacional del Vidrio (I-1998, II-2000 y III-2002); Las Megaexposiciones Cáp. Artes del Fuego en el Museo de Bellas Artes, (2005); Salón Nacional de Orfebrería

(I-2006, II-2007 y III-2008) Museo de la Estampa y Museo del Diseño Carlos Cruz Díez.

Otro fenómeno observable es que se dan en la capital del país, aunque en este caso no han tenido la perdurabilidad que se podría esperar tomando en cuenta la cercanía topográfica con los entes rectores de la cultura, mientras en el resto de los estados pareciera que fuese un fenómeno aparentemente fortuito; exceptuando el estado Carabobo que ha sido más consistente. Mientras en el resto del país, veinte estados se han ocupado de las artes plásticas en general, en las Artes del Fuego apenas en siete entidades se ha visto este tipo de manifestaciones con un carácter formal, pero efímero. No hay un salón determinado para exponer trabajos de esta índole, salvo los casos en que el jurado acepta piezas de estas técnicas como: Salón Aragua (Maracay), Bienal de Escultura Francisco Narváez (Nueva Esparta) y Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (Carabobo).

El salón en la actualidad según algunos testimonios

En este apartado citaremos algunos testimonios hechos por los prologuistas de los catálogos del salón en función de contextualizar con la historia de este Salón de las Artes del Fuego, como un universo mayor el de los Salones de Arte en Venezuela, y con ello el caso Carabobo; algunos autores con sus impresiones nos permitirán apoyarnos en la Tesis que confirman la relevancia que ya hemos venido planteando a lo largo de estas páginas. Según confirma Iván Hurtado:

La Universidad de Carabobo es la creadora del Salón Nacional de las Artes del Fuego y de su Premio Nacional, cuya trascendencia y categoría

son reconocidas tanto en el país como en el exterior. Puede decirse, con orgullo, que el solo hecho de participar en este salón, es consagratorio. Y ello reafirma el señorío intelectual, estético, académico de la UC, así como su búsqueda de valores universales. (Hurtado, Catálogo Salón XXIX. 2002).

La trascendencia de este Salón regional ha marcado pauta en la plástica nacional irrumpiendo las fronteras y ofreciendo un soporte válido curricularmente a los artistas. Toda vez que confirmamos nuestra aseveración de que este Salón es parte del Acervo Cultural de la Nación.

Así lo indica Fritz Küper en el prólogo del catálogo del salón XXI y dice: (...)” considerando al Salón como un patrimonio cultural y artístico de la Universidad, quien lo toma como compromiso y reto todos los años.” (Küper, 1994).

La responsabilidad de las universidades además de educar desde el ámbito de los salones de clases y las carreras institucionalmente constituidas por los pensa de estudio; es también la de educar a través del arte y de sus galerías universitarias o centros de exposiciones sin los rigores de las clases magistrales y los embates de los exámenes, educar con el relax, en la certeza de la distracción y del ocio constructivo.

Y más adelante, el mismo Küper habla de las publicaciones y señala en el texto citado: “Los excelentes catálogos publicados para cada confrontación, son el mejor testimonio de una política cultura consistente y permanente, traducida en este Salón Nacional.” (Küper, 1994). Y prosigue acerca de la importancia de los jurados:

(...) y con la garantía de Jurados de altísima calidad conceptual y técnica, podemos asegurar que el Salón Nacional de las Artes del Fuego se ha convertido en una de las confrontaciones de más prestigio a nivel nacional e internacional, pues ha sabido adaptarse a los cambios y las nuevas corrientes de las Artes... (Küper, 1994).

Posteriormente José Joaquín Burgos en el texto introductorio del catálogo para el Salón XXX afirma la internacionalización del Salón:

El Salón Nacional de las Artes del Fuego, asumido y sostenido contra todas las dificultades por la Universidad de Carabobo, es, hoy por hoy, no solamente la más importante confrontación venezolana en esta disciplina, sino una imprescindible referencia internacional. 32 años de persistencia y empeño, en este país de hechuras efímeras, han sido suficientes para consolidarlo así. (Burgos, 2003).

Este Salón de Artes del Fuego cumple un rol protagónico y decisivo en el acontecer plástico del país. Con sus seguidores, su particular perfil; con quienes lo disienten por los jurados o bien por los premios. Constituye un patrimonio institucional mediante su colección que debe ser mostrada al público y a los estudiantes. Además, un trabajo serio que se debe básicamente a la insistencia y planificación de sus gerentes culturales y por ende a la casa de estudios donde se presenta, la Universidad de Carabobo, del trabajo investigativo de algunos pocos que en este salón ven sus frutos.

Finalizado este capítulo, nos dedicaremos en el siguiente a aplicar las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu al Salón de las Artes del Fuego, como objeto puntual de ejemplificación de este ensayo.

“El acceso a las obras culturales es privilegio de la clase cultivada”

Pierre Bourdieu

CAPÍTULO VI

SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO: ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Los salones de arte son las actividades más comunes dentro de las Políticas Culturales en el campo de las artes visuales en Venezuela, sin embargo, no todos los que se han creado en el país han tenido la trascendencia de los Salones Nacionales. Entre los más relevantes que se han propiciado figuran: el pionero Salón Oficial de Arte (1940/1970) con 30 ediciones y coordinado por el Museo de Bellas Artes en Caracas, posteriormente también las 62 ediciones que tuvo el Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena (1943/2008) en la misma capital carabobeña y el Salón Nacional de Arte Aragua en Maracay con 40 ediciones (1975/2015); pero la proeza la constituye el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** (SNAF) ya que es el único en esta categoría que se convocaba en el territorio nacional.

Seguidamente, trataremos de aplicar los conceptos de la teoría del campo social de Pierre Bourdieu para describir y explicar algunos tópicos inherentes al Salón Nacional de las Artes Fuego (SNAF) y así entender este complejo entramado.

Las ciencias sociales tienen un lenguaje sencillo y eficiente para transmitir sus resultados como un punto de partida. Con las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu es además una forma de abordar “el carácter único de la obra de arte” y/o

de la inexplicabilidad de la “creación” cultural en su contexto, Bourdieu observa, no obstante, que tenemos que ubicar al artista en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales que están vinculados de alguna manera con la producción y comunicación de la obra. Y señala:

(...) los agentes comprometidos en la vida intelectual: las interacciones entre los autores y los críticos y entre los autores y los editores, me habían ocultado las relaciones objetivas entre las posiciones relativas que unos y otros ocupan en el campo, es decir la estructura que determina la forma de las interacciones. (Bourdieu, 1995, P. 27).

Para el autor existe una relación entre los actores que componen los “campos culturales”. Por tanto en este caso la conformación de los procesos de un salón de arte en una Galería tiene varios actores que están intrínsecamente sujetos a sus modos de acoplarse en el campo de las artes y de la cultura en un país donde se propiciaban y aupaban como Política Cultural la creación de Salones de Artes, por todo el territorio nacional, aunque después las instituciones y entes gubernamentales carecieran de compromiso para continuarlos y no hubiera presupuesto y mucho menos el personal capacitado para sustentarlos en el tiempo. Sin embargo, una de las excepciones lo constituye precisamente el Salón Nacional de las Artes del Fuego (SNAF) objeto de estudio en este trabajo.

El campo de la cultura, al cual pertenece el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** (SNAF), posee reglas y normas específicas de funcionamiento reguladas por las Instituciones que las promueven con un campo complejo y *sui generis*, ya que el arte es un bien simbólico que tiene una lógica propia y con los intereses cuya racionalidad es muy particular. No obstante, el arte (en este caso las artes del fuego), poseen una doble faceta: simbólica, ya que pueden verse desde sus virtudes estéticas,

como arte en tanto arte, desde las connotaciones del gusto y la belleza, con un total desinterés por lo económico; o por lo contrario como un bien cultural cuyo valor financiero esta conferido por los agentes del campo cultural al cual pertenecen.

(...) todas las ciencias de las obras culturales, historia social y sociología (...) del arte y de la literatura al recordar la existencia de los microcosmos sociales, espacios separados y autónomos en los que se engendran estas obras: en estas materias, la oposición entre formalismo surgido de la codificación de prácticas artísticas que han alcanzado un alto grado de autonomía y un reduccionismo inesperado al remitir directamente las formas artísticas y unas formas sociales, ocultaba que ambas corrientes tenían en común su ignorancia del campo de producción como espacio de relaciones objetivas. (Bourdieu, 1995, P. 271).

En esta cita, Bourdieu critica dos tendencias teóricas de explicación de los procesos artísticos. Una, que caracteriza como formalista, y la otra, reduccionista a los fenómenos sociales. Además, resulta interesante como Bourdieu se propone, con este cuestionamiento a estos extremos, una postura que logre integrar el estudio de los códigos artísticos con el de las formas y relaciones sociales.

El campo del arte, sin embargo, permite Integrar prácticas simbólicas que son materializadas de acuerdo a intereses con racionalidades particulares, que de alguna manera determinan su autonomía por su valor artístico en una posición social tanto como en otros campos de los cuales se nutre. La obra de arte estará ligada al agente que la produjo: bien sea el artista como creador de sus piezas o los organizadores (museólogos, museógrafos y gerentes culturales) como creadores de un salón de arte en este caso particular que nos ocupa.

Por ende, para entender las complejas relaciones entre los campos de producción de un salón de arte haremos un esquema básico de representaciones:

N 1.- CUADRO DE PRODUCCIÓN DE UN SALÓN DE ARTES

(Creado por Victoria Parés)

ARTE	GESTIÓN (INSTITUCIONES)	PERSONAL	DISEÑO (PUBLICIDAD)	DIDÁCTICO E INSTRUCCIONAL
ARTES VISUALES y/o PLÁSTICAS	UNESCO ICOM, ILAM, AICA, ministerio de cultura, museos y galerías	organizadores gestores coordinadores museólogos jurados críticos	material impreso catálogo desplegado	escuelas de arte, talleres con artistas, visitas guiadas, etc.
DISEÑO DE OBRAS PROPIAS DE LAS AF (ESTÉTICO y UTILITARIO)	salones de arte bienales (bases) premios mecenas	curadores museógrafos restauradores conservadores investigadores diseñadores	paneles didácticos fichas técnicas	universidades y politécnicos, docentes, personal especializado, generación de relevo, en fin
ARTES DEL FUEGO: CERÁMICA, VIDRIO, JOYERÍA	exposición temporal colectiva (itinerante/ opcional) artistas	artistas críticos de arte investigadores guías de sala monitores	publicidad medios tradicionales tv/radio redes sociales (foros, encuentros,	audiencias, escuelas y liceos universidades, público autodidacta y otros públicos

, VITRALES, ESMALTE/METAL, y MEDIOS MIXTOS		montaje y demás involucrados	seminarios. etc.)	
--	--	------------------------------	-------------------	--

Las Artes del Fuego tienen una doble relación de producción en tanto que son estéticas y útiles (utilitarias), lo cual determina además las características propias y particulares de esos campos de producción con la restricción *sui generis* de ser un bien cultural. Por consiguiente, el desarrollo de un salón de arte se basa en un sistema de bienes simbólicos, que se funda a su vez en un sistema de relaciones con su valor cultural y con su valor simbólico, en tanto que bienes producidos y conservados según un interés propiamente simbólico también. Ahora bien, para entender este complejo sistema de relaciones es necesario explicarlo a través de un cuadro temático.

N2.- CUADRO DE VALORIZACIÓN DEL **SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO** SEGÚN LAS TEORÍAS DE BOURDIEU (Creación de Victoria Parés)

CAMPO/CAPITAL	CAMPO DEL ARTE	CAMPO CULTURAL	CAMPO SOCIAL
CAPITAL	obra de arte	críticos de arte e	producción de la

SIMBÓLICO	jurados/premios	investigadores	exposición
CAPITAL ECONÓMICO	valorización de la obra (pieza)	catálogo	patrocinantes
CAPITAL SOCIAL	medios didácticos de difusión de la obra de arte	coordinadores, museólogos y relacionados del medio	obra de arte como reconocimiento
AGENTES	artistas /jurados	gestores y gerentes	público
HABITUS	el dominio de la estética artística propios de los elementos plásticos del arte	los conocimientos gerenciales y las experiencias en la promoción cultural	búsqueda del ocio constructivo según estratos socioeconómicos e intereses culturales

El **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, representa para la Universidad de Carabobo un bien de carácter simbólico, patrimonial, didáctico y pedagógico, interpretado por lo tanto como una acumulación de ese valor simbólico, visualizado en “el museo y su público” en tanto una acumulación del capital simbólico con disposición estética toda vez que se piensa en la obra de arte como objeto de colección. Según el autor: “el acceso a las obras culturales, es privilegio de la clase cultivada” Bourdieu (1980:69), su consumo en tanto tales es privilegio de las mayorías cultivadas, de modo que el sistema universitario es al logro de los procesos del **Salón Nacional de las Artes del Fuego** (SNAF) para el lugar que ocupa en el campo social y de ésta manera es para ella para quienes tiene valor en las jerarquías de ese saber y con el nivel de instrucción de sus actores y “agentes”: los profesionales de la docencia, la comunidad de estudiantes y demás visitantes.

Cabe hacer aquí una breve acotación con respecto al habitus específicamente, ya que así, los artistas y los jurados tienen como habitus los amplios conocimientos del arte como expresión estética y de la historia de arte como recurso histórico de la humanidad, los criterios estéticos, los cuestionamientos del gusto, las habilidades propias que otorgan las técnicas artísticas a las cuales se dedican, en éste caso las Artes del fuego: la cerámica, la orfebrería, vitrofusión (y vitrales), y el esmalte sobre metal siendo además una rama de la joyería; en tanto que ese dominio les permite ganar los premios de los salones y el reconocimiento de colegas y amigos conocedores e investigadores del ámbito artístico y cultural, etc. Los gestores tendrían como habitus su experiencia como organizadores y las habilidades para sortear los intrínquilis culturales de la práctica artística y de la promoción del arte, así como sus titulaciones y trabajos de ascenso, lo que por consiguiente le brinda también un reconocimiento entre colegas y conocedores del medio cultural.

Y además también el público tendría su formación de acuerdo a su clase social y educativa, mientras se distrae en el ocio constructivo, aprenden de las exposiciones y le otorga un cierto estatus social conservar y promocionar los objetos artísticos que compran como “*souvenir*” en las tiendas de arte de los museos en las distintas capitales del mundo a quienes también se les otorga un valor económico y simbólico agregado. Por consiguiente, para entender el SNAF analizaremos las coincidencias entre los vértices del cuadro arriba señalado, como aquellos tópicos que iremos estructurando y tratando de tomar en cuenta según las teorías filosóficas y sociológicas de Bourdieu en el desarrollo de esta disertación. “Así el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social [...] sino todo el

conjunto del campo de producción artística [...]. El sujeto de la obra es pues un habitus en relación con un puesto, es decir con un campo”. (Bourdieu, 1980, P. 3).

Así pues, que como bien señala el autor en la cita anterior, este salón de arte ésta conformado por esas complejas relaciones de producción propias del campo artístico, en el cual el artista es el protagonista junto con su obra, pero según el lugar que ocupa en la cadena de producción de los salones, la obra constituye el eje central expositivo, pero también el artista es valorado en función a esas relaciones cuando se premia su obra. De modo que abordaremos el Salón Nacional de las Artes del Fuego (SNAF) analizando desde su conformación en varios estamentos de producción, con éste además perseguimos establecer tres (3) objetos de observación o producción que resultan axiológicos en el marco de la teoría de los campos sociales, toda vez que estableceremos de alguna manera como objetivo determinar qué capital (simbólico, prestigio, económico, etc.) aportan o acumulan cada estamento de producción.

De la misma manera indagaremos en la función de los actores con respecto a sus habitus y/o capitales que aportan y de qué manera simbólicos o económicos; y cuyos resultados los iremos desglosando en la medida que estaremos analizando cada tópico a saber: los catálogos, los jurados y las obras (artistas) ganadoras en tanto que conforman toda la producción del salón nacional.

1.- **Los catálogos:** son el texto escrito cuyos registros elementales cuentan la historia del salón en el ámbito bibliográfico y dejan constancia como la memoria del acontecimiento, con los registros fotográficos de las obras, a través de las fichas técnicas, los textos críticos, los colofones y los créditos, las bases y los veredictos; básicamente, para entender su funcionamiento en el ámbito de la plástica nacional y

porque resulta tan supremamente importante para el patrimonio de nuestro país un salón de esta magnitud, constituyen por consiguiente el “registro simbólico” de éste acontecimiento.

2.- **El jurado:** aquellos que seleccionan las obras, califican con discernimientos y otorgan los premios, y con ello confieren el “capital cultural” como valor agregado en la construcción de un patrimonio tangible que dará fe de un recorrido histórico durante 40 años en el haber artístico de la nación, quienes les toca la tarea de: seleccionar, calificar y premiar con criterios técnicos e investigativos sobre las artes del fuego y con el apoyo sobre las bases como medio jurídico que dará soporte al evento, para finalmente emitir un veredicto que debería ser sustentado y con argumentos.

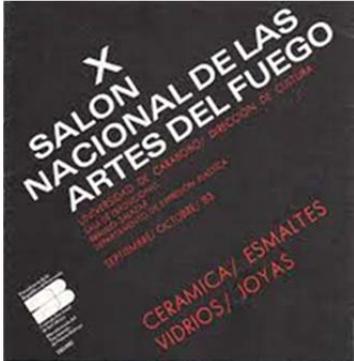
3.- **Las obras galardonadas:** como reconocimiento de los distintos premios que pasarán a formar parte de las colecciones tanto públicas como privadas, constituyen como **obras de arte**, otra arista del “valor simbólico” de esas preseas monetarias y de las relaciones en torno al Salón Nacional de las Artes del Fuego. Muchas veces apoyados sobre los **textos críticos:** con las opiniones de profesionales calificados en el campo del arte y la cultura, investigadores, curadores y museólogos que con sus juicios críticos hacen un acercamiento de la historia del arte en Venezuela y la interpretan para los demás investigadores, estudiantes, usuarios y público en general, tanto para con el campo social como en el campo cultural.

1.- LOS CATALOGOS: EL REGISTRO SIMBÓLICO

La edición en físico de los catálogos constituye un registro bibliográfico tangible muy importante en función y en virtud de dejar para la posteridad la huella de una memoria crítica e histórica de este salón, tan relevante para la comunidad artística de nuestro país. Por consiguiente, analizaremos una muestra significativa de los catálogos de modo que nos permita ver un grupo representativo del material impreso que deja el salón una prueba patrimonial del paso de este evento de las artes del fuego desde el punto de vista de su aporte para la plástica venezolana según las políticas culturales de la época.

Los catálogos como textos bibliográficos son un documento escrito que nos ofrece otras posibilidades discursivas que sirven de ejemplos a seguir para construir otros textos o investigaciones con bases en el mismo tópico que nos ocupa aprovechando sus facetas polisémicas. Analizaremos un pequeño grupo como muestra de estos catálogos, correspondientes a unas 11 (once) ediciones del salón en un universo de 40, que se han seleccionado de manera fortuita, en razón de aquellos que han sido tramitados con las relaciones estratégicas entre amigos del campo cultural relacionados con las artes plásticas, toda vez que la Institución se encuentra cerrada debido a las medidas profilácticas motivadas por la pandemia del covid-19 a la fecha de realización de éste estudio, entre otras particularidades. El campo del arte está en suspenso como todas las instituciones.

N 3.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL X SALÓN (Creación de Victoria Parés)¹⁵

<p>Catálogo del Salón X (1983):</p>	<p>Fotografía del catálogo</p> 
<p>FORMATO</p>	<p>Formato cuadrado: medidas: 20,05 cm. x 20,05 cm. estando cerrado, pero se despliega en 12 caras por anverso y reverso</p>
<p>DISEÑO</p>	<p>Tipos en negro y rojo La portada es el logo de las artes del fuego</p>
<p>FOTOGRAFIAS</p>	<p>Fotos: blanco y negro</p>
<p>TEXTOS</p>	<p>Texto del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Carabobo</p>
<p>BASES</p>	<p>Con 9 artículos, premios y jurados</p>
<p>PECULIARIDAD</p>	<p>Un desplegado orgánico tipo origami texturizado</p>
<p>DISEÑADOR</p>	<p>Nordis Velásquez</p>
<p>ISBN</p>	<p>Depósito legal nb83-6223/no se indica tiraje y está sin paginar</p>

El catálogo se diseñó tipo origami, por anverso y reverso, se despliega y se pliega a consideración del lector, este diseño aporta unas connotaciones estéticas y lúdicas únicas que no se volverá a repetir en más ninguna otra edición del salón y que

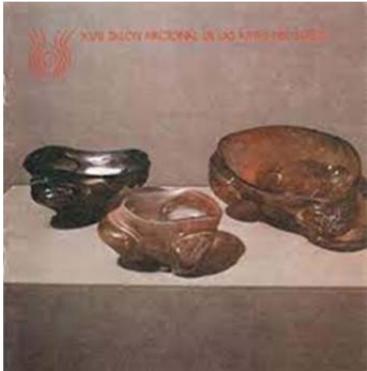
¹⁵ Y todos los otros cuadros que continúan en este renglón de la investigación son de creación propia de la Investigadora.

parecieran fortuitas por parte del diseñador del momento y no se consideran un protocolo editorial en el transcurrir de las ediciones del salón excepto por el formato cuadrado de estas primeras ediciones del salón. En la portada sólo se aprecia el logo de las artes del fuego en rojo sobre fondo negro, en su interior aparecen las fotografías de las obras premiadas a dos tonos: blanco y negro, con sus fichas técnicas. Las bases están ubicadas en una de las caras predominantes del desplegado, a la derecha, con sus premios y sus jurados.

Los artistas participantes están colocados por categorías, en esta ocasión fueron tres (3): cerámicas, joyas y esmalte. Se han seleccionado en la disciplina de cerámica 33 obras y una pieza de una invitada especial; en el rubro de joyería sólo participan 8 piezas, y en esmalte 17 obras aceptados, para un universo total de 59 artistas participantes con una invitada de las artes del fuego.

Los logos de los mecenas y los créditos de los organizadores, se indican las bases con los premios y los jurados, pero aún no está señalado el veredicto. Es importante destacar que en esta edición el texto aclara que se suspendió por algunas convocatorias en virtud de las relaciones entre el Ateneo de Valencia y el Departamento de Artes Visuales de la Universidad. Por lo cual es importante señalar que el salón se inicia en los espacios del Ateneo de Valencia, pero posterior a la culminación de su sede física en los 80' es desde allí que se instaló en la planta física de la Galería Braulio Salazar ubicada en la Urbanización Prebo, en el parque Dr. Fabián Ruíz de la ciudad en la Av. Andrés Eloy Blanco.

N 4.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL XVII SALÓN

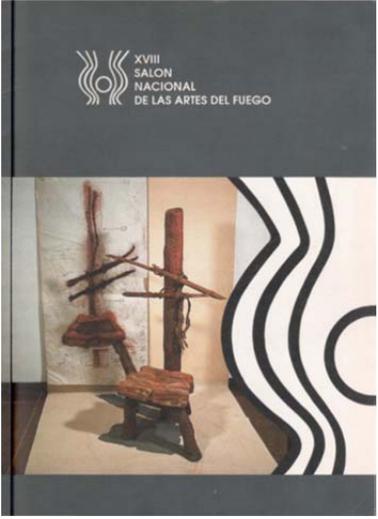
Catálogo Salón XVII (1990)	Fotografía del catálogo 
FORMATO	Catálogo horizontal de 20 x 21 cm tipo libro de bolsillo a lomo engrapado
DISEÑO	Letras en rojo. Obra premiada en la portada
FOTOGRAFÍAS	Nordis Velásquez: Obras del interior en blanco y negro con fichas técnicas
TEXTOS	De Suardo Castillo
BASES	Aparecen con 13 artículos, los premios en metálico y los jurados.
PECULIARIDAD	Tres artistas invitados: Kellmis Fernández, Lamis Felman y María Pont
DISEÑADOR	Nordis Velásquez
ISBN	No tiene/ está sin paginar/ y tampoco se indica el tiraje

En esta ocasión tenemos un catálogo más organizado estructuralmente para guardar la memoria del salón, muy sencillo en forma de librito engrapado, pero hasta ahora no existe un protocolo gráfico claro en cuanto a un diseño preestablecido

institucionalmente para este documento. Allí aparecen todas las obras señaladas con sus fichas técnicas sin numerarlas, los autores se indican en orden alfabético por los apellidos de los artistas; además se sigue manteniendo la clasificación por disciplinas plásticas y aunque aún no se incorporan otros señalamientos informativos, pero es importante la aparición de los premios otorgados hasta la fecha en el salón, los créditos tipo colofón y logos de los patrocinantes.

Las bases continúan en las páginas principales de los catálogos. Son muy pocos los nuevos artículos que se han agregado para un total de 13 ítemes, así como los premios; los artistas participantes están ubicados por categorías que en ésta ocasión han aumentado a cinco (5), así la cerámica tiene 32 obras participando, la joyería tiene 10 piezas, el Vidrio tiene 5 obras, el Vitral 1 pieza y el esmalte 1 obra, para un universo de 49 obras de artistas a los que habría que sumarles las 3 obras de los artistas invitadas de ésta edición.

N 5.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL XVIII SALÓN

Catálogo del Salón XVIII (1991)	Fotografía del catálogo 
FORMATO	Catálogo horizontal de 20 x21 cm tipo librito engrapado
DISEÑO	Letras en negro. Obra premiada en la portada
FOTOGRAFIAS	Nordis Velásquez: Obras en blanco y negro con fichas técnicas
TEXTOS	De Augusto Celis
BASES	Aparecen con 13 artículos, los premios en metálico y los jurados.
PECULIARIDAD	Tres artistas invitados: Kellmis Fernández, Lamis Felman y María Pont
DISEÑADOR	Nordis Velásquez
ISBN	No tiene y está sin paginar

El catálogo destaca gráficamente porque se presenta con la obra ganadora de la edición anterior a fin de que sea más nemotécnico: didáctico y pedagógico, fácil de recordar a la hora de ubicarlos; seguidamente aparece el logo de la galería, en el reverso de la portada encontramos la foto del artista ganador de la convocatoria

anterior, avanzamos y se señalan las bases, los premios y los jurados. A la derecha los nombres de los galardonados anteriores, aspecto éste que siempre ha sido interesante porque en los otros salones de arte no se estila, me refiero al salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena, así como en el Salón Nacional de Arte de Aragua y Salón Municipal de Pintura del Girardot, entre otros.

Seguidamente los artistas invitados: José Gabriel González, Kelmis Fernández y Teresa Müller. Posteriormente las obras participantes en la categoría de cerámica 31 obras, joyas: 34 y vidrio con sólo 3 piezas. Destaca como la joyería ha superado a la cerámica. Al final en la contraportada se encuentran los agradecimientos, el colofón con los créditos y logos de las instituciones.

N 6.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL XX SALÓN

<p>Catálogo del Salón XX (1993)</p>	<p>Fotografía del catálogo</p> 
<p>FORMATO</p>	<p>Tipo libro de 30 cm de alto x 22 cm. De ancho</p>
<p>DISEÑO</p>	<p>La portada tiene la foto de la obra ganadora del año anterior</p>
<p>FOTOGRAFÍAS</p>	<p>Las obras de los artistas de esta edición están a color, pero en</p>

	pequeño formato compartido en una misma página con cuatro obras
TEXTOS	Un texto de Alberto Asprino y otro de José Napoleón Oropeza
BASES	Con 18 artículos, premios y jurados
PECULIARIDAD	Las fotos de 10 artistas ganadores en ediciones anteriores aparecen a todo color y a una página
DISEÑADOR	Nordis Velásquez
ISBN	No posee / tiene 34 páginas numeradas/1000 ejemplares

En esta publicación se ilustra la portada del catálogo con la obra ganadora del artista en la convocatoria anterior, como una costumbre que se instaura con respecto a los catálogos anteriores que no la tenían y al abrir la página inmediata aparece el logo de las artes del fuego; los textos de Arq. Alberto Asprino y Dr. José Napoleón Oropeza, seguidamente aparecen las bases que están ubicadas en las primeras páginas del catálogo, conformadas por 18 artículos, allí se habla del carácter inédito de la pieza a concursar, así como del aspecto de conservación y embalaje de las piezas entre otras razones de importancia.

Este catálogo es muy importante porque ilustra a todo color diez (10) de los premios resaltantes del salón. Seguidamente se ubican las obras por categoría de manera bien didáctica y numeradas cada una con su ficha técnica de modo que resulta ser el único protocolo fijo que se mantiene en todos los catálogos de todos los salones en el territorio nacional. En esta oportunidad se han seleccionado para las categorías de: cerámicas: 31 obras, joyas: 35 piezas y sólo 6 obras para la categoría de vidrio;

para un universo de 72 obras participantes, un aumento sustancial con respecto a la edición del catálogo 17.

Finalmente, un listado con los artistas ganadores de ediciones anteriores aparece señalados con sus obras como una especie de protocolo editorial, que ya se ha venido marcando en la estructura del catálogo y que constituye un homenaje y un signo de respeto a los anteriores ganadores además de un documento de investigación válido para futuras generaciones. Se mantienen las categorías de las cinco (5) clasificaciones de las artes del fuego: cerámica, joyas, esmalte sobre metal, vidrio y vitral. Aún no se hacen señalamientos de tipo museográfico: como panorámicas de las salas, ni acercamientos fotográficos en los cuales se deje ver parte del montaje de las obras, ni la imagen corporativa del salón, etc. sólo didácticos con la presencia de las fichas técnicas de las obras y se continúan mostrando en el catálogo por disciplinas, aunque siempre por orden alfabético de los artistas y numeradas para una mayor información.

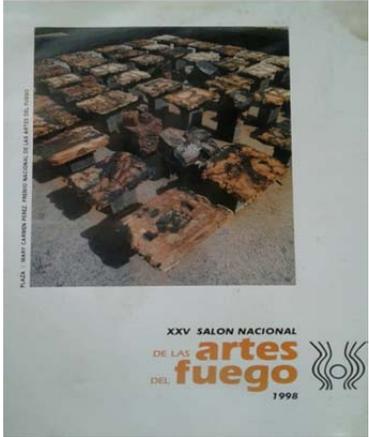
N 7.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL XXII SALÓN

<p>Catálogo Salón XXII (1995)</p>	<p>Fotografía del catálogo</p> 
<p>FORMATO</p>	<p>Catálogo vertical tipo libro de 28 cm. x 22 cm engrapado</p>
<p>DISEÑO</p>	<p>Fotografía con la obra ganadora en la portada, presentan solapas y contra solapa con el colofón y los créditos de la Universidad</p>
<p>FOTOGRAFIA</p>	<p>Fotografías de Antonio González Boscán/A full color con las 19 obras participantes, un salón minimalista</p>
<p>TEXTOS</p>	<p>Alejandro Oliveros</p>
<p>BASES</p>	<p>Con 18 articulo al final del catálogo</p>
<p>PECULIARIDADES</p>	<p>Se realiza un catálogo con todas las implicaciones para las 19 obras con el mismo ahínco que los demás</p>
<p>DISEÑADOR</p>	<p>Mariano Díaz</p>
<p>ISBN</p>	<p>No posee/21 páginas/tampoco se indica el tiraje</p>

En esta edición impresa se hace un recorrido desde la portada con la obra ganadora de la edición anterior, el texto de Alejandro Oliveros, del que no ocuparemos más adelante, la lista de participantes en la cara izquierda, una obra de la artista Reina Herrera en homenaje, la foto y el *curriculum vitae* del artista invitado que suele ser el ganador de la edición anterior con dos (2) de sus obras, seguidamente la presentación a color de cada una de las obras en cerámica seleccionadas en una página plegable con todas las de su categoría, vidrio también una página desplegable con las 5 obras a full color que se cierra con la lista de obras y artistas premiados en las XXI convocatorias anteriores, orfebrería con las 6 obras exhibidas distribuidas en la cara interna del desplegado, en el dobles aparecen los premios con sus montos y un apartado único ofreciendo una exposición individual al artista ganador de la edición. Finalmente, las bases y los créditos.

En esta ocasión las bases se ubican en las páginas finales del catálogo con los premios y los jurados. Cerámica 7 obras, Esmalte 1 pieza, Vidrio 5 piezas, orfebrería 6 piezas, y dos (2) piezas de orfebrería del artista invitado. Para un universo de 19 artistas participantes. La prensa del momento señala “Varias categorías desiertas para el XXII salón” en las páginas centrales de El Nacional, aspecto del que nos ocuparemos más adelante.

N 8.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL XXV SALÓN

<p>Catálogo del Salón XXV (1998)</p>	<p>Imagen de la portada del catálogo</p> 
<p>FORMATO</p>	<p>Catálogo vertical tipo libro de 28 x 22 cm a lomo engrapado</p>
<p>DISEÑO</p>	<p>Portada con fotografía de la obra de Mary Carmen Pérez, contraportada, presenta solapas y contra solapa, así como el colofón y los créditos de la Universidad</p>
<p>FOTOGRAFÍAS</p>	<p>Anaxímenes Vera En la portada aparece una obra ganadora de la anterior convocatoria Obras a todo color con sus fichas técnicas</p>
<p>TEXTOS</p>	<p>Dos textos críticos firmados por sus autores, uno de Fritz Küper y el otro de Josefina Weidner de Fierro</p>
<p>BASES</p>	<p>Bases con 18 artículos y sus premios</p>
<p>PECULIARIDAD</p>	<p>El catálogo tiene una solapa a cuerpo completo tanto en la página de la portada como en la contraportada con el colofón y/o créditos a la izquierda y los agradecimientos a mecenas en la derecha</p>
<p>DISEÑADOR</p>	<p>Mariano Díaz</p>
<p>ISBN</p>	<p>No posee/39 páginas/tampoco se indica el tiraje</p>

El catálogo se diseña de modo que contenga la siguiente información: la foto de entrada con el artista ganador de la edición anterior, lo que empieza a destacarse como una constante en el diseño gráfico a medida que se avanza en la profesionalización y las instituciones de esta índole le confieren al artista un valor agregado mayor o igual al de la pieza de arte y con ello estaríamos resignificando el curriculum del artista plástico.

En esta ocasión tenemos dos (2) textos críticos de entrada. Resulta relevante destacar la aparición del *curriculum* completo de la artista ganadora que son atributos que se van sumando a las virtudes del documento en la medida que las instituciones museísticas se han venido acomodando a los estatutos internacionales del ICOM y del ILAM y a los modos globales de hacer exposiciones y salones de esta índole, aunado a ello a la solicitud de su incorporación por parte de los patrocinantes.

Aquí participan solo cuatro (4) categorías de clasificación de las artes del fuego: cerámica, esmalte sobre metal, orfebrería y vidrio. En esta edición destaca además de las obras de seis (6) artistas invitados con sus piezas a full color, una lista de artistas con las 21 obras ganadoras en los salones anteriores, una lista de artistas participantes en orden alfabético y ubicado por categorías. Los galardones en metálico aumentan los montos de los premios todos los años. El jurado tendrá que seleccionar entre los participantes un grupo exclusivo de galardonados: cerámica con 18 participantes, orfebrería con 26 obras, esmalte sobre metal con 5 participantes y vidrio con 10 obras participantes, para un universo de 59 exponentes.

N 9.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL 32 SALÓN

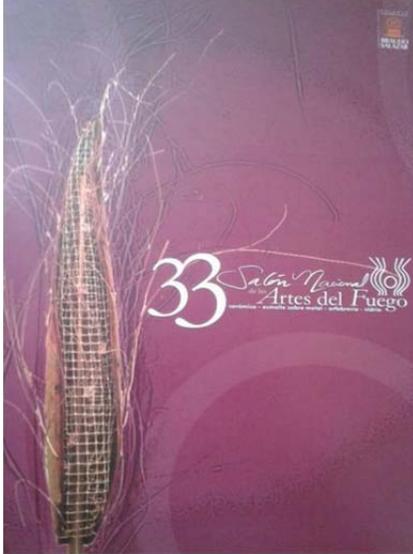
Catálogo Salón 32 (2005)	
FORMATO	30 x 23 cm en sentido vertical
DISEÑO	Obra de Laura Palazzi en la portada como la ganadora de la edición anterior
FOTOGRAFIA	FOTOGRAFO: César Tedechea Obras a full color, con panorámicas de las salas
TEXTOS	Alberto Asprino, Lunes Rodríguez y de Ilich Rodríguez
BASES	Con 21 artículos
PECULIARIDAD	Obras de Ana Mercedes Carvallo como ganadora
DISEÑADOR	Juan Bello Osío
ISBN	No posee/ Páginas sin numerar/ Tiraje 1000 ejemplares

El catálogo se ha venido diseñado en sentido vertical, desde hace varias ediciones como un protocolo editorial de concepto gráfico acomodándose a los criterios museológicos de índole internacionales establecidos por los organismos que los rigen, con textos críticos del asesor permanente Arq. Alberto Asprino, Lic. Lunes Rodríguez y otro de Lic. Ilich Rodríguez, estos dos últimos autores son personal de

planta de la institución, quien realiza un relato museológico de la muestra. Aparecen las panorámicas de la sala en hoja desplegada a fin de dejar registros del Guión museográfico y posteriormente las obras a todo color por categorías, obras de Ana Mercedes Carvallo Parés la ganadora del salón y la artista invitada Laura Palazzi con su curriculum galardonada de la edición anterior. A partir de allí se ubican las fotos de cada obra con sus respectivas fichas técnicas en orden alfabético según cada disciplina de las artes del fuego y finalmente los aspectos administrativos de la muestra: las bases, premios, jurados y veredicto de la edición anterior. Una lista de ganadores de las convocatorias anteriores.

De modo que hay una propuesta editorial ya establecida como política de la sala de exposiciones para con el Salón Nacional de las Artes del Fuego y en función de ajustarse a los cambios institucionales y a las exigencias de los entes rectores: CONAC, ILAM, ICOM, AICA, quienes demandan nuevos conceptos tanto editoriales como de imagen gráfica del salón y como requisito, en función de ajustarse a las políticas editoriales de la Biblioteca Nacional y del Centro Nacional del Libro para otorgar el ISBN y el Depósito Legal.

N 10.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL 33 SALÓN

<p>Catálogo Salón 33 (2006)</p>	
<p>FORMATO</p>	<p>30 cm. X 23 cm. en sentido vertical y encuadernado a lomo pegado, incluye un par de solapas a medio pliego en la portada y contraportada.</p>
<p>DISEÑO</p>	<p>Obra de Ana Mercedes Carvallo en la portada con el número de edición del salón y el logo</p>
<p>FOTOGRAFÍAS</p>	<p>Ilich Rodríguez y César Tellechea A todo color de las obras con aspectos panorámicos de la museografía</p>
<p>TEXTOS</p>	<p>Félix Suazo e Ilich Rodríguez</p>
<p>BASES</p>	<p>Con 23 artículos, jurados y premios</p>
<p>PECULIARIDAD</p>	<p>El catálogo se le dedica a la memoria de Fernando Sosa ceramista destacado carabobeño y ganador de varios premios</p>
<p>DISEÑADOR</p>	<p>Juan Bello y Jesús Latuff</p>

ISBN	CD041200671/ Tiraje: 500 ejemplares/sin paginar
-------------	---

Destaca que en ésta edición el catálogo se diseña en una tonalidad muy sobria color vino en homenaje a Fernando Sosa ceramista carabobeño que murió para estas fechas, además según el criterio del diseñador gráfico que consideró pertinente tomar en cuenta los colores y explorar los elementos plásticos como recurso discursivo para resaltar la pieza de esmalte sobre metal de la obra de Ana Mercedes Carvallo que en esta edición destronó a la cerámica como técnica predominante; y los logos de la Universidad, así como el de la Galería en la parte superior derecha e izquierda. En este catálogo se mantienen la inclusión de los ganadores de las 32 ediciones anteriores, respaldados con las bases, los premios y los jurados.

Además, se incluye el veredicto de la edición anterior como un punto a favor en la evolución de la historia, aspecto que resulta bien interesante porque ofrece un requisito válido de constatación sobre el jurado y el valor simbólico otorgado a la obra con la designación que ha hecho el jurado. Las bases tienen un aumento de artículos y de montos de los premios que no estudiaremos en esta ocasión debido a las fluctuaciones a las cuales ha sido sometida nuestra moneda. Las disciplinas a considerar en esta ocasión son: cerámica con 19 obras, esmalte sobre metal 4 participantes, orfebrería 20 piezas, vidrio 21 obras para un universo de 64 participantes con sus obras. Destaca el aumento considerable en la disciplina del vidrio.

N 11.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL 34 SALÓN

Catálogo del Sal34 (2007)	
FORMATO	3 cm x 23 cm en sentido vertical tipo libro encuadernado con solapas
DISEÑO	En la portada tiene la obra ganada del salón anterior Samantha Fung
FOTOGRAFIAS	Fotógrafo: César Tellechea A color con 2 obras por página, una en la esquina superior izquierda y otra en la esquina inferior derecha
TEXTOS	Esta edición posee (5) textos: uno de la Galería, Rafael Osío Cabríces, Gabino Matos, Ernesto J. Guevara e Ilich Rodríguez
BASES	Con de 23 artículos, 10 premios y 3 reconocimientos
PECULIARIDAD	Homenaje a Cándido Millán
DISEÑADOR	Julio Bello
ISBN	No indica/tiraje 500 ejemplares/sin números en las páginas.

El catálogo se diseña con la obra ganadora de la edición anterior en la portada para que sea más nemotécnica, en este caso la obra de Samantha Fung: Deformaciones por conectividad. El recorrido del catálogo se realiza desde las fotos de la obra ganadora, la artista invitada de la edición anterior, fotos a full color, con letras muy pequeñas y las obras están recortadas en las esquinas; creo que es la

primera vez que un catálogo tiene (5) textos: una por parte de la Galería (sin firma), otro por Rafael Osio Cabríces, el de Gabino Matos miembro de AICA Venezuela, Ernesto J. Guevara como crítico e Ilich Rodríguez Coronel. Después se ubican las obras por técnicas y finalmente los aspectos administrativos: bases, premios, jurados, y lista de ganadores en las convocatorias anteriores.

N 12.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL 38 SALÓN

Catálogo del Salón 38 (2011)	
FORMATO	30 cm. X 23 cm. En sentido vertical encuadernado
DISEÑO	Se enuncia el número de la edición en competencia grafica con la obra de la artista ganadora en la edición anterior
FOTOGRAFIAS	Fotógrafo: César Tellechea A todo color con distribución de las obras en pares por cada página, se incluye una página desplegada completa con aspectos museográficos
TEXTOS	Texto de Gabino Matos
BASES	Con 17 artículos, jurados y premios; se incluye el veredicto, así como un listado con las obras ganadoras de las 38 ediciones
PECULIARIDAD	Las solapas no poseen información gráfica que aporte al diseño y a la utilidad de las mismas funcionalmente a favor del diseño
DISEÑADOR	Studio P, C.A.
ISBN	No posee/tiraje 500 ejemplares/sin paginar (sin numeración)

En esta edición destaca que el catálogo se diseña en color negro en función de anunciar el luto por la pérdida del crítico e investigador de arte Lic. Willy Aranguren, como un homenaje simbólico a este profesional de la crítica y la investigación artística de los salones de arte, pero no es un protocolo que se repite como constante en el concepto gráfico, pese a que hemos encontrado ya tres (3) catálogos con este

tipo de distinción, también resalta que las solapas a medio pliego están vacías de contenido tanto gráfico como textual, nada de logos ni créditos y mucho menos colofón simbolizando el mismo hecho dada la sobriedad minimalista del mismo; se mantienen los formulismos de las bases, los premios y el veredicto éste último de reciente data en el catálogo. Se siguen incluyendo las panorámicas de las salas a fin de registrar los aspectos museográficos de la edición lo cual constituye un avance en el quehacer museológico desde hace ya varias ediciones.

Destaca, además, que la artista homenajeada está fotografiada en una de las páginas internas con su síntesis curricular en todo el formato del pliego, posterior a la página dedicada a la museografía. A partir de allí hay un listado de artistas y se inicia el recorrido con las obras. Las piezas se siguen colocando a todo color con sus fichas técnicas, más bien se muestran de modo interdisciplinario, el listado de artistas con las obras se ha ubicado en orden alfabético según los apellidos de sus autores, ya no existe una clasificación por disciplinas técnicas en las artes del fuego. Al final están los aspectos administrativos organizados de la siguiente manera: bases, jurados, premios y lista de artistas con el máximo galardón.

Se muestra un listado de 56 participantes con dos grupos, las obras se presentan sin distinciones de categorías ni disciplinas técnicas, en orden alfabético según los apellidos de los participantes y tampoco están numeradas las disciplinas, aunque la ficha técnica lo señala, además fecha de nacimiento y lugar de habitabilidad del artista lo que constituye un dato relevante para la indagación de futuros investigadores. El veredicto del jurado de calificación y de premiación debidamente firmado.

N 13.- CUADRO DE VALORACIÓN DEL 39 SALÓN

Salón Bienal 39 (2013)	
FORMATO	3 cm x 3 en sentido vertical tipo libro encuadernado a lomo pegado
DISEÑO	Solapas a un cuarto de pliego solo como continuidad del diseño
FOTOGRAFIAS	Fotógrafo: César Tellechea A color con las páginas compartidas con dos obras y sus fichas técnicas
TEXTOS	Alberto Asprino y Gabino Matos miembro de AICA cap. Venezuela
BASES	Con 21 artículos, jurados y premios
PECULIARIDAD	Artistas homenajeadas Reina Herrera y Gloria Fernández Ese catálogo tiene incluido en la última Pág. A la izquierda un código QR
DISEÑADOR	Studio P, C.A.
ISBN	No posee/sin paginar/500 Ejemplares

El catálogo se diseña bien colorido con una interpretación gráfica de la obra de la artista ganadora en la edición anterior. El recorrido del catálogo se ha planificado desde la presentación de los textos, luego el aspecto museográfico con las panorámicas de las salas, posteriormente las artistas homenajeadas, el *curriculum* de la artista invitada y su foto ocupan cada cosa una página de información destacada a

todo formato de hoja; las obras se siguen ubicando como expresión de sus autores por orden alfabético y se abolió desde hace ya varias ediciones anteriores la clasificación por disciplinas técnicas, finalmente encontramos los aspectos administrativos del salón: bases, veredicto y premios de ediciones realizadas. Además de la novedad de incluir un código QR en su última página, como signo de su paso para los medios digitales de comunicación interactiva de modo virtual y sumarse al apoyo social-cultural que ya venía ejerciendo la Galería con su portal web en estas plataformas colaborativas del nuevo milenio digital.

Se registra un total de 54 artistas, se ha adoptado la modalidad de presentar los participantes sin la estructura por categorías que habíamos estado observando durante más de 30 años; quizás debido a la ruptura de las fronteras entre las técnicas, ahora el arte es más interdisciplinario y podemos encontrar piezas que forman parte de una joya y se haga con cerámica o por el contrario una pieza utilitaria usando técnicas de la orfebrería con la vitrofusión, o bien proyectos mixtos en los cuales se abarca desde lo objetual a lo conceptual.

Existe una edición más del catálogo del salón, sin embargo, no pudimos tener acceso a los mismos a través del Director de la sala, debido a la situación pandemia del Covid-19, estos pocos catálogos físicos que se han trabajado se consiguieron con el apoyo de las amistades y de la compra de algunos otros, ya que no se pudieron obtener por los canales regulares, con lo cual se dificulta mucho más la labor investigativa de los que hacemos vida dentro de la Universidad de Carabobo.

Tenemos conocimiento sobre la página web de la Galería Universitaria, ya que se ha hecho una publicación sobre el estudio de ésta página con anterioridad en la

Revista Estudios Culturales de Universidad de Carabobo¹⁶, pero debido a los cambios del país, a las fluctuaciones de los servicios eléctricos en tanto que los del internet, descubrimos que son muy pocos los enlaces virtuales que se descargan de los vínculos web, no hay actualizaciones en el *Twitter* desde septiembre de 2020, tampoco recientes publicaciones en el *Instagram* desde abril del 2021 y por Google la página oficial se queda en blanco, no pareciera haber domicilio *web* en los momentos de consulta que se han realizado. Esto en cuanto a la ubicación en las plataformas globalizadas en las que ya la Galería había incursionado con notable éxito.

Finalmente podemos decir que en líneas generales la existencia del catálogo constituye un punto a favor como un documento editorial indiscutiblemente valioso para los investigadores del Salón Nacional de Artes del Fuego, toda vez que nos ubica en las dimensiones reales del contexto de la plástica nacional en el campo del arte. La existencia de un documento bibliográfico como éste es supremamente relevante para la valorización de la historia de los salones de arte nacionales y en este ámbito contribuye con su registro.

Es notable la constancia y el grado de compromiso al propiciar la continuidad del evento en tanto se deja una prueba que hace constatar en la literatura como ejercicio histórico en la evolución de una actividad cultural como ésta. Estos catálogos forman parte de un universo plástico que se recrea y mantiene en el sistema de conocimientos de la plástica venezolana, toda vez que constituye una capsula de un tiempo ignoto, con un sistema reflexivo sobre sus bases.

¹⁶Las tecnologías interactivas de comunicación como herramienta para la expansión del conocimiento museístico. Análisis de la Pág. web de los museos en Venezuela. Caso Galería Universitaria Braulio Salazar- Por: Victoria Parés (Venezuela). N° 9. Vol. 18 julio-diciembre 2016.

El objeto de esta minuciosa descripción ha sido descubrir qué **capital simbólico o de prestigio** aportan los catálogos y de qué manera. Ya que es palpable que hay una evolución hacia la formalización y se nota en la consagración y en la profesionalización del artista como veremos más adelante y queda registros en sus *currícula*. Y aunque hay rasgos orientados a lo circunstancial de cada evento en cada convocatoria, han habido otros que se hacen de manera más estructurales o constantes, para apuntar a una historia y certificar una trayectoria en el campo cultural de la plástica por parte de cada artista y de cada institución que convoca los salones de arte, toda vez que los catálogos son indicadores de esas trayectorias y la acumulación de un capital simbólico basados en el prestigio, mismo que se evoca en cada catálogo conservado como documento una vez transcurridos los años, recordemos que para otorgar el ISBN las instituciones de esta índole deben consignar como requisito (5) cinco ejemplares del catálogo de cada convocatoria en la Biblioteca Nacional de las localidades más importantes del país, esto como política cultural del Fondo Nacional del Libro.

Y pese a que no es posible establecer una data con los rasgos característicos del evento o convocatoria como tal a través de los catálogos, porque no han sido estudiados de modo consecutivo, y así determinar los cambios precisos entre uno y otro en este momento, pero sí observamos un *leit motiv* distintivos *per sé* en cada catálogo, uno de esos cambios sustanciales es que en la gestión de los Rodríguez se ha procurado mantener la verticalidad de los impresos aunque algunas veces hayan sido engrapados o a lomo pegado o cosido, han sido atributos que los distinguen de las gestiones anteriores que prevalecía el formato cuadrado, con ello además se

proyecta el diseñador gráfico quien debe trabajar en conjunto con el museógrafo a fin de crear la imagen de la exhibición o de cualquier muestra en general de modo unívoco o al menos uniforme: catálogo, pendón, guías de sala, paneles didácticos y fichas técnicas, porque además esto comprende hasta las normativas del funcionamiento en las Galerías y Museos, establecidas por los entes rectores el ICOM y el ILAM.

2.- EL JURADO DEL SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO

El jurado forma parte importante, sin embargo, en este salón la particularidad ha sido destacar los miembros del jurado informando de ellos en un lugar diferente al de los artículos, de las bases y de los premios. En este sentido aclaramos que un salón podría estar determinado por sus jurados, en ocasión de su selectividad, rigurosidad y capacidad de análisis de las obras y los artistas que se desean incluir en una determinada edición del salón. El jurado, por consiguiente, podría establecer el perfil de un salón o convocatoria siempre y cuando sus experiencias en el campo del arte los avalen como personal altamente calificado y comprometido para la realización de dicha selección.

Por consiguiente, EL jurado es o tratase al menos siempre de unas personalidades del campo cultural que suelen ser de reconocida trayectoria en el medio artístico, y son quienes determinan el perfil del salón en esa edición o en esa convocatoria, de reconocida solvencia ética y de comprobados conocimientos como para no dudar de su honorabilidad al menos a priori en el desenvolvimiento de una determinada selección y/o posterior calificación de un salón, aunque pudiera existir la salvedad de que ofrecen una perspectiva del salón que suelen ser parcializado por sus

propias preferencias artísticas y en otros casos quienes constituyen alianzas estratégicas entre los artistas bajo la hegemonía del dominio en ese campo de acción.

Así una de las tradiciones, la de establecer un jurado de calificación y otro de premiación se ve encausado en el cambio de perfil hacia un jurado único (tanto para la admisión como para la calificación) que indiscutiblemente está también y sin embargo, determinado por la solvencia económica de los patrocinantes de turno del salón, ésta arista podría favorecer las hegemonías de poder de los jurados, mientras la otra nominación ofrece un grado de objetividad que supone garantiza su cuestionamiento con la salvedad de un jurado más heterogéneo.

Desde luego que se recomienda siempre que el jurado esté conformado por personalidades del campo cultural artístico exclusivamente con un amplio conocimiento como: investigadores, críticos, historiadores, museólogos, etc. que orientes los salones de arte hacia horizontes de cambios estructurales y necesarios en su producción; aspectos que resultan naturales y esenciales en su transformación, con ellos se garantizan los criterios de pluralidad y apertura en tanto que los éticos para el desempeño del trabajo; mientras que mantener las categorías de dos jurados aparentemente ofrece más objetividad gracias a la heterogeneidad del mismo jurado, sus funciones estarían en calificar los que otros ya seleccionaron, en tanto se tiene un jurado único existe la prerrogativa de un salón más predecible en su perfil de premiados y por ende en los resultados del veredicto.

Otro aspecto a considerar radica en que los jurados deben ser impares para que deliberen con criterios más certeros, y aunque hay juicios subjetivos y parcializados en todo contexto cualitativo y más de esta índole, siempre se confía en

la trayectoria de los agentes. Una triada de jurados se usa por razones prácticas, aunque muchas veces se observa que algún miembro del jurado realiza funciones de: museógrafo, curador, crítico, etc. o forma parte del personal de planta de la institución, o bien ya viene de una trayectoria como: curador, investigador o asesor del salón, lo cual podría conllevar a una parcialidad *per se*. Pareciera que decir todo esto fuese una obviedad, pero no lo es.

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; (...) al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede disociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales. (Bourdieu, 1969, P. 144).

Entre tanto, los jurados deben trabajar con las bases: aspecto sobre el cual se sustenta el soporte legal de constitución que debe tener todo salón de arte y sobre el cual se validan los premios en sus distintas categorías en este ámbito de producción cultural. Las bases funcionan como la normativa que le confiere un rigor legal al evento de confrontación y le otorga de un marco jurídico para el encuentro; con ellas los artistas se ciñen y los organizadores respaldan el acontecimiento. Se coloca por escrito las reglas claras para el salón, año tras año son revisadas y modificadas en función de ajustarse a los premios, a los espónsosres y a las variaciones del mercado cambiario tan fluctuante en nuestro país. Nuestro sociólogo afirma: “Una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento,

del desconocimiento, de la creencia en virtud de la cual los personajes ejercen la autoridad y son dotados de prestigio”. (Bourdieu, 1980, P. 244).

Para ello es importante también que comprendamos las complejas relaciones del constructo salón, ya que éste requiere de un marco legal para legitimarse y establecer unas reglas claras de protección y amparo tanto para las instituciones que los crean como para los artistas y sus obras. De modo que no es tan lineal aquello del arte y la creación de salones no es tan fortuita y en la medida que nuestras instituciones culturales se empiezan a acoplar con los lineamientos internacionales, requieren de otros constructos teóricos en cada campo cultural, más aún si lo entendemos como política cultural de nuestras museos y galerías, resulta un tema más complejo. Ya lo indica García Canclini en:

Con frecuencia, la transversalidad de esta no disciplina que son los estudios culturales fue clave para renovar la exploración de la cultura: leer un texto literario con instrumentos sociológicos, estudiar artesanías o músicas folclóricas como procesos comunicacionales (...) En este sentido, es constitutiva de los estudios culturales la apertura a la alteridad. (García C. 2004, P.122).

De tal manera que recurrir al ámbito de las ciencias jurídicas en este caso para ofrecer resguardo, a las obras, a los artistas y por ende a las instituciones culturales no es de extrañar en este proceso de políticas públicas. En las bases se indica: el tiempo de recepción de las obras, el cronograma de duración de la muestra, el valor de la inscripción en el evento, los rigores de los jurados, la cantidad y el monto en moneda de los premios, la bitácora de trabajo y el resto de las condiciones de la relación entre las partes.

Para entender un poco dicho proceso hemos colocado una clasificación por décadas de trabajo y le hemos asignado nombres. Dado que la elección de los catálogos ha sido tan peculiar éste hecho nos hace basar nuestras disertaciones en función de las cuatro (4) décadas, no obstante, con varias gestiones distintas, en las cuales hemos podido observar una serie de coincidencias con sus virtudes y desafueros. Una metodología de investigación basada en una sola década nos hubiese permitido otros hallazgos en la continuidad de una sola gestión, pero ésta ha sido enriquecedora en la búsqueda de comparar las acciones de los “agentes” y el seguimiento de unas tradiciones enraizadas que aún permanecen pese a los cambios que demandan los avances de cada una de las décadas, amén de la creación de carreras universitarias y afines con estos perfiles profesionales en nuestro país: Historiadores del arte, Museólogos y/o Gestores culturales que bien podrían invitarse a formar parte de éste sistema de valores.

La década de la gestación: en esta primera década destaca como es importante que el salón inicia con un jurado único de calificación y admisión que se volverá a repetir en la convocatoria (1993-XX), luego a partir del año (1996-XXIII) etc. De modo pues que ha sido tantas veces seleccionado con un jurado único de calificación y admisión para un total de (21) repeticiones y otras tantas (19) veces ha sido con jurado de admisión y otro de calificación. Apenas una diferencia de 2 salones lo cual no implica muchas variantes a la hora de la selección de las obras y de los artistas premiados al transcurrir del tiempo. Al menos unos 20 y tantos miembros del jurado en esta primera década.

Se le da importancia al compromiso con las relaciones interinstitucionales ya que para estas fechas el Salón se hacía en la sede del Ateneo de Valencia y en la antigua Facultad de Derecho en el casco central de la ciudad, por cuanto la Comisión de Artes Plásticas de la Universidad formaba parte del evento desde sus comienzos, esta comisión estaba integrada por un Prof. de Artes Plásticas de la Universidad de Carabobo en ese momento y la relevancia de sus decisiones para con el jurado y su compromiso en la selección de las obras implicaba un acoplamiento con el Departamento de Artes de la Universidad de aquel entonces.

No obstante, los artistas que participan en la confrontación son considerados para evaluar a sus propios homónimos y/o colegas en el campo cultural de las artes del fuego aportando así un “valor cultural” agregado a la relación entre las jerarquías de los artistas para reconfigurar el premio año tras año, no obstante, la presencia de otros artistas del gremio de la pintura.

Según catálogo:

N 14.- CUADRO DE JURADO DEL X SALÓN (Creación de Victoria Parés)¹⁷

SALÓN:	1983-X BELÉN PARADA
JURADO	CALIFICACIÓN: Nohemí Márquez ¹⁸ , Rosa Falena ¹⁹ , Alexis de la Sierra ²⁰ ,

¹⁷ Y todos los otros cuadros de esta categorización son creación original y autoría de la investigadora de este trabajo de grado Victoria Parés

¹⁸ Ceramista de amplia trayectoria. Conocida por la cerámica escultórica. Ha sido jurado 4 veces en esta década.

¹⁹ Orfebre y Docente. Ganadora de premios en este salón.

²⁰ Orfebre de amplia trayectoria. Fundador de una Escuela de orfebrería en Caracas. Ganador de uno de los premios en el SNAF.

	Marcos Castillo ²¹ , y Mérida Ochoa ²² (5) ADMISIÓN: Frida Añez, Cándido Millán ²³ , Roberto Guevara ²⁴ , Carmen de Villani y Humberto Jaimes Sánchez ²⁵ (5)
BASES/ PREMIOS	9 artículos /9 premios

En esta ocasión el jurado de admisión deberá seleccionar solo en función de categorías: tres (3); cerámicas, joyas y esmalte. En la disciplina de cerámica 33 obras, en el rubro de joyería sólo participan ocho (8) piezas, y en esmalte: 17 obras aceptados, para un universo total de 59 artistas concursando por los premios. Y una invitada especial con una pieza en cerámica fuera de concurso.

El jurado de calificación deberá seleccionar entre las 59 obras participantes y distribuir los premios según esas categorías y asignar los diez (10) galardones según se requieran y es tradición entregar por técnicas obedeciendo a la historia del salón.

La década del desarrollo, en esta segunda década destaca:

El aumento exponencial en la cantidad de jurados, (45 miembros) quizás debido al poder adquisitivo y al producto interno bruto que favorecía la solvencia económica de las instituciones culturales con fondos provenientes tanto del estado como de las fuentes privadas. Los jurados básicamente están divididos en tres (3) categorías tácitas establecidas: los jurados interinstitucionales conformados por

²¹ Artista Plástico y Asesor de la Galería por esa época.

²² Ceramista. Una artista predilecta para ser jurado en el salón, ha sido jurado unas 6 veces en esta década.

²³ Ceramista, Docente y autor del Texto de Bachillerato de Historia del Arte. 1978.

²⁴ Investigador de las artes plásticas. Curador de la Bienal Barro de América. MACCSI. 1992.

²⁵ Artista plástico de reconocida trayectoria nacional. Director de la Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón en Valencia, para esas fechas.

aquellos miembros de los distintos patrocinantes; los jurados que dominan y conocen las técnicas representados por los mismos premiados de las artes del fuego y/o aplicadas que validan a sus propios homónimos y aquellos provenientes de otras técnicas de la plástica nacional vinculados de alguna manera con el salón, de modo que existe aparentemente una diversidad de criterios y una variedad de oficios que confiere heterogeneidad al grupo lo que supone un cierto equilibrio al momento de calificar y quizás también de otorga los premios, a la luz de la comunidad de artistas arrojaría unos parámetros más concretos con los que no se dudaría de las capacidades y de la confiabilidad de las decisiones finales del jurado en cuanto a sus veredictos.

Sin embargo, los jurados se repiten de manera muy frecuente como el caso de Mérida Ochoa que fue jurado varias veces (6) en la misma década, en un mismo lustro un jurado puede llegar a ser Jurado de admisión y calificación indistintamente, en el caso de Noemí Márquez (4) era considerada una entendida de la cerámica escultórica como el maestro Cándido Millán (4) con su Escuela-taller juntos valoraban y daban realce y validez curricular a los artistas premiados con su experiencia y ejercicio en el oficio; mientras que investigadores y Gerentes como Roberto Guevara (3) y Manuel Espinoza (2) pertenecían al rango de las relaciones interinstitucionales debido a que su presencia en los salones obedecían a un orden jerárquico por parte del estado como mecenas en las políticas adquisitivas de los premios y por ende del patrimonio de los museos garantes de los premios, mientras los otros estaban más en el ámbito de lo privado aunque ambos otorgando un valor cultural agregado.

Se observa también la designación como jurado del salón al artista epónimo de la Galería Universitaria con un jurado impar tanto para los de selección como de calificación, toda vez que se mantienen los jurados por relaciones interinstitucionales de otros salones y patrocinantes tanto oficiales como privados. Por consiguiente, de las ocho (8) veces que el salón se convoca, resulta interesante como el jurado premió de forma equitativa con el máximo galardón tanto a obras ejecutadas por artistas hombres como por mujeres artistas en igualdad de condiciones, demostrando ser un oficio sin distinciones de género, en el dominio de los conocimientos y las técnicas de las artes del fuego.

N 15.- CUADRO DE JURADO DEL XVIII SALÓN

SALÓN	1990-XVIII WOLFAN VEGAS
JURADO	JURADO DE ADMISIÓN: María Pont, José Gabriel González, Víctor Rodríguez, Nordis Velázquez ²⁶ y Braulio Salazar ²⁷ (5) JURADO DE CALIFICACIÓN: (5) Nelly Barbieri, Carmen Domínguez, Marcos Castillo, Carmen Villani y Elfriede Heyer
BASES/PREMIOS	13 artículos /10 premios

El jurado de admisión acepto un total de 32 piezas en cerámica, joyas: (12) doce, vidrio: (5) cinco, Vitral: (1) una y esmalte sobre metal: (1) una; para un universo de 51 obras. Así pues, que el jurado de premiación otorgó los diez (10)

²⁶ Diseñador y personal de la Galería. Ha sido jurado unas cuatro (4) veces en esta década.

²⁷ Artista plástico de trayectoria asesor del SNAF. Epónimo de la Galería.

galardones de ese universo de 51 piezas. El salón tuvo tres (3) invitados especiales fuera de concurso.

N 16.- CUADRO DE JURADO DEL XVIII SALÓN

AÑOS/SALÓN	1991-XVIII RENATE POZO
JURADO	JURADO DE ADMISIÓN (5) Nordis Velázquez ²⁸ , Rosalia Solanes, Van Thu Guevara, Marcos Castillo Y Alexis De la Sierra ²⁹ JURADO DE CALIFICACIÓN: (5) Alberto Asprino ³⁰ , Belén Parada ³¹ , Teresa Müller, Mérida Ochoa ³² y Luís Cubillán Fonseca
BASES/ PREMIOS	13 artículos / 10 galardones

En este caso el Jurado de Admisión dejó entrar una cantidad representativa de obras, entre ellas; cerámicas: 31 artistas con piezas en esta categoría, joyas: 35, vidrio: 6 piezas, para un total de 72 obras; y el Jurado de Calificación deberá entregar 10 premios según las bases, pero sólo se entregaron 9 según catálogo.

N 17.- CUADRO DE JURADO DEL XX SALÓN

SALÓN	1993-XX OMAR ANZOLA
--------------	------------------------

²⁸ Diseñador del catálogo del salón y experiencia en montaje de exposiciones en la Galería.

²⁹ Ha sido jurado al menos unas tres veces.

³⁰ Arquitecto. Artista plástico y Museólogo. Crítico y jurado del Salón Nacional de artes del Fuego. Miembro asesor del SNAF.

³¹ Ceramista ganadora del gran galardón en el salón X año 1980.

³² Ceramista una de los jurados con más trayectoria y experiencia en la selección en este salón.

JURADO	ÚNICO: (5) Mercedes Pardo, Willy Aranguren ³³ , Katherin Chacón ³⁴ , Jaime Suárez, (Inv. Internacional), Rafael Romero (suplente)
BASES/ PREMIOS	9 artículos / (9) galardones

En esta oportunidad se han seleccionado para las categorías de: cerámicas: (23) obras, vidrio: (5) artistas, esmalte sobre metal: (3) conjuntos; orfebrería: (5) cinco piezas para un universo de (36) artistas escogidos con sus obras. El jurado único de admisión y calificación debió entregar nueve (9) premios según correspondía en las bases, pero sólo entrego 5. Además, que no se seleccionó ninguna pieza en esmalte sobre metal.

La década de la consolidación: en esta tercera década descubrimos, que los jurados se mantienen por una cantidad de miembros considerables, unas (41 veces) con respecto a la década anterior, se siguen manteniendo los jurados provenientes de los premios, así como los de relaciones interinstitucionales y aquellos en apoyo a los patrocinantes; lo cual ofrece un panorama de confiabilidad siendo unos rubros impares para calificar. En el salón del año 1993 se vuelve a la figura del Jurado único de admisión y calificación que no se había usado desde el año de la apertura de la confrontación y además se contempla por primera vez uno en calidad de suplente para cualquier contingencia.

Se inicia con un nuevo concepto, al artista galardonado con el máximo premio pasa a ser Jurado de la próxima edición en virtud de valorar y calificar las distintas

³³ Cronista del Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena y del Salón Nacional de Arte Aragua.

³⁴ Museóloga y crítico de arte.

disciplinas y el dominio de las técnicas, así como los conocimientos expresados en la pieza y por consiguiente en las próximas generaciones de participantes del salón. Se observa una predilección mayoritaria por los jurados artistas conocedores de las técnicas y de los conocimientos en las artes del fuego tanto en la ejecución como en la investigación, mientras que apenas unos pocos como Aquiles Ortiz (Prof. de Artes de la Escuela de Artes Visuales Rafael Monasterios de Maracay, articulista de El periodiquito, Alfredo Fermín (periodista del capítulo de artes en El Carabobeño) y Adriana Meneses (Directora del Museo Jacobo Borges de Caracas), Nadia Colasante (Prof. de Artes en la UC). Quienes en esta ocasión han sido validados por sus antecedentes y relación intrínseca con las artes y sus expresiones en la práctica laboral.

N 18.- CUADRO DE JURADO DEL XXII SALÓN

SALÓN	1995-XXII ALICIA KELEMEN
JURADO	ADMISIÓN: (5) Aida Armas, Leonel Duran ³⁵ , Aquiles Ortiz ³⁶ , Pedro Sanz y Lourdes Silva CALIFICACIÓN: María Pont ³⁷ , Humberto Jaimes Sánchez ³⁸ , Rubén Wisotki, Jorge Salas ³⁹ y Juan Méndez (5)
BASES/PREMIOS	18 artículos/ 11 galardones (salón polémico por varios premios desiertos)

³⁵ Vitralista y Docente en las artes.

³⁶ Docente en Historia del Arte en Escuela de Artes Plásticas Rafael Monasterios y columnista de El Periodiquito.

³⁷ Ceramista de trayectoria nacional.

³⁸ Artista plástico de trayectoria nacional.

³⁹ Escultor de reconocida trayectoria en el ámbito de la plástica nacionalmente. Docente en la Escuela Cristóbal Rojas de Caracas.

El jurado de admisión acepto un grupo de artistas en las cuatro categorías existentes para la época: cerámica (7) siete artistas, esmalte sobre metal: un (1) artista, vidrio: (5) cinco artistas, y orfebrería: (6) seis artistas; con un artista invitado fuera de concurso Víctor Rodríguez con dos piezas. Para este salón XXII el jurado fue muy estricto y emitió un veredicto sumamente riguroso el cual fue divulgado en la prensa nacional:

Un severo veredicto emitido ayer por el jurado calificador del XXII Salón Nacional de las Artes del Fuego 1995, integrado por María Pont, Humberto Jaimes Sánchez, Rubén Wisotzki, Jorge Salas y Juan Méndez dio como ganadora del Premio Nacional de esta edición a Alicia Kelemén con su obra Ikebana I-II-III, quien recibirá de parte del CONAC la suma de 500 mil bolívares, medalla y un diploma. (El Nacional, septiembre 17 de 1995. P. 13).

Sin duda una edición polémica y muy *sui generis*, este tipo de acontecimientos en los salones debería marcar un punto de inflexión en la historia: causar una reflexión de sus organizadores, jurados y por ende de los mismos artistas en la comunidad pues constituyen una especie de baremo para repensarse en sus quehaceres. Podría decirse que son un tanto el reflejo de las producciones que en ese orden ofrecen y se imparten en las instituciones educativas destinadas a formar artistas. Así lo confirma Félix Suazo en uno de los catálogos del Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena en su artículo titulado: ¿Cabeza de hidra o ave Fénix?

Así pues, estamos ante salones que anualmente reciben, seleccionan y premian —a veces a pesar suyo— un número creciente de obras realizadas por artistas que adolecen de las mismas limitaciones intelectuales, técnicas y creativas que padecen los programas educativos nacionales. (Catálogo 55 SAM. 1997. P.15).

Pero resulta que no necesariamente esa premisa es responsabilidad de las obras enviadas sino también del tipo de jurados invitados a formar parte del evento, de modo que es una responsabilidad compartida entre los “agentes del campo cultural”. Recordemos también que en el salón XX se otorgaron (5) premios de un total de (11) once galardones. Pero además es un acontecimiento que se ha venido repitiendo en varias ediciones de este salón, por ejemplo, en la convocatoria: salón XXI se entregaron sólo cinco (5) premios; y llama la atención porque en las bases no señala que algún premio pudiera ser declarado desierto.

Es válido aquí hacer un alto para señalar según Bourdieu el tópico de la “violencia simbólica” que viene ejerciendo el jurado con respecto a los artistas participantes del salón, y que eclosionó en esta convocatoria. Expliquemos un poco, en toda estructura de poder se ejercen hegemonías de modos “invisibles” que sólo se pueden percibir en determinados momentos y/o acontecimientos visibilizados por los mismos agentes del sistema, en algunos casos se puede hasta anticipar según las visiones y posturas de esos mismos “agentes,” en otros casos hay una suerte de trascendencia histórica en las mismas prácticas determinadas en los “habitus” de los “agentes.”

Violencia simbólica es el tipo de violencia que se ejerce con la complicidad del dominado. Los agentes desconocen que esa violencia es tal, y por ello ésta pueda ejercerse como violencia. La violencia simbólica, más que la violencia física o cualquier otra forma de coacción mecánica, constituye el mecanismo principal de la reproducción social, el medio más poderoso del mantenimiento del orden. (Flachsland, 2003).

Presumimos entonces que, “La imposición arbitraria de un árbitro cultural y la reproducción del dominado (...) mediante las diferencias” es invisible, soterrado, subyacente, implícita y hasta subterránea y esconde la matriz basal de las relaciones de fuerza que están bajo las relaciones previamente constituidas del poder muchas veces, en un determinado sistema en éste caso de los salones de arte, el jurado representa esas fuerzas del poder porque vienen a seleccionar a los artistas que participaran en el salón y después a otorgar los premios de esa convocatoria que finalmente determinaran la historia de las artes plásticas en nuestro país.

Si bien es cierto las bases existen para proteger de algún modo a los agentes del campo cultural, también parecen otorgar una licencia tácita y sobreentendida en las razones que deben estructurarse según se presentan los acontecimientos y las fluctuaciones del mundo cambiante, ya que pareciera haber además una especie de “convención social” en aceptar como válido todo aquello que está escrito *per se* sin tomar en cuenta los nuevos acuerdos, en contraste, no todas las leyes son legales, o quizás no todas las normas pudieran ser legales, y además cuando los polos se invierten, muchas veces el dominado de un determinado momento histórico termina siendo el que ejecuta esas mismas leyes sobre sus homónimos, según los poderes hegemónicos que se le haya otorgado *per se*.

N 19.- CUADRO DE JURADO DEL XXV SALÓN

SALÓN	1998-XXV NATY VALLE
JURADO	UNICO: Mary Carmen Pérez ⁴⁰ , Lourdes Silva, ⁴¹ Ion Pervilha,

⁴⁰ Artista plástico y ceramista ganadora del gran premio del SNAF en el año 1997.

	Victoria Galarraga y Nadia Colasante ⁴²
BASES/PREMIOS	18 artículos/ 14 galardones

En esta edición del salón el jurado único de selección y premiación dejó entrar en (4) cuatro categorías los siguientes artistas; Cerámica: (18) artistas, Orfebrería: 26 artistas, esmalte sobre metal: cinco (5) artistas y Vidrio con (10) artistas participantes para un total de: 59 piezas. De igual manera éste mismo jurado deberá entregar 14 galardones según las bases y entregó un total de 12 dejando de lado 2.

La década del auge:

En esta década se prefiere nominar con los números arábigos en lugar de los romanos las distintas ediciones del salón a fin de que sea más nemotécnico y fácil de recordar. Una tendencia resaltante a preferir artistas y ejecutantes de las artes del fuego tanto en la investigación como en el ejercicio del oficio: ceramistas, orfebres, esmaltistas, vidrieros, vitralistas y nuevos medios con técnicas mixtas lo que suma en las propuestas de investigación plástica, una evolución necesaria y acorde con las nuevas tecnologías, destaca también un notable aumento de la vitrofusión y de la joyería.

En el 34 salón se nombran una selección mínima de tres (3) jurados por primera vez en la historia del salón y hay una tendencia a mantenerse en el transcurrir de los años, presumimos que quizás debido a los recortes presupuestarios en el sector

⁴¹ Orfebre y ganadora de premios en el SNAF.

⁴² Docente de Artes en la Universidad de Carabobo. Excoordinadora del Salón Nacional de Artes visuales Arturo Michelena.

cultura desde uno de los organismos patrocinantes el estado y los gobiernos regionales como garantes en la adquisición del patrimonio. De modo que esta política de adquisiciones de los museos y galerías merma debido básicamente a las razones económicas y a las fluctuaciones en las políticas públicas del estado y de los gobiernos de turno.

Destaca, que hay un equilibrio en relación a que los jurados, básicamente se mantienen en cantidades proporcionales a la década anterior, con un aumento en la participación de la comunidad femenina en cuanto a relaciones de mujeres dedicadas al oficio de las artes del fuego y a la gerencia, por cuanto también el rubro de las relaciones entre mecenas y gerentes culturales e investigadores provenientes de las instituciones tanto públicas como privadas del estado y la sociedad civil se mantienen en aumento considerable.

N 20.- CUADRO DE JURADO DEL 32 SALÓN

SALÓN	2005-32 ANA MERCEDES CARVALLO PARÉS
JURADO	UNICO: María Eugenia Inojosa, Laura Palazzi ⁴³ , Urcisnio Galetti ⁴⁴ , José Gabriel González ⁴⁵ y Naty Valle ⁴⁶
BASES/PREMIOS	23 artículos/ 13 galardones

El Jurado Único de Admisión y premiación seleccionó un universo de 67 artistas con sus piezas entre ellas: cerámicas 27 artistas, orfebrería 26 artistas, con

⁴³ Orfebre galardonada del XXXI salón año 2004.

⁴⁴ Orfebre ganador de premio Universidad de Carabobo en el salón XXIII del año 1996.

⁴⁵ Ceramista galardonado con el máximo premios en el salón XIV del año 1987.

⁴⁶ Ceramista galardonada con el máximo premio en el salón XXV del año 1998.

esmalte sobre metal con 5 artistas, y vidrio 11 artistas. El jurado entregó trece (13) galardones según indicaban las bases.

N 21.- CUADRO DE JURADO DEL 33 SALÓN

SALÓN	2006-33 SAMANTHA FUNG
JURADO	UNICO: Félix Suazo ⁴⁷ , Ana Mercedes Carvallo ⁴⁸ , Nelly Barbieri ⁴⁹ , Graciela Gómez ⁵⁰ , y Zeinab Bulhosen ⁵¹
BASES/PREMIOS	23 artículos/ 13 galardones

El Jurado Único de admisión y de premiación incluyó a los siguientes artistas; Cerámica: 19 artistas, esmalte sobre metal: 4 artistas, orfebrería: 20 artistas, vidrio: 21 artistas; para un total de 68 artistas. Ese mismo Jurado Único de admisión y de premiación entregó 13 galardones según lo indican las bases y el catálogo.

N 22.- CUADRO DE JURADO DEL 34 SALÓN

SALÓN	2007-34 CHRISTIAM GRAMCKO
JURADOS	UNICO: Reinaldo Cedeño ⁵² , Gabino Matos ⁵³ , Belén Parada ⁵⁴ , Oswaldo Ortega ⁵⁵

⁴⁷ Museólogo y crítico de arte. Representante por el Ministerio de la Cultura

⁴⁸ Arquitecto y orfebre. Ganadora del máximo galardón en el Salón anterior en la categoría esmalte sobre metal.

⁴⁹ Investigadora autora del texto: El movimiento cerámico en Venezuela. 1998. Representante por AVAF.

⁵⁰ Orfebre y Docente.

⁵¹ Docente en arte de Upel Caracas y ganadora de premio en el Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena. En representación del Grupo VITRUM.

⁵² Por el Ministerio del Poder Popular.

⁵³ En representación de la Universidad de Carabobo. Realiza uno de los textos críticos.

BASES/PREMIOS	23 artículos/13 galardones
----------------------	----------------------------

El Jurado único de selección y calificación dejó participar en el salón a 62 artistas con 61 obras y una artista invitada fuera de concurso que ilustra la parte interna del capítulo en homenaje a la artista ganadora del premio anterior. Además, según consta en las bases eran 13 premios y el jurado entregó un total de 12 galardones según consta en el veredicto de ese año.

N 23.- CUADRO DE JURADO DEL 38 SALÓN

SALÓN	2011-38 TATIANA TISCHENKO
JURADO	UNICO: (3) María Teresa Trombetta, Ana Mercedes Carvallo ⁵⁶ y Gloria Fernández ⁵⁷
BASES/PREMIOS	23 artículos / 12 galardones

El Jurado Único de admisión y calificación dejó ingresar a 60 artistas con 60 obras, algunas conformadas por varias piezas o un conjunto. Según las bases se manejaron 12 premios y el jurado asumió dicha responsabilidad.

N 24.- CUADRO DE JURADO DEL 39 SALÓN

SALÓN	2013-39 (Bienal) ADOLFO MORALES
JURADO	Único: (3) Tatiana Tischenko ⁵⁸ , Juan Noguera y Lunes

⁵⁴ En representación de la AVAF.

⁵⁵ En calidad de Comisario del Salón.

⁵⁶ Arquitecto, museóloga y orfebre, ganadora del gran premios Salón Nacional de las Artes del Fuego en la edición anterior.

⁵⁷ Ceramista y ganadora de premios en el Salón Nacional de Artes del Fuego.

	Rodríguez ⁵⁹
BASES/PREMIOS	23 artículos / 10 Galardones

El Jurado Único de admisión y calificación seleccionó con una cantidad de obras y artistas según consta en el catálogo. 54 artistas y el Grupo “Vástago” integrado por 3 artistas. Con una cantidad de 10 premios con nominaciones según las bases, el Jurado entregó 9 según consta en el veredicto del catálogo de ese año.

La década del cierre:

En el 2013 el salón se declara Bienal por decisión de los gerentes de la Galería bajo el supuesto de la carencia en los recursos económicos y presupuestarios necesarios para realizarlo de manera anual. Sin embargo, éste cambio pudo haber aportado un refrescamiento en las interrelaciones de los “campos de producción” del evento, por una parte, la oportunidad de sumar nuevos proyectos expositivos a la Galería fuera del salón como el eje axial expositivo desde hace más de tres (3) décadas y de repensar el salón desde sus bases, los jurados y patrocinantes con nuevos “agentes”.

Llama la atención que en éste periodo los jurados se reducen considerablemente a un registro de tres (3), presumimos que por razones de constreñimiento presupuestario; pero además participan de manera más injerencial los organizadores; de esta manera, el aval de un conocimiento desarrollado por más de dos décadas, desempeñándose como: investigadores, museógrafos y curadores según

⁵⁸ Artista plástico ganadora de la edición anterior del salón.

⁵⁹ Actual director de la Galería Braulio Salazar. Docente en Artes de la Universidad de Carabobo.

reza en los colofones de los catálogos, también desde hace varias ediciones, quienes se han venido especializado y profesionalizado en estos ámbitos del saber y por ende garantizan su validez *per se* en estos espacios del ámbito artístico.

No obstante, según afirma Bourdieu en uno de sus textos hace referencia a este acontecimiento: “Sin embargo, nadie puede pretender que las repuestas presentadas sean definitivas. Estas se elaboran únicamente a través del debate, confrontación, dándole la palabra a todo el mundo, y no por el veredicto de pseudo expertos”. (Bourdieu, 2006, P.7).

De esta manera y con esa cita podríamos argüir que no todos los jurados convocados a formar parte, tiene las competencias profesionales para: seleccionar, evaluar y/o calificar una serie de piezas de esta índole, pensando en el enriquecimiento de la colección institucional, validando la obra y al artista con respecto al salón, así como a los espónsores, y por ende el trabajo de los hacedores en el oficio de las artes del fuego. Se ha observado, en los catálogos que no todos los salones convocan jurados sustanciales, suficientemente heterogéneos, competentemente imparciales, salvo aquellos estudiosos que se han venido preparando consecutivamente en el campo de las artes y la investigación plástica, como es el caso de estos dos Gerentes Culturales venezolanos.⁶⁰

⁶⁰ El ejemplo más reciente es el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu en Maracay que ha tenido como Directivo en los últimos años a infinidad de personajes, cuyos perfiles profesionales se desvinculan con la labor cultural. Esto se debe precisamente a la falta de concursos de credenciales y/o de oposición para optar a estos cargos con la preparación y los méritos, mismos que apoyen el quehacer cultural con miras a enriquecer el patrimonio cultural material e inmaterial. Ejemplos como estos abundan hoy día en el sistema cultural venezolano como practica consuetudinaria dentro del campo cultural, evidentemente como injerencia del sistema político hegemónico y dominante, de

Resaltemos que, la actividad museística y organizativa de un salón implica muchas veces yuxtaponer saberes dentro de las competencias del jurado, en la cual las labores museísticas permiten un acercamiento con las obras y la concatenación de un discurso o guión museográfico que sin la pluralidad necesaria puede inducir variaciones en los resultados, motivado a factores externos, muchas veces económicos que afectan el devenir cultural de todo el país. Cabe destacar que la dilatada trayectoria y la formación en materia cultural son un aval positivo para el Salón Nacional de las Artes del Fuego, toda vez que para la Galería y por ende para la misma Universidad, contribuyendo a afianzar el patrimonio artístico que allí se resguarda. Parafraseando a Bourdieu, sería idóneo, que las circunstancias permitieran ampliar la confrontación de ideas y la participación de todos los actores culturales involucrados en los veredictos del jurado en los salones.

Pero quizás, presumimos que esas decisiones se deban a la falta de una partida presupuestaria que respalde la realización del salón financieramente en función de mantener su continuidad y en virtud de ejercer el dominio de la gestión para con el apoyo de la comunidad de artistas, siendo éste un salón de la relevancia que le ocupa ya que sus más de tres décadas en el ámbito de las artes así lo consolidan. Mientras, los artistas están en sus talleres explorando el hecho creativo, el dominio de las técnicas y experimentando con la estética.

Ahora bien, el salón resulta novedoso para aquellos que asisten por primera vez a la confrontación, tanto artistas noveles provenientes del campo cultural como

manera que encontraremos situaciones de impericia cada vez más marcadas tanto en los museos como en el mismo Ministerio de Cultura.

público en general iniciándose en estos saberes. Pero presumimos que quizás es tedioso hacer un salón en el cual se repiten los preceptos, casi que las mismas bases con leves variaciones, los mismos premios con unos patrocinantes agotados, jurados conocidos del medio del arte, pero dentro de un círculo reducido propio del campo cultural y con ello se reafirma el *splen*⁶¹ como diría Baudelaire del salón por parte de los involucrados quienes por razones económicas se ven obligados a circunscribirse.

En el 2017, sucede un acontecimiento *sui generis*, se convoca el salón, se publican las bases, los artistas envían las obras, se hace la selección, pero el salón no se monta ni en la planta física ni de manera virtual como lo propusieron los organizadores de la máxima confrontación, alegando falta de presupuesto en la casa de estudio; lo que motiva una especie de protesta silente por parte de los artistas participantes a través de una carta a los organizadores la cual fue firmada sólo por siete (7) artistas de los afectados por tal decisión de los organizadores en detener el salón hasta esa fecha pese a todos los esfuerzos que los artistas ya habían hecho enviando sus obras.

Sin embargo, es oportuno aquí recordar las palabras pronunciadas por la rectora Jessy Divo en el discurso de inauguración del 39 Salón Nacional de las Artes del Fuego.

En medio de grandes dificultades económicas, de la sanción de una Ley de cultura que insiste en restringir el financiamiento de sector cultural solo al Estado; de la grave crisis de los servicios públicos, aun así, la Universidad suscita, promueve y estimula la fortaleza, la perdurabilidad y la resistencia a la que son sometidos los recipientes cerámicos en el fuego, para penetrar y romper, como institución,

⁶¹ Es hastío, tedio, melancolía... Esa «angustia atroz y despótica», que no puede haber sido objetivada en la obra sino mediante la experiencia del shock.

cualquier limitación que provoque tinieblas y atraso. (Tiempo Universitario. Octubre de 2013, N° 792. 7).

Y más adelante, la rectora plantea una esperanza y pese a las restricciones las oportunidades:

Según indica la periodista Ana Verónica Gómez: Con esta sentencia a vivir, la rectora Jessy Divo asegura que, dentro de muchos años, cuando investigadores revisen la historia, podrán comprobar que, si la cultura sobrevivió, “fue gracias a los creadores, sus creaciones y a la labor de resguardo que instituciones como la UC han ejercido. (Op. Cit.)

Ahora bien, volviendo al tema que nos ocupa luego de ésta digresión pertinente, se percibe entonces, una práctica que se va haciéndose una especie de norma tácita en hacer de esto un ejercicio regular, tomando en cuenta la existencia de un pequeño grupo dominante y casi hegemónico en cuanto y en tanto al ascenso progresivo en la obtención de premios en el salón, y que además se observa que quienes han ganado premios anteriormente serán los predilectos del jurado con su repetida participación en dicho salón y la obtención de éstos galardones precedentes al gran galardón en otras convocatorias y/o ediciones de éste salón previamente lo cual no necesariamente es cuestionable todo lo contrario podría más bien valorar la obra, con lo que se estaría evaluado también la trayectoria del artista sobre la valoración de la obra de arte en sí; que puede pensarse en esto como una presunción que va sumando al desgaste y/o posible cierre del salón, por un agotamiento de los mismos “agentes” o por una falta de artistas nuevos que intervengan en la escena del salón bien formados en las casas de estudio o bien en los talleres de los artistas de renombre.

Creemos que es pertinente una especie de “revisión” del “campo cultural” cada cierto tiempo en función de los ciclos, para ampliar la onda expansiva de acción

hacia una visión con criterios más panorámicos en los cuales se propicie la alternabilidad de: los jurados, los críticos, investigadores y de los mismos coordinadores, gerentes culturales y demás involucrados para dar al evento unas perspectivas diferentes que brinden la posibilidad de una orientación hacia las transformaciones de modo que se puedan integrar los nuevos profesionales egresados de nuestras casas de estudio y hacer equipos con los más experimentados.

Y aunque parezca una quimera, se podría reconfigurar la convivencia de la cultura con el arte en los espacios del saber, y a fin de cuentas ofrecer unos horizontes hacia una gestión con criterios de eficacia y eficiencia tan formales como estos que ha tenido, al tiempo que se reconocen algunos “agentes” cada cierto tiempo a fin de liberar de la “violencia simbólica” de los jurados y del “splen” de las largas gestiones en el ejercicio de sus cargos y éste tipo de eventos no se vea opacado por las tensiones entre los campos culturales y artísticos; toda vez que la Gestión de la cultura debe ser amplia y plural porque si no se corre el riesgo de convertirse en la gestión de unos pocos, o de una sola persona con sus grupos, aunque es sabido que todo poder implicar hegemonía y algo de discriminación.

Sin embargo, la construcción de una industria cultural sólida para el país sólo se logra si logramos integrar los saberes con amplitud de criterios, casando las experiencias con los nuevos talentos y los profesionales recién egresados de nuestras casas de estudios en estas profesiones que le son propias a la Gestión cultural en el ámbito museístico, de tal manera que la generación emergente logre ofrecer sus iniciativa, pero conservando las buenas acciones y procederes de los maestros

experimentados en estos contextos; todo en favor de la pervivencia de nuestras colecciones de arte.

3.- LAS OBRAS GALARDONADAS

En ésta categoría ubicaremos aquellos premios más importantes de los otorgados en las distintas convocatorias del salón, considerando que éste aspecto resulta quizás el más esperado por la comunidad de artistas, críticos y realizadores del entorno de las artes del fuego, tomando en cuenta que éste salón era el único en su categoría de más larga data en nuestro país, puesto que como política cultural resultaba relativamente fácil crear salones en el país, sin valorar la capacidad de mantenerlos en el tiempo con todas las infraestructuras que implicaba las demandas en el transcurrir del tiempo, para adaptarse a las normativas y exigencias de los nuevos tiempos, de los participantes, organizadores mecenas y hasta de los públicos.

Tal como lo afirma Pierre Bourdieu:

El espacio de las posibilidades es lo que hace que los productores de una época estén a la vez situados y fechados y sean relativamente autónomos en relación con las determinaciones directas del entorno económico y social (...) Espacio de posibilidades, que trasciende los agentes singulares, funciona como una especie de sistema de coordenadas común que hace que, incluso cuando no se refieren unos a otros, los creadores contemporáneos se sitúen objetivamente unos respecto a otros. (Bourdieu, 1980. P. 53-54).

Consideramos entonces que entre los artistas, los Gerentes de cultura y demás realizadores en el ámbito de las artes plásticas, se trata de un grupo social reducido, pero en el cual casi todos, por decir lo menos, se conocen bien en persona o por referencias y establecen relaciones entre los principales agentes de éstos campos del saber e indistintamente interactúan; o, por lo pronto, saben que los otros existen en éste medio de interrelaciones de los unos con los otros, y que además prevalecen

dinámicas de comportamientos entre los actores y las alianzas de los “campos culturales” según un *habitus* común.

El *habitus*, según Pierre Bourdieu es uno de los conceptos centrales de su teoría sociológica en la que podemos entender "disposiciones" o esquemas de obrar, pensar y sentir y actuar asociados a la posición social; “el *habitus*, como el propio término indica, es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital.” Bourdieu, (1995:268).

En torno a la obra de arte se crean relaciones de sentido entre el autor visibilizado a través de los premios, su aparición hace posible una historia social, se evidencia su práctica en el ejercicio del saber y del entorno del arte, en tanto está inmerso en el campo cultural de los creadores, investigadores, jurados, etc. ocupa un lugar en la estructura del poder y una posición en las relaciones objetivas entre sus iguales los artistas, los críticos y hasta con los investigadores y demás agentes visibilizándose en el campo cultural del arte y por ende tiene cierto poder que lo hace formar parte de esa estructura. En este sentido: “(...) es el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en ese valor”. (Bourdieu, 1977. P.5-7).

De modo, que el campo de producción influye directamente en los “sistemas de relaciones de fuerzas y de sentido entre los grupos y las clases” (Bourdieu y Passeron, 1970:20) y es posible que hasta en la producción de la obra, la clase dominante hegemoniza el campo cultural en un sistema de relaciones de fuerza de

sentido entre los grupos y las clases. Para el autor estos bienes, que para nosotros son las artes del fuego, se diferencian de las otras artes no sólo por su relación con la producción sino también por el aspecto simbólico del consumo, transmutándolos en signos de ese mismo valor cultural. “(...) leemos lo que vemos en función de lo que sabemos, de la manera variable según las condiciones históricas, de expresar en forma los objetos y los acontecimientos históricos”. (Bourdieu, 1971. P. 46).

En éste sentido, podemos entender que las obras de arte son representaciones que necesitan de un intérprete cultivado que nos descifre de alguna manera ese sistema de signos presentes en las obras y que de algún modo decodifique sus significados, todo vez que la obra de arte es un “objeto cultural” dotado de sentido, y que el creador incorpora en la composición de su obra una serie de signos que los espectadores necesitará de un desciframiento que no necesariamente el común conoce y tiene que ir incorporando en sus sentidos en la medida que va cultivando el gusto estético.

Toda percepción requiere de un ejercicio de ir incorporando nuevos códigos que los espectadores menos cultivados deben ir manejando, en su sistema de representaciones, ya que las obras de la cultura, así como del arte necesitan ser aprehendidas para poder entenderse como objetos dotados de sentido y de cualidades perceptibles, y en la medida que surja el desciframiento serán valorados y se facilitará su entendimiento. “Toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo, cuyo dominio es más o menos total. La obra de arte, como todo objeto

cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplique. (Bourdieu, 1971. P. 49).

De modo que juega un papel muy importante la significación de la obra de arte en el contexto histórico de los campos y por ende en los *habitus* de una determinada comunidad social y cultural. En tanto que descifrar las características estilísticas de la obra de arte requiere conocer tanto la iconografía como “símbolo cultural,” pero también la iconología, para ser entendida de alguna manera la obra de arte debe contar una historia o una alegoría, que dé sentido a la composición formal y/o a los procedimientos técnicos. Al ser descifrada en sus componentes de significado y de significante habremos descubierto su sentido denotativo y connotativo con ello completaremos la experiencia artística y estética. “(...) la sensación o la afección que suscita la obra de arte no tiene el mismo “valor” cuando constituye toda la experiencia estética y cuando se integra en una experiencia adecuada de la obra de arte”. (Bourdieu. Op cit. P. 51).

Todo “bien cultural” puede ser objeto de aprehensión con el desciframiento adecuado, la idea es básicamente entender la intención objetiva de la obra que ha querido transmitir el artista con la intención estética del espectador para que se identifique con ella, por tanto la obra sólo existe para quienes poseen los códigos del desciframiento, en ese sentido los críticos permiten ese desciframiento con sus textos, ya que ellos poseen la capacidad de “despertar la gracia de la iluminación estética” en las obras de arte.

El grado de competencia artística de un agente se mide por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra

de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado. (Bourdieu. Op. cit. P. 52).

La obra de arte existe para quienes tienen los medios de apropiársela, por tanto, la obra de arte es un “medio de comunicación encargado de transmitir una significación trascendente” generalmente una cualidad estética a través de un sistema de representaciones propio de los “bienes artísticos” con una doble factura: la del creador que la ejecuta y la del espectador que la descifra con “un código o mejor un habitus” más o menos complejo. Ese “capital artístico” constituido por las obras pertenecientes al Salón Nacional de las Artes del Fuego requiere de la institucionalidad universitaria ya que es en esas instancias en donde debe ser descifrado por la comunidad de estudiantes y es la Galería quien las legitima con su “modelo de comunicación pedagógica.”

Como bien cultural (...) la obra de arte sólo existe como tal en la medida en que es percibida, es decir descifrada” Bourdieu (Op. cit. 60) desde su gramática creadora a través de un habitus directamente aprendido, para apropiarse la obra de arte; y con ellos descifrar el habitus del creador, toda vez que las obras de artes plásticas generan pertenencia en el ámbito cultural, histórico y estético, en tanto son un “capital cultural” con públicos cultivados que tienen habitus de gustos estéticos otorgando con ello un “valor simbólico” tanto de las obras como de las maneras de usar esos bienes. De este modo se sacraliza el arte y la cultura “contribuyendo a la consagración del orden social” del cual el artista forma parte.

Por consiguiente, para éste estudio hemos seleccionado un grupo de obras premiadas con el gran galardón, apoyados en los catálogos a los que hemos tenido acceso y con ello veremos: las relaciones estructurales entre los premios y sus compleja conexiones que son las premiaciones y trataremos de descubrir la trayectoria actual de nuestros premiados, a la fecha de realización de éste trabajo de investigación, en la plástica tanto nacional como internacionalmente para contribuir con el “valor simbólico” o “capital cultural y artístico” otorgado a la historia de los premios y al patrimonio de las instituciones que hoy en día poseen sus obras.

N 25.- CUADRO PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN X (1983) Creado por Victoria Parés⁶²

FICHA TÉCNICA	FOTO DE LA OBRA
<p>BELEN PARADA⁶³ Muro XXX Gres modelado de placas, Quema reductora, cono 9 80 x 70 x 12 ms</p>	

⁶² Así como los siguientes cuadros de esta misma categorización son autoría de la investigadora de este trabajo de grado Victoria Parés

⁶³ Belén Parada siguió ejerciendo el oficio y fue merecedora de los siguientes premios:
1984 Premio Cámara Sindical, IX Bienal Internacional de la Cerámica Artística, Vallauris, Francia
1985 Premio Guayana, XII Salón Nacional de las Artes del Fuego, Ateneo de Valencia, Edo. Carabobo
1990 Mención de honor, III Trienal Internacional de Cerámica de Pequeño Formato, Zagreb
1992 Primer premio, mención artes del fuego, Festival Bienal Artes Visuales, Sala Fundalara, Barquisimeto. Otras individuales en el interior del país.
1984 Secretaría de Cultura del Estado Zulia, Maracaibo
1992 Galería Art Nouveau, Maracaibo

El único texto de Catálogo es el de Suardo Castillo y no ofrece un aporte crítico de las obras. Se remite a contar la historia de la Galería y las funciones con la difusión de las actividades de talleres junto a los posibles proyectos a desarrollar desde el ámbito de la gestión cultural del salón y de la Galería Universitaria.

Sin embargo, la obra de Belén Parada fue una pieza novedosa producto de su momento histórico, uno en el cual el movimiento cerámico estaba en auge y el dominio de las técnicas tradicionales era el hito del conocimiento, el ensamblaje de láminas de arcilla y el proceso de cocción de la pasta de arcilla. La cerámica estaba en eclosión ya que venía siendo aupada por las participaciones en el **Salón Oficial de Arte**, así como en el **Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena**, pero también de las exposiciones de la **Sala Mendoza** (1957) en donde año tras año se realizaban bajo la coordinación de Lourdes Blanco de Arroyo (1969) colectivas e individuales de los representantes de las artes del fuego en el país. En cuanto al texto del catálogo de la época no arrojaba un análisis categórico de la pieza ya que sólo se realizaba como presentación del salón en términos generales.

N 26.- PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN XVII (1990)

FICHA TÉCNICA	FOTO DE LA OBRA
<p>A: WOLFGANG VEGAS⁶⁴</p> <p>T: Tres pasos de la existencia</p> <p>T: Modelado, óxidos, engobes, esmaltes, quema de oxidación 1048°C, otros esmaltes</p> <p>M: 60 x 1,15 x 28 cm (conjunto)</p>	

⁶⁴ Ceramista. Hijo de Carmen Rodríguez y Félix Vegas. Entre 1988 y 1994 realizó diferentes talleres de cerámica con Cándido Millán, Alberto Guédez, Juan Méndez y con la ceramista holandesa Hellen Speiktra, en el Taller Escuela Arte Fuego y en el IUESAPAR. Desde sus inicios en los años ochenta, sus piezas se han orientado hacia una expresión escultórica relacionada con el expresionismo y la instalación. En ellas "están presentes elementos cerámicos que se complementan con otros materiales y objetos, para plantear una idea que motorice reacciones y sensaciones en el espectador mediante el montaje escenográfico" (Barbieri, 1998). Paralelamente a su actividad escultórica ha incursionado en el campo de la cerámica decorativa y funcional, en la que el uso de baja temperatura en las quemadas proporciona a sus creaciones una extensa gama de colores. Sus primeras piezas eran ensamblajes en los cuales la cerámica era elemento predominante y la temática estaba centrada en monumentos de ciudades. Ha participado en numerosas colectivas, entre ellas: "La técnica y el arte del barro" (Galería Tito Salas, 1989), "Presencia del arte cerámico de Venezuela" (Galería Arte Hoy, Caracas, 1991), "Barros comunicantes" (Sala CANTV, 1992), "Nuevas versiones de la forma" (Los Espacios Cálidos, 1992), "Interpretaciones del barro" (MACMMA, 1993) y "Formas y expresiones" (Galería de Arte, USB, 1995). En 1990 obtiene el Premio Nacional de Artes del Fuego con Silla para las sillas: homenaje a Ionesco, realizada en arcilla. A partir de este momento ha utilizado la silla como tema de investigación. "Pequeño trono de poder, Desfile patriótico, Trono de mis enemigos son algunas de las obras conceptuales en las que el arte cerámico presenta el arte como hecho. En su elaboración está presente lo matérico, destacándose las huellas y las fallas que se procesan en el proceso de factura" (Barbieri, Op. cit.) En 1994 recibe en el Salón de Arte del Concejo del Municipio Libertador (Ateneo de Caracas), el Premio Municipal en la especialidad tridimensional, con Pequeño trono de poder, ensamblaje con madera y arcilla. Desde finales de 1997 reside en España.

Sin embargo, en cuanto al artista, se buscó en la web y encontramos el *curriculum vitae* que da fe de su participación en diversas exposiciones individuales y colectivas con las que engrandece y revaloriza la pieza de la colección institucional de la Galería Universitaria Braulio Salazar.

27.- PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN XVIII (1991)

FICHA TÉCNICA	FOTO DE LA OBRA
<p>A: RENATE POZO T: COSMOGONIA T: Tríptico de tres (03) piezas Cerámica escultórica, modelada, quema de reducción, ensamblaje con partes de vidrio fundido. M: medidas variables</p>	

El único texto es de Augusto Celis: allí el escritor hace una reflexión tipo presentación sobre el Salón XVIII

Fuego y tierra, fuego y vidrio, fuego y metal constituyen motivos que el creador aproxima con un fin simbólico. Como un objeto originado en la abstracción de la realidad por el artista. Vistas las Artes del Fuego bajo esta óptica, podemos entonces afirmar que un objeto artístico no es solamente estético, él se encuentra ligada a la más íntima realidad humana y social por un complejo conjunto de nexos. Una joya es a la vez una obra artística y un símbolo de poder y de jerarquías. Una pieza de cerámica es a la vez un ánfora, objeto de calidad, mercancía y signo; un vitral o un esmalte sobre metal es a la vez un conjunto significativo y un esquema de acción por realizar. (Catálogo XVII, 1991 s/p).

Y culmina su introducción haciendo alusión a la maravilla que se manifiesta al hacer el salón, en este sentido el autor ha expresado mínimamente al menos el aspecto simbólico que poseen las artes del fuego. Aun cuando no es un escrito con los rigores del análisis plástico que deben tener los textos críticos de hoy en día cumple su función haciendo un acercamiento entre los artistas y los espectadores que buscan información sobre ello.

Sin embargo, es importante resaltar que la artista fue invitada en el Salón XX donde participa con una obra titulada: Altar Marino, 1,70 cm x 60 x 80 cm.

28.- CUADRO: PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN XX (1993)

FICHA TÉCNICA	REGISTRO FOTOGRAFICO DE LA OBRA
<p>OMAR ANZOLA⁶⁵</p> <p>Venus de Tacarigua (mural)</p> <p>Rakú, con esmaltes craquelados, texturas, relieves e incisos, óxidos metálica y esmalte 180 x 380/70 x 70 cms.</p>	

⁶⁵ Falleció en Cabudare el maestro Omar Anzola, pintor, escultor, ceramista, vitralista y muralista. Tenía 62 años. 22 de marzo de 2013.

Esta edición posee dos (2) textos. Uno Texto de Alberto Asprino sin título en el cual se habla a manera de introducción de las virtudes del salón acompañado por los artistas y los gestores en celebración de sus primeros 20 años de gestación del mismo, *grosso modo* hace una aproximación a lo que pudiera ser un enlace de reconocimiento a los creadores y dice:

La efervescencia típica de los años 80 encontró en el Salón su mejor aliado. La madurez de nuestros artistas y la calidad de sus propuestas se hizo sentir fuertemente en todas sus ediciones. Lamis Felman le brindó al esmalte sobre metal el único galardón que ha obtenido en este Salón. La cerámica se hace acreedora en repetidas ocasiones de la máxima distinción. Cándido Millán, Belén Parada, Carolina Boulton y María Pont la representan dignamente. Alexis de la Sierra distingue la orfebrería con un planteamiento novedoso. Estos artífices del fuego abren puertas, estimulando entonces a una generación emergente y propiciando su reconocimiento. José Gabriel González, Rosalía Solanes y Kelmis Fernández, plantea cambios, rupturas, generan polémicas, para dar paso a una década más exigente. Exigencias no sólo a nivel de participantes sino también en el aspecto organizativo, lo que conlleva a una revisión de su papel, metas objetivas. (Asprino. Catálogo XX Salón Nacional de las Artes del Fuego. 1993, s/p.)

Mientras en el texto de José Napoleón Oropeza⁶⁶ encontramos una presentación crítica más acoplada con las exigencias del momento histórico, un texto con más sentido crítico desde el ámbito del análisis plástico y la visión estética: “Esa posibilidad que en la pieza Hecatombe de Leonora Austin, halló motivos para exaltar, de muchas formas la poética de la hendidura, de la huella, escogiendo un motivo universal el de la hecatombe y una figura, la del pez, por lo demás, igualmente arquetípica”. (Catálogo XX, 1993. s/p).

⁶⁶ Presidente del Ateneo de Valencia en aquel entonces. Docente universitario en la casa de estudios UC.

Y más adelante nos puntualiza:

Annie Abadi, Eva Broskowsi, Josefina Kelemen, Beatriz Kelemen, Eneida Pons López presentes en la Sección de **Vidrio**, indagan, a partir de distintas técnicas, en el lenguaje del vidrio y proponen distintas posibilidades. Predomina en las piezas presentadas, el fundido y el ensamblaje. Se busca la recreación de formas escultóricas, la creación de un objeto. En las piezas presentadas, junto a la presencia de un oficio que permite admirar la nobleza del material, como los hallazgos formales, destaca el predominio de lo escultórico y la yuxtaposición de elementos disimiles. Op. cit.

Planteando con ello un encuentro entre los “agentes” y las obras de arte expuestas en esta edición del salón, interpretando las obras y piezas, descifrando el código de expresión para buscar un reconocimiento entre la estructura comunicativa de la obra de arte: la metáfora y el aporte escrito que ilustra otros aspectos que no se dicen de las obras a menos que los “agentes” estén en la disposición de apreciar ese acercamiento.

29.- CUADRO: PREMIOS NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALON XXII (1995)

FICHA TÉCNICA	REGISTRO DE LA OBRA
A: ALICIA KELEMEN T: Experiencia Luminosa T: Vidrio colado, ensamblado M: 120 x 120 x 20 cms.	

El Salón polémico por la poca cantidad de premio que se otorgaron en su momento; sin embargo el texto de Alejandro Oliveros nos ofrece unas reflexiones poéticas y alegórico del fenómeno del fuego como elemento transformador, allí el escritor nos cuenta sobre el “valor simbólico” del fuego, entre ellas la de “cocer la tierra misma” nos indica: “Las manos que unieron, en la fabricación de un objeto, tres de los elementos fundamentales –tierra, agua, fuego- deben haber tenido un poco de adivinas- En todo caso, mucho de inspiradas.” (Catálogo, 1995, P.2).

Y más adelante: “En principio, los signos utilizados conformaron un lenguaje de naturaleza geométrica, abstracta. Poco después comenzaron a aparecer las figuras sobre aquellas superficies terrosas. Al fuego, a la tierra, al agua y a las manos que modelan, debemos no poco de nuestra memoria colectiva”. *Ibíd*em, (1995, P.3)

Termina su disertación valorando el hecho de que la Universidad está creando un patrimonio con las obras y con el salón en una comunidad que requiere de estos saberes, precisamente el de fomentar y difundir el salón y con ello las artes del fuego y a los artistas que ejecutan, investigan y practican en esta modalidad.

30.- CUADRO: PREMIOS NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN XXV (1998)

ARTISTAS	REGISTRO DE LA OBRA
<p>NATY VALLE</p> <p>T: Disfraz cotidiano II</p> <p>T: Gres, modelado, tintas, óxidos, esmaltes, quema de oxidación</p> <p>M: 196, 114, x 114 cm</p> <p>(conjunto, seria)</p> <p>A: 1998</p>	

Este catálogo posee dos textos, uno lo realiza Fritz Küper y otro es de Josefina Weidner de Fierro; allí Fritz Küper quien ya había escrito para el XXI salón en el año 1994 también otro texto un tanto histórico, esta vez tampoco se distancia de esa continuidad tipo crónica del salón y señala además para reforzar el carácter emblemático del salón:

Por ello, la pregunta del inicio. El Salón de las Artes del Fuego trasciende por esos significados: ha sido el escenario, la oportunidad para mostrar la revalorización de las Artes del Fuego en Venezuela, contribuyendo, de manera categórica a la elevación de estas artes, de lo meramente accesorio, decorativo, de “pasatiempo” en que en que se concibió, a los ámbitos serios y trascendentes de una especialidad artística compleja, de envergadura, de sustancia y profundidad temática de los últimos años. (Catálogo del XXV Salón Nacional de las Artes del Fuego. 1998, P. 3).

De la misma manera el texto de Josefina Weidner mantiene ese mismo estilo tipo crónica histórica alejada del texto estético y de los rigores propios de un análisis plástico, sin embargo, es pertinente lo que nos comenta en cuanto a la valoración del

salón como tal, ya que tiene apreciaciones históricas documentadas y con basamentos serios sobre la historia no sólo del SNAF sino también de otros salones en comparación con éste.

Es así como después del cierre del Salón Oficial permanecen sólo el Salón “Arturo Michelena” como posibilidad de confrontación de estas disciplinas que al ser eliminada la mención surge este nuevo Salón dedicado exclusivamente a la confrontación y premiación de artistas dedicados a explorar y trabajar las Artes del Fuego. (Catálogo del XXV Salón Nacional de las Artes del Fuego. 1998, P.6).

31.- CUADRO: PREMIOS NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN 32⁶⁷ (2005)

ARTISTAS	REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA
<p>ANA MERCEDES CARVALLO⁶⁸</p> <p>T: Espigas de maíz transgénico</p> <p>T: Esmalte sobre metal</p> <p>M: Dimensiones variables</p> <p>A: 2005</p>	

Carvallo es arquitecta egresada de la Universidad Central de Venezuela, Museóloga y Orfebre, dedicada a la enseñanza con talleres en el oficio. Gana el Premio Asamblea Legislativa del Edo. Carabobo en el salón 31 el año 2004 como antecedente al gran galardón.

⁶⁷ A partir de este año el SNAF abandona la nomenclatura del sistema numérico romano para pasar al sistema numérica arábico en razón de ser más nemotécnico.

⁶⁸ Ana Mercedes Carvallo Parés. Nace en 1969. Arquitecto. Continúa trabajando la orfebrería y el esmalte enviando a salones internacionales en 2009 Chile. 2da Bienal Internacional de esmaltistas de Viña del Mar Adriana Ruiz. Sigue ejerciendo el oficio y cosechando premios para enaltecer su gentilicio.

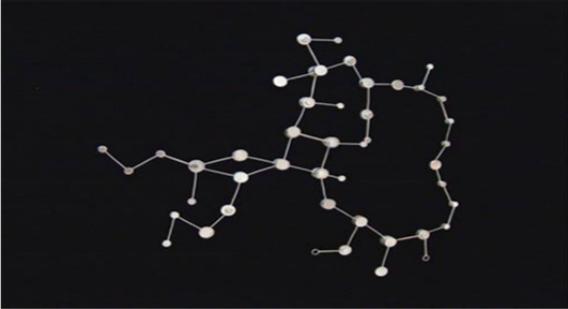
La puesta en escena de esta pieza de esmalte sobre metal constituye una proeza ya que desde la época de Lamis Felman (1980/Salón VIII) esta técnica no había ganado el gran galardón. Y resulta resaltante pues ahora esta joyera ha usado el oficio para denunciar una situación alimenticia propia del siglo XX con una apuesta multidisciplinaria a la usanza de una instalación dispuesta en el espacio como una pieza más conceptual y multidisciplinaria que utilitaria y/o decorativa como lo fue la primera ganadora.

El texto de Alberto Asprino, quien además ya ha escrito en otros momentos de la historia de esta convocatoria de confrontación, salón XX (1993), con textos cuya característica obedecen a una especie de “competencia artística” que debe tener todo escrito sobre arte:

La competencia artística se define (...) como el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que engloba, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico. (Bourdieu, 1969. P. 79).

Ya el museógrafo Asprino ha escrito pertinentemente otros ensayos para este mismo salón, están además el texto para la exposición permanente como curador a cuatro manos con Lunes Rodríguez en el 2009, el de este salón, y posteriormente el texto de la 39 Bienal en 2013, en virtud del conocimiento que tiene como curador de las artes del fuego en el ámbito nacional, fue merecedor el hecho de ser curador del capítulo de las Artes del Fuego en el Museo de Bellas Artes en ocasión de la Megaexposición.

**32.- CUADRO: PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO SALÓN
33 (2006)**

ARTISTAS	REGISTRO DE LA OBRA
<p>A: SAMANTHA FUNG T: Deformaciones por conectividad T: plata 900, imanes, mixta, M: dimensiones variables (50 piezas) A: 2006</p>	

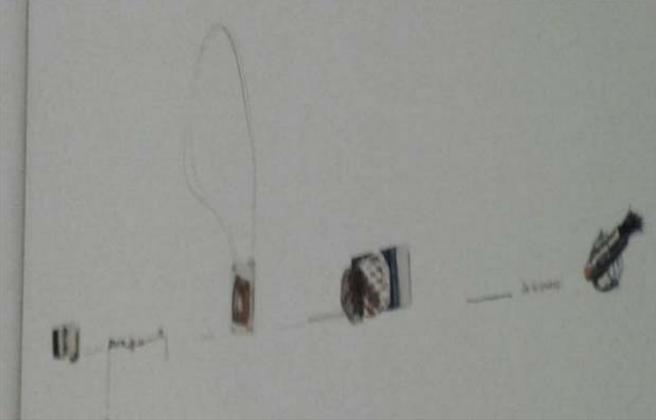
Este salón posee dos textos en su catálogo, uno del crítico e investigador en las artes plásticas venezolanas Félix Suazo y otro del Lic. Ilich Rodríguez Coronel museólogo de la Galería Universitaria. No existe en esta oportunidad un texto crítico que hable del valor del salón en esta edición y menos aún se mencione la importancia de las piezas ganadoras. En cuanto a la artista, hoy día vive en España sigue dedicado al arte y ha expuesto recientemente en Galerías Privadas. Se mantiene en comunicación a través de su *Instagram* y demás redes sociales.

En el primer texto se hace un recorrido teórico a través de disertaciones sobre diversos tópicos concernientes a las artes del fuego, desde las experiencias de quienes ejercen el oficio, pasando por las pocas investigaciones que a juicio del escritor existen sobre el tema salvo los de Miguel Arroyo y Lourdes Blanco, Roberto Guevara, Rafael Pineda y Nelly Barbieri, de los cuestionamientos sobre la denominación de “artes aplicadas” y “artes del fuego”, así como a los textos que se

han hecho entre los cuales existe un sinnúmero de ellos con argumentos: poéticos, mitológicos, alegóricos y poco ajustados a las razones del arte, pasando por las disertaciones sobre el valor utilitario de las piezas de cerámica en contraposición con los valores estéticos de la “cerámica escultórica” y finalmente concluye su reflexión con una valoración oportuna, justa y necesaria sobre la importancia del Salón Nacional de las Artes del Fuego en la historia de la plástica nacionalmente.

33.- CUADRO: PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO BIENAL

34 (2007)

ARTISTAS	REGISTRO DE LA OBRA
<p>CHISTHIAN GRACMKO⁶⁹</p> <p>T: Se despide una perla (Homenaje a Elizabeth Schönn</p> <p>T: Plata 925, granado, ensamblaje, acrílico, grafito</p> <p>M: dimensiones variables (En el catálogo aparece sólo un fragmento de la pieza)</p>	

Cuando chequeamos la trayectoria artística del autor constatamos que viene de una tradición de hacer el oficio y de ganar premios en el mismo salón de artes del fuego de esta ciudad. Premio Asociación Venezolana de las Artes del Fuego en el salón XXI del año 1994, Premio General Motors de Venezuela en el XXIX en el año 2002 y Premio Universidad José Antonio Páez en el 31 salón en el año 2004.

Este catálogo posee cinco (5) textos: uno por la Galería que no está firmado por autor alguno, otro de Rafael Osio Cabrices en el cual se rememora un

⁶⁹ 1994 Premio AVAF, mención orfebrería, XXI Salón Nacional de las Artes del Fuego, Valencia, Edo. Carabobo

1997 Segunda mención, especialidad joyería, X Salón de Esmalte Artístico de la República Argentina

1998 Premio Diario Mainichi (primer premio de la crítica), XI Concurso de Joyería y Orfebrería, Museo de Shippo, Japón

acontecimiento de su niñez en función de las artes del fuego y en conjunción con la Escuela de Artes Arturo Michelena de Valencia, sin mayores implicaciones críticas es más un texto poético y literario que de contenido analítico crítico y estético.

Los textos críticos son de: Gabino Matos, Ernesto Guevara e Ilich Rodríguez

Coronel. En el primer texto destaca lo que el crítico de AICA enuncia sobre el artista:

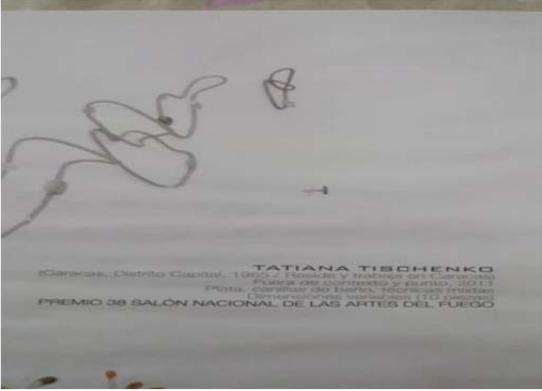
Una delicada pieza modular de cinco elementos que ofrecen una lectura integrada y extendida de la fusión lograda entre la joya y la palabra, la poesía y la forma. La palabra íntima y sensible de un poema de la recién fallecida Elizabeth Schönn, se anida en la dureza metálica y brillante de la plata, queriendo testimoniar aquellas palabras del poeta Rilke cuando afirma que “lo más inexplicable es una obra de arte, existencia misteriosa, cuya vida es eterna y opuesta a la nuestra que se desvanece. (2007, P. 9).

Y más adelante:

Las cinco piezas, de clara alusión a la eternidad de la poetisa, se disponen en una secuencia horizontal a modo de un poema en desarrollo conducido por el delicado hilo de plata de la palabra poética. Una joya hecha poema o un poema objetivado en una joya, nos recuerda que “donde las pupilas entran/lo fértil de lo pasajero/ la extensión del alma/es el silencio del río hondo aquí. (Elizabeth Schönn). El sentimiento hondo de la palabra de Schönn se hizo fértil en las pupilas y las manos de Gramcko. (Op cit. 2007, P. 9).

El artista actualmente vive en el extranjero, continúa dedicado a las artes del fuego, hace joyería y practica la docencia.

34.- CUADRO: PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO BIENAL 38 (2011)

ARTISTA	REGISTRO FOTOGRÁFICO
<p>TATIANA TISCHENKO</p> <p>T: Fuera de contexto y punto</p> <p>T: Plata, canillas de baño, técnicas mixtas</p> <p>M: dimensiones variables (10 piezas)</p> <p>A: 2011</p>	

Un conjunto de diez piezas de dimensiones variables asociados con accesorios femeninos. Destaca el uso de la parte estructural interna de las canillas metalizadas empleadas en los ductos de los lavamanos. Se aprovecha la densidad de sus texturas y se complementan con pequeñas placas de plata repujada a modo de adorno de cada pieza. La singularidad de estos collares, anillos, y pulseras se extienden sobre la pared a modo de formas caprichosas y relieves inesperados que retan las nociones convencionales de orfebrería y joyería. Matos, Gabino (Catálogo del salón 38. 2011. s/p).

Como bien lo enuncia el texto crítico del autor, se hace hincapié en las nuevas modalidades del arte conceptual, en la valoración de la pieza de orfebrería en cuanto a su realidad utilitaria, pero recontextualizada con los materiales según las nuevas tendencias que brinda la experimentación con recursos de la industria ferretera, aun manteniendo los principios estéticos y originales propios del ornato que debe tener toda obra de joyería al cual ahora se le suma el elemento lúdico. Ahora bien, en cuanto a la artista y su impronta en la historia como orfebre, indagamos en las redes y

sigue ejerciendo su oficio y revalorizando las obras de la colección con su quehacer en el ámbito artístico.

35.- CUADRO: PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO BIENAL 39 (2013)

ARTISTA	REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA	
<p>ADOLFO MORALES</p> <p>T: La ciudad</p> <p>Gres</p> <p>M: dimensiones variables (48 piezas)</p> <p>T: torno, modelado, bruñido, cono 18, ahumado</p> <p>A: 2013</p>		

Adolfo Morales gana el Premio mayor con una obra de factura sencilla, después de varios años en los cuales la joyería, el vidrio y el esmalte habían destronado a la cerámica como técnica predominante, debido a que por años estuvo en las primeras nominaciones.

En esta edición del salón los textos son de Alberto Asprino y Gabino Matos.

Según el crítico de arte Matos apunta:

El premio Bienal 39 Salón Nacional de las Artes del Fuego, fue para Adolfo Morales por su obra “La Ciudad”. Un conjunto de 48 piezas hermanadas en un solo estilo y tratamiento, pero sutilmente distanciadas en tamaños y formas. Piezas que revelan un oficio depurado constatado en el manejo integrado del torno y el modelado, en la tesura bronceína de las quemas y en la integración armónica de las formas plurales. (2013: s/p).

En cuanto al curriculum del artista, aquel cuya trayectoria y participaciones en otros salones enriquece y revaloriza la pieza ganadora, el artista ya viene dejando una impronta en la cual ha obtenido premios en el mismo salón antes de ser merecedor del máximo galardón. Premio Secretaria de Cultura del Edo. Carabobo en el salón XXX del año 2003, Premio Ciudad Valencia en el 31 Salón en el año 2004, Bolsa de trabajo Ángel Ramos Giugni mención cerámica en el Salón 34 del año 2007, mismo premio Ángel Ramos Giugni en el 35 salón del año 2008, un haber de cuatro (4) premios anteriores, mismos con los que ha venido reafirmando su participación y enriquecimiento del mismo en el mencionado salón.

Como bien hemos estudiado en todo este recorrido y análisis de: los catálogos, los jurados, los premios y de los textos, hemos descubierto parte del funcionamiento del salón con sus aciertos y desaciertos. Se ha constatado que en los últimos años se ha venido constriñendo a tal grado que los organizadores han sido: jurados, museógrafos, fotógrafos, escritores de textos críticos y paneles didácticos, en fin, estos recovecos del salón nos inducen a pensar que de alguna manera las presiones económicas y presupuestarias están afectando el desempeño del mismo al no ser más plural y permitir la diversidad de participantes y de otros profesionales de la museología en las labores propias de una Galería que depende de una Universidad centenaria.

Indiscutiblemente este tipo de parcialidades podría arrojar un descontento en la comunidad de artistas que básicamente sucumbió en la última edición del salón cuando se prescindió de realizar el montaje con su puesta en escena del salón y los

artistas seleccionados quedaron afectados porque enviaron sus piezas, creyeron en la trayectoria de un salón que había demostrado estar firme con la comunidad de artistas y aún más con las hacedoras en las disciplinas que allí convergen. Aquí, se pone de relieve la tensión existente entre los actores de un campo cultural intelectual específico, como lo es el de las artes plásticas en el país en conjunción con sus propias políticas culturales. Así nos lo señala además el autor.

(...) el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 1969, P.135).

Estas mismas estructuras que sustentan las relaciones de los campos en los salones de arte se van fracturando y se craquelan para usar un término del oficio, en la medida que los mismos actores, con sus prácticas desde el ejercicio del poder hegemónico sobrepasan las relaciones y la tendencia a mantenerse en el ejercicio del mismo va desgastando los soportes de esas mismas interrelaciones. La permanencia de gerentes y coordinadores, así como las intervenciones de jurados en las mismas funciones por mucho tiempo hace perder el norte y la pirámide de la estructura se fragmenta y como consecuencia los salones y las mismas consecuencias de las políticas culturales de las artes plásticas colapsan y perecen los proyectos de larga data; con las consecuencias de no tener más obras de arte producto de los premios con carácter adquisitivo y por consiguiente las colecciones se detienen en su crecimiento y al carecer de presupuesto la calidad de la conservación y de las restauraciones también sufre sus propios avatares.

En este punto es necesario tomar nota de los informantes, el siguiente capítulo lo dedicaremos a las entrevistas y a la triangulación de las mismas con las teorías del sociólogo Pierre Bourdieu, a fin de tener un abanico más amplio del acontecer cultural artístico y desde luego del Salón Nacional de las Artes del Fuego.

**“Mis piezas hubieran podido ser cuentos,
sí hubiese sabido escribir conferencias,
sí hubiese sabido hablar...”**

Tecla Tofano

CAPÍTULO VII

EL CONSTRUCTO SOCIAL: HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL PROCESO ESTUDIADO A TRAVÉS DE TRES ARISTAS DISTINTAS

Para acercarnos a un entendimiento teórico a través de este tópico de estudio, fue necesario realizar algunas entrevistas a personalidades del entorno del arte relacionados con el Salón Nacional de las Artes del Fuego, a fin de tener una panorámica más amplia, y de esta manera, poder comprender desde la óptica de los actores y agentes involucrados, la participación en la realidad y las circunstancias del salón. Ellos aportaron datos importantes, que vienen a confirmar y a reconfigurar de algún modo, muchas de las teorías que ya se habían dicho de otras maneras, contextualizadas sobre todo en los planteamientos y ofreciendo otras aristas nuevas, con las cuales sólo a través del contacto con los actores hemos podido constatar.

Puntualicemos que, en este recorrido por la búsqueda de informantes, hemos podido confrontar las teorías de Bourdieu en el campo de acción de sus actores, hemos terminado por conocer aspectos diversos, pero que en el compendio total de la información aportan un aspecto homogéneo enfocado hacia una sola línea, de esta manera encontramos:

a.- El *habitus* de los actores y de las instituciones:

En este primer momento hemos conocido a una de las informantes a quien denominaremos “Briqueta⁷⁰” ella responde de modo concreto, sucinto y políticamente correcto, en función de avalar los quehaceres de las instituciones en sus diferentes aspectos.

ENTREVISTAS DE LA TESIS

INFORMANTE 1 ISABEL CISNEROS (FECHA: 07 DE MAYO de 2021).

Pregunta 1.- Hitos importantes que Ud. recuerde de la evolución en las artes tomando en cuenta las experiencias en el Salón Nacional de las Artes del Fuego.

BRIQUETA: Los primeros salones de las Artes del Fuego en la Sala Mendoza y luego los salones en Valencia”.

Briqueta responde certeramente citando una parte importante de la historia de los salones de arte en nuestro país, pero no menciona la participación de las artes del fuego o aplicadas en las ediciones del primer Salón de Arte Oficial del país (1940), en el Museo de Bellas Artes, coordinado por Miguel Arroyo, y posteriormente las participaciones de los artistas de este rubro en las ediciones del Salón Arturo Michelena en Valencia. De la misma manera, lo hicieron los salones de la Sala Mendoza que ella indica, coordinados por Lourdes Blanco, a falta de las convocatorias anuales del Salón Oficial de Arte que desapareció en los años setenta, como bien indicamos en el transcurso de este trabajo de investigación en el segundo capítulo.

⁷⁰ La briqueta: es una prueba de color que hace el ceramista para que le sirva de guía, con ella experimente la reducción de la quema antes de bañar la pieza en su totalidad con el pigmento definitivo y someterla a las altas temperaturas del horno, lo cual permite que aflore la química de los compuestos en el esplendor de los colores definitivos y le otorgará esa belleza particular propia de la gama cromática.

Pregunta 2.- ¿Cuáles serían los aciertos y desaciertos del SNAF que Ud. Considere pertinentes para tomarlos en cuenta como políticas culturales en el campo de las artes plásticas?

“Creo que han hecho una gran labor. Lamentablemente se han tenido que suspender debido a la situación del país, lo que ha dejado sin visibilidad a los creadores de estas disciplinas”.

Briqueta confirma lo que de algún modo ya sabemos de nuestra situación país, y la grave crisis económica que afrontamos, de la cual no les es posible escapar ni siquiera a las instituciones tuteladas por el Ministerio de Cultura y Educación superior respectivamente, aunado a ello también las vicisitudes que ha ocasionado el Covid y la situación pandemia, que han venido a dar por terminado las pocas labores, ya de por si mermadas del sector cultural que estas instituciones estaban haciendo como intentos por mantenerse activos en las expresiones del arte y la plástica nacionalmente.

3.- ¿Cómo cree Ud. que han sido los procesos de las Políticas Culturales venezolanas en el ámbito universitario, tomado como modelo, la Galería de Arte Braulio Salazar como sede del SNAF? (1971-2017)

“Creo que ha sido, junto a la Universidad del Zulia con el MACZUL y la Universidad de los Andes con el espacio Proyecto Libertad, unos actores incansables en medio de tantos desaciertos gubernamentales en políticas culturales que han llevado a la destrucción de los museos públicos nacionales”.

Briqueta acota precisamente con ejemplos de otras Universidades nacionales en las cuales hay galerías y salones de arte que han estado funcionando y haciendo

frente a la crisis del país, y continuaron con sus actividades culturales en función de la plástica, aunque en puntos cardinales diametralmente opuestos han sido pioneros en sus desempeños, con salones de arte para jóvenes y exposiciones periódicas en sus salas, tal como también lo hicieron la Universidad Central de Venezuela en su Galería Universitaria coordinada por Lic./Esp. María Gabriela Córdova con el Salón Anual de Jóvenes Estudiantes y otras muestras expositivas de inigualable factura.

b.- La importancia de los “actores” en la conformación del SNAF

INFORMANTE 2 HILDA FE MEDINA (FECHA: 12 de julio de 2021)
Barbotina⁷¹, esta informante actúa tal cual, como el pegamento de la cerámica, valorando metódicamente cada aspecto del proceso histórico involucrado con el SNAF y la Galería Universitaria. Para ella cada actor tiene relevancia.

PREGUNTA 1.- MENCIONE ALGUNOS HITOS QUE UD. RECUERDE DE LA EVOLUCIÓN EN LAS ARTES TOMANDO EN CUENTA LAS EXPERIENCIAS EN EL SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO.

En 46 años de Salón, período que trabajan Uds. tienen hitos importantes en su creación. Trajo expectativas anuales a lo largo de los 50 años que lleva de fundado: incentivó e incremento la participación en el Salón. En el primero, sólo participaron ocho (8) ceramistas, para el V, (18) ceramistas y para el XVII fueron 32 ceramistas.

Propició la creación de talleres y Escuelas de formación para las Artes del Fuego, trayendo, a reconocidos ceramistas de otros países a dictar talleres en el país,

⁷¹ Barbotina: Es el elemento químico natural y orgánico que aporta la naturaleza a la arcilla y la hace tan característica y maleable, fácil de modelar y de trabajar en las diestras manos de los ceramistas de oficio, es como un “pegamento” tipo plastilina muy propio de la cerámica permitiendo la unión entre las partes de una pieza para ofrecer al espectador un resultado final armónico y estético, toda vez que utilitario.

así fue cómo surgió la organización de salones para estas disciplinas, e innumerables exposiciones nacionales e internacionales. Se proyectó la cerámica a nivel internacional y se crearon otros premios durante la trayectoria del Salón.

Estimuló para que la UC, creara sede propia para el SNAF, y se responsabilizará de su puesta en escena, con alianzas institucionales gubernamentales, así como privadas ya que en sus comienzos se realizaba en los espacios del Ateneo de Valencia. Son aspectos que en su mejor momento contribuyeron a la evolución del arte, a través de estas disciplinas.

Barbotina nos muestra un panorama esperanzador con un pasado brillante en el cual los actores de las distintas disciplinas se conocieron e interactuaron en función de los intereses comunes dentro del campo de trabajo, en la investigación, y en la ejecución de piezas, así como en la enseñanza de la técnica y de la práctica del oficio de los ceramistas en la localidad.

La misma preocupación por enseñar a otras generaciones fue expandiéndose hasta las ciudades capitales, y de allí que pudimos ver movimientos cerámicos por todo el país, con talleres como el de Cándido Millán en Caracas (en San Bernardino), las menciones de Artes del fuego en las Escuelas de Artes del país; pero también en el ámbito museográfico con las distintas Bienales del Barro de América (1992, 1994, 1996 y 1998), curadas por Roberto Guevara en Caracas, Brasil y el Zulia, además de aquellas que se mostraron en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber en su momento, propiciando otras investigaciones y publicaciones como: El movimiento cerámico en Venezuela por Nelly Barbieri (1998), la creación de otros grupos como: La Asociación Venezolana de las Artes del Fuego (1972-1992), aupado

por ferias y bazares en las distintas épocas del año para estimular a los nuevos talentos.

PREGUNTA 2.- ¿Cuáles serían los aciertos y desaciertos del SNAF que Ud. considere pertinentes para tomarlos en cuenta como Políticas Culturales en el campo de las Artes Plásticas?

Los aciertos son todos aquellos que hicieron posible su realización durante medio siglo de vida. Hay que reconocer, primero que nada, el logro a que se le diera continuidad por todos esos años, albergando inquietudes propias de su crecimiento, lo que puso en marcha preocupación en las áreas de Museología y Museografía en los criterios de los montajes, así como la necesidad de un espacio con sede propia.

Eso influyó en darle el puesto que exigían estas disciplinas, de manera que las Artes del Fuego, no siguieran siendo relegadas de categoría dentro del arte, y se les dejara de considerar artes menores, para que esas especialidades de la cerámica, la orfebrería, y los esmaltes, entraran en la categoría de piezas artísticas de carácter investigativo con propuestas novedosas en sus planteamientos, dejando atrás aquél descrédito al que eran muchas veces sometidas, por el hecho de que lo utilitario, en el caso de la cerámica, ponía en entredicho si era arte o no.

Ciertamente lo que nos cuenta “Barbotina”, aporta experiencias importantes al reconocer que el campo de las artes del fuego era y sigue siendo un selecto grupo de personas cultivadas o “actores”, que poco a poco fueron ganando espacio en el complejo campo que es este ámbito de las artes, tomando en cuenta, además, las especificidades de cada una. Los aciertos hicieron posible la trayectoria de casi medio siglo, y como bien se indica, su continuidad permitió avances en los aspectos

Museológicos y Museográficos en paralelo, además, con la creación de carreras afines en las casas de estudio universitarias: Universidad de los Andes, Universidad del Zulia, Universidad Central de Venezuela y la hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes.

A partir de la creación de este salón, las artes del fuego se consideraron finalmente como una categoría con lugar dentro del arte y no aquel término en desuso que encontramos en los textos cuando investigamos: “artes aplicadas”, o peor aún, el tan subjetivo “artes menores”, dándole una categorización peyorativa a un trabajo tan complejo que requiere mucha investigación constante y sustento teórico, amén de la realización plástica con fines estéticos para definirse como obras de arte o bien con propósitos ergonómicos, para ubicarse dentro de lo utilitario y, además, tomado en cuenta el diseño.

3.- ¿Cómo cree Ud. que han sido los procesos de las Políticas Culturales venezolanas en el ámbito universitario tomado como modelo la Galería de Arte Braulio Salazar como sede del SNAF? (1971-2017)

“Las Universidades, si han tenido incidencia en las Políticas Culturales del país, a través de sus Direcciones de Cultura, con programas desarrollados dentro y fuera de sus espacios. En el caso a que se refieren, la Galería Universitarias Braulio Salazar, de la UC, a través del SNAF, ha jugado un papel importante en la difusión de las artes del fuego tanto local, como en el ámbito nacional, y gracias a los premios nacionales, de carácter adquisitivo, tienen en su haber, quizá, una de las más importantes colecciones que hay en el país sobre estas disciplinas.

La programación desarrollada en su espacio abarca no sólo exposiciones, también: charlas, conferencias, talleres, presentaciones de eventos, que de manera consecuente vinieron realizando hasta que apareció la pandemia, que no sólo sepultó al Salón, sino que cesó toda actividad allí. Ya antes del virus, venía espaciando sus actividades debido a la crisis presupuestaria que viven las universidades actualmente. Para la ciudad ha sido un retraso ver como perdió, en este caso, un espacio de gran convocatoria como fue el SNAF y de programas que inciden en pro de la cultura en la región”.

“Barbotina” señala con puntual acierto la importancia y relevancia que han tenido las Universidades en nuestro país en la construcción, y en la consecución de unas Políticas Culturales cónsonas con los intereses de los actores en el campo del arte, y en este caso puntual de las artes del fuego en Valencia y en la Universidad de Carabobo, que han dejado una colección de vital importancia en los registros sobre nuestro arte y su evolución histórica, y no obstante, es relevante este tipo de inventarios que hace esta persona para plantear la misión y visión del Departamento de Cultura de la Universidad como un espacio proactivo, pero que no obstante, resulta lamentable, el cese de sus actividades, en función del bajo presupuesto universitario que otorga el ejecutivo a sus casas de estudio para que subsistan, y en contraste, se le suma el de la pandemia, además que ha puesto en taima a buena parte del mundo, y de los cuales no somos la excepción.

c.- Las evidencias de las distensiones, las rupturas y el impase como prueba de la “violencia simbólica”

INFORMANTE 3 MARTA IRIBARREN (20 DE JULIO DE 2021). Hemos llamado a esta informante “Craquelada⁷²”, ya que las opiniones y juicios que ella emite resultan ser como las piezas hechas con esta técnica, agregan unos conceptos acoplados a las técnicas de las cerámicas y aportan un componente propio de las artes del fuego, que se relaciona de alguna manera, metafóricamente, con los postulados filosóficos de Pierre Bourdieu cuando habla de las tensiones entre los campos:

Las “revelaciones” de la denuncia tienen un punto que no es más que el punto (de vista) del que se ha partido para hacerlas; al no poder revelar nada sobre las razones de ser de los comportamientos que se pretenden denunciar, que tan sólo surgen con la visión global del juego, no hacen más que revelar sus propias razones de ser. (Bourdieu, 1995:288).

Una buena parte de los actores que hemos contactado para estas entrevistas se han negado, eventualmente por no emitir juicios que pudieran comprometer futuras definiciones y relaciones entre los actores, en los diferentes campos del arte, y cuyas repuestas no estén en el orden de lo “políticamente correcto”, sin embargo, sabemos que en todos los ejercicios del actuar se generan comportamientos diversos, pese a que todos estén dotados de alguna forma de consagración en ese campo del saber.

⁷² Craquelada: es la técnica básica para hacer el Rakú, permiten exhibir la belleza del proceso técnico, en la ejecución de la pieza, pero también muestra en su superficie las uniones que se producen con la fragmentación del color en la resistencia y las tensiones de la masa flexible frente al proceso de cocción con las altas temperaturas del horneado y el posterior choque térmico que se produce al hacer que la pieza confronte la temperatura del medio ambiente de modo inminente, el mismo que finalmente le dará su rigidez y esa estética característica que la hará tan particular, pero gracias a la alquimia de los óxidos que se han producido mientras se horneaba, lo cual emula además metafóricamente la pátina del tiempo como impronta.

Es importante también recordar que Bourdieu llama “violencia simbólica a toda acción ejercida, sobre el cuerpo por el propio individuo u otro miembro de su grupo social, realizada con su consentimiento expreso o tácito.” Colombres, (2011:156). Y más adelante el mismo autor indica: “Dicha violencia puede tener un sentido social de afirmación o de pertenencia a un grupo y del lugar que se ocupa en él o estética, aunque a menudo ambos se imbrican”. Op. Cit. (2011:156).

De modo pues que es propia de todas las sociedades y de todos los grupos organizados con intereses propios, relacionarse de esta manera, y por ende sucede algo parecido en el campo del arte, con acontecimientos particulares como aquellos de los cuales hemos venido analizando, sobre todo, en las selecciones con premiación y galardones que otorgan un lugar reconocido estratégicamente entre los actores del campo del arte y de la plástica nacionalmente, aquel que les dará un estatus dentro del campo.

1.- PREGUNTA: ¿MENCIONE ALGUNOS HITOS IMPORTANTES QUE UD. RECUERDE DE LA EVOLUCIÓN EN LAS ARTES, TOMANDO EN CUENTA LAS EXPERIENCIAS EN EL SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO?

Si partimos del concepto de hito, como un acontecimiento importante que marca un momento en el desarrollo de la vida de alguien o algo, en este caso en la vida del salón, creo que el primer hito sería al momento de su creación. Creo que por allá en el año 1971. El SNAF era el único salón a nivel nacional que reunía anualmente a los artistas de las artes del fuego. Desde sus inicios tuvo 4 categorías o disciplinas bien delimitadas: cerámica, vidrio, esmalte sobre metal y orfebrería; con el

tiempo se fueron aceptando instalaciones y medios mixtos, aunque siempre presente dentro de las obras, alguna expresión que tuviera el fuego como mediador.

Yo he participado en (13) trece ediciones del SNAF, entre el 1986 y 2011. Durante ese tiempo recibí dos (2) menciones y un (1) premio; como docente y artista dicté algunas charlas e hice algunas demostraciones prácticas en el marco del salón. Con respecto a la evolución del Salón se podría decir que con el correr de los años y en las ediciones más recientes mejoraron los catálogos y el montaje. También se renovó la Galería Braulio Salazar, que ha sido, desde que yo he mirado el Salón, su sede oficial.

“Craquelada” informa con acierto la importancia del SNAF desde su creación, la certeza de aceptar en sus exhibiciones piezas de las cuatro menciones desde el inicio y al hecho de ir evolucionando con la historia del arte, pero teniendo como norte la presencia de las obras hechas con las intervenciones del fuego, la ubicación estratégica en el centro del país hace que los distintos artistas y ejecutantes de los diferentes estados hayan podido tener acceso a sus convocatorias, y recordemos, lo tentador que pudieran resultar los premios en metálico, que en nuestro reciente pasado justificaban la participación en función de obtener alguno de ellos, y convertirse en una persona de respeto en el medio del arte, basado en el reconocimiento implícito de sus homólogos que validan el premio, tanto en su aspecto monetario como intelectual, ya que convalida el saber de ese actor en la técnica y en el oficio investigativo; y por ende supone la aceptación en el campo del arte, como una especie de licencia para optar a otras relaciones dentro del campo cultural de las artes del fuego.

Ese mismo crecimiento se evidencia en los catálogos como documento bibliográfico e histórico del evento, evidenciando que han tenido una evolución importante y notable desde las primeras ediciones hasta las últimas, dejando pruebas fehacientemente, con registros fotográficos de los cambios en el montaje y la museografía, en la medida que la Museología se ha hecho una ciencia más compleja en favor de la cultura y del arte; y todo ello pese al restringido presupuesto universitario que le propina el ejecutivo nacional a estas instituciones.

2.- ¿CUÁLES SERÍAN LOS ACIERTOS Y DESACIERTOS DEL SNAF QUE UD. CONSIDERE PERTINENTES PARA TOMARLOS EN CUENTA COMO POLÍTICAS CULTURALES EN EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS?

Para hablar de aciertos y desaciertos tendríamos que adentrarnos en la historia del Salón y analizar muchas variables. Creo que la mecánica es siempre diferente en cada Edición cambian los jurados, cambian los diseñadores, cambian los museógrafos...

En mi experiencia creo que un desacierto era la vigilancia y la seguridad de la Galería. Más de una vez en mis envíos, se robaron o partieron piezas mías. No hubo ningún seguro que pagará por los daños causados a las obras. Un acierto es que se celebrara un salón anual con premios y reconocimientos para los artistas participantes.

Un gran desacierto fue el triste final del Salón, a poco tiempo de convertirse en Bienal. En 2017 se hizo pública la convocatoria, con un jurado único de admisión y calificación... Se llevó a cabo la selección y a la hora de montar la bienal la UC no

contaba con dinero para realizarla. Hubo reuniones, entre los directivos y los artistas, pero lastimosamente no se llegó a ningún acuerdo y la Bienal murió como han muerto tantos Salones en nuestro país.

Craquelada: En este aspecto informa sobre las tensiones en el salón, hay un resquebrajamiento en los modos de hacer, de realizar las acciones, y de las formas de proceder de los organizadores del SNAF, que va aunando inconformidad en los artistas por falta de un acoplamiento entre lo que se publica en las bases y lo que se ejecuta en la realidad, ella evidencia la práctica y procedimientos, poco serios, que no están escritos en los acuerdos previos entre los actores involucrados, con evidencias en su participación en el SNAF. Y desde luego, dejando constancia de que la institución organizadora también es parte del proceso de la “violencia simbólica” que ejerce el ejecutivo nacional al no otorgar los recursos a sus casas de estudio para las funciones culturales, así como para la gerencia y gestión de los procesos artísticos tan acoplados a las leyes tanto internacionales como nacionales: a la carta magna de nuestro país, que además se ratifican en la Ley de educación y en la de cultura en uno de sus artículos.

De este modo, según las ideas de Bourdieu, queda un poco más claro que:

(...) las posiciones que ocupan, en sus campos respectivos, los agentes o las instituciones afectados, por lo tanto, de la estructura de esos campos, y también de las posiciones relativas de esos campos en las jerarquías que se establece entre ellos en el momento considerado, determinando todo tipo de efectos de dominación simbólica. (Bourdieu, 1995, P.299).

Quienes suelen estar en cargos de poder ejercen hegemónicamente sus influencias, y aunque presumimos que quizás pudiera ser de modo fortuito, pero también es evidente que hay ocasiones en las cuales se hace de modos más explícitos,

y según las condiciones que se presenten en los órdenes y en las jerarquías del poder, mismo, del cual está estructurado además el campo cultural y por ende el artístico.

Ahora bien, con respecto a los montos de los premios, en el país se han presentado ya tres conos monetarios distintos y una intervención de la economía sin precedentes (estanflación), por lo cual, ya resulta casi inocuo, hablar de premios y menciones en el aspecto financiero, ya que ello queda descontextualizado para las nuevas generaciones quienes están imposibilitados para apreciar el verdadero valor y la dimensión real de esos premios, económicamente hablando, cuando se les confronta cuantitativamente con el verdadero precios o los costos reales de los materiales hoy en día para realizar una maqueta o para una obra final acabada, bien sea: una pieza cerámica, una vitrofusión, una joya (orfebrería), y excepcionalmente por una pieza en esmalte sobre metal.

3.- ¿Cómo cree Ud. ¿Que han sido los procesos de las Políticas Culturales venezolanas en el ámbito universitario tomado como modelo la Galería de Arte Braulio Salazar como sede del SNAF? (1971-2017).

No trabajo en la Universidad de Carabobo ni en ninguna otra universidad, así que no puedo ahondar en el tema de los procesos de las Políticas Culturales universitarias venezolanas.

El modelo de la GUBS me parece un buen modelo en tanto que la Galería pertenece a una Universidad, y que constituía una Institución que proyectaba, fomentaba y multiplicaba la educación en las artes del fuego, entre otras, para todo el público que asistiera a sus instalaciones. Es una verdadera pena que la Universidad de

Carabobo, la GUBS y tantas otras instituciones culturales se encuentren, en el agónico estado en el que se encuentran.

“Craquelada”, pese a desconocer los lineamientos de las Políticas culturales universitarias reconoce el arduo trabajo que se realiza desde las instancias pertinentes en el ámbito de las artes, se expresa con nostalgia de un pasado esplendoroso, en el cual había un compromiso de la Universidad de Carabobo que proyectaba las artes del fuego desde la Galería Universitaria hacia el público en el ámbito nacional, y comunica su pesar por las condiciones agónicas en las cuales se encuentran las instituciones culturales hoy en día en nuestro país, lo que constituye, además, una especie de agresión por parte del ejecutivo nacional en negar los recursos para la realización de las actividades de cultura y arte demandados en nuestra Constitución y en las otras leyes que le son propias (educación, cultura y patrimonio), como un derecho para los venezolanos y un deber del estado en propiciar y estimular las actividades en este orden patrimonial.

d.- Los diferentes campos de acción de un Salón Nacional de Artes.

Este entrevistado es como la chamota de la cerámica, agrega varios tópicos de información a lo ya existente, permite la cohesión de alguna manera entre las partes. Es importante destacar, que este agente tiene un grado de competencia artística que le permite dominar “el conjunto de instrumentos de apropiación de la obra de arte” disponibles en “los esquemas de interpretación” para luego poder disfrutarlos y expresarlos con evidente acierto.

INFORMANTE 4 JJ. MOROS MANZO (FECHA: 29 DE JUNIO DE 2021)

CHAMOTA⁷³

PREGUNTA 1.- MENCIONE ALGUNOS HITOS IMPORTANTES QUE UD. RECUERDE DE LA EVOLUCIÓN EN LAS ARTES TOMANDO EN CUENTA LAS EXPERIENCIAS EN EL **SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO**.

Te voy a mandar algo que se relaciona, pero que se sale un poco de la pregunta.

De un salón interesan los catálogos: formato, número de páginas e información que contienen. Ahí sí se puede ver la validez y la evolución como documento, y es un proceso en el que marchan juntos casi todos los salones del país. Participantes, síntesis curriculares, lista de obras, fotografías de las salas, bases, textos críticos, información sobre jurados, veredicto de calificación. Actividades complementarias, publicidad de patrocinantes, información retrospectiva del salón.

Las Artes del Fuego son la única rama de las artes que tiene dos componentes: El utilitario por llamarlo de alguna manera, (un poco contradictorio, pero donde se producen auténticas obras de arte) y el no utilitario cuyos límites llegan hasta la escultura con bastantes resultados. Eso hace muy particular una posible evaluación o seguimiento de impacto sobre el desarrollo de las dos.

⁷³ CHAMOTA: ésta conformada por los diferentes elementos químicos que enriquecen materialmente la composición de la masa arcillosa para hacer de la cerámica algo más orgánica y otorgándole los colores que la hacen tan característica, misma por la cual le llamamos gres en oposición a la terracota que tiene un porcentaje mayor de óxido ferroso y que se cuece a menor temperatura y le da esos colores rojizos o grises dependiendo del porcentaje.

Chamota: señala aquí varios tópicos importantes de la existencia de los salones de arte, por una parte está el aspecto de la relevancia que le da a los catálogos como documento, usando casi las mismas observaciones a las que hemos apelado en el desarrollo teórico de este trabajo de investigación, por cuanto coincidimos plenamente con estas acotaciones, amén de que son básicamente los mismos principios que se han usado para dejar fe de su existencia en los salones nacionales más importantes de nuestro país, así como salones en el exterior: Salón de las Artes del Fuego en Bogotá/Colombia, Bienal Barro de América, Bienal de Sao Pablo, etc.

Otro aspecto válido que destaca y coincide con otro de los informantes, es la apreciación de las artes del fuego como obra de arte y como pieza utilitaria, ya que este aspecto complica seriamente las definiciones de obras de arte en cuanto colindan con su carácter doméstico, en tanto la cerámica, el vidrio así como la joyería y el esmalte sobre metal, aportan dobles funciones a su existencia, la cerámica escultórica en los ejemplos de las caraqueñas: Seka Severin, Tecla Tofano y Noemí Márquez; y del valenciano Fernando Sosa, como destacados exponentes de estas expresiones en el SNAF.

PREGUNTA 2.- ¿CUÁLES SERÍAN LOS ACIERTOS Y DESACIERTOS DEL SNAF QUE UD. CONSIDERE PERTINENTES PARA TOMARLOS EN CUENTA COMO POLÍTICAS CULTURALES EN EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS?

A los salones de arte se les asigna dos áreas de objetivos, unos sobre el arte en sí y otros sobre el público.

Sobre el arte se espera que los salones mejoren la o las disciplinas a que se dedican, es decir (siempre discutible) que aumente el número de los cultores (artistas) y que mejore la calidad del producto de esos cultores, esto se hace por medio de estímulos que serían la selección a participar en el evento y los reconocimientos que otorgan. A esto se suma los posibles efectos divulgativos que pueden tener la obra y el autor por efectos colaterales y sinérgicos de entes no pertenecientes a la organización del salón tales como medios de comunicación de todo tipo: cronistas, críticos, galeristas, etc. El conjunto de estas acciones es de esperar q estimulan a los artistas a superarse en su obra para ser admitidos y ser premiados.

El segundo tipo de objetivos están dirigidos al público e igual tiene dos aspectos, hacer e incrementar el público por una parte y mejorar la calidad de ese público por la otra (un público más informado y más entendido en artes). La cuestión se complica cuando queremos evaluar esos objetivos, que no son exclusivos de los salones sino más bien de todo el sistema, y además cuando el salón siendo el mismo nunca es igual.

¿Indicadores? El tamaño del envío puede decirnos algo y la estructuración del envío por especialidades también, ahora bien, no siempre se conserva esta información, pero los auges del dibujo y de la fotografía, por ejemplo, se pueden demostrar claramente con los envíos y casi siempre las selecciones de participación. Más difícil es sostener que la calidad del envío, extrapolable a la especialidad, esté reflejada en la selección o admisión del salón.

Los jurados varían de criterio y el tamaño de la admisión y por ende del salón varían enormemente (desde declaraciones del jurado como: hemos sido muy estrictos

en la selección para ofrecer un salón de la máxima calidad posible, hasta declaraciones en el otro extremo, hemos querido dar cabida al mayor número posible de obras a fin de ofrecer una mejor panorámica del momento...etc.) en todo caso los registros dejan la información cuantitativa del salón y una investigación en detalle en base a firmas y críticas podría asomar rasgos de la calidad del evento.

Los premios y reconocimientos, se leen como estímulo, distinción y empuje al artista en particular, lo cual debería reflejarse en su figuración, renombre y mercado. Difícil de demostrar y no siempre, aunque en perspectiva es posible comparar historial de premios con historial de artistas reconocidos por épocas.

El público, algunos eventos cuentan sus visitantes, el indicador más cercano a lo cuantitativo es el público. Otros organizan visitas para grupos de distintos niveles educativos con objetivos y tratamientos distintos para cada uno, otros ofrecen charlas y otras actividades orientadas a suministrar información o estrategias de apreciación de las obras, lo que podríamos entender como mejora cualitativa del público, más allá de certificados de asistencia otorgados.

Ante este panorama, una evaluación del impacto del SNAF sobre el medio es complejo, sin duda las Artes del fuego han tenido un desarrollo sostenido en los últimos 30 - 40 años, y es difícil decir si el salón es parte de las causas o es el efecto, lo que sí es seguro es que se retroalimentan y acompañan. Y que el salón es por lo menos parte de la explicación de que en Valencia, su ciudad sede haya un movimiento cerámico grande, de calidad y con nivel crítico. Desbrozar un efecto a nivel nacional se dificulta aún más dadas las particularidades regionales, medir el impacto sobre los premiados sería una investigación aparte.

Las diferentes especialidades: cerámica utilitaria, artística y escultórica, más vidrio, joyería y otras habría que pesquisarlas en particular, pero da la impresión de que la cerámica artística (quizás una categoría difícil de deslindar en sus áreas límites con lo utilitario y lo escultórico) es la más favorecida.

Chamota: hace una disertación interesante porque valora y reconoce el aumento en el campo del arte de: investigadores, críticos de arte, jurados, artistas y toda una cantidad de agentes y actores que se han venido nutriendo del campo del saber artístico, con formas características de involucrarse con la cultura desde sus habitus plásticos e intereses visuales, que también de alguna manera, han venido evolucionando hacia un mejor visitante de: salas, galerías, museos, y contribuyen a formar parte de ese público cuantitativo, pero también de un público más cultivado, preocupado por el hecho artístico que escribe e investiga para dejar pruebas de ese transcurrir histórico, y que además puede decodificar las metáforas del arte y comunicarlas a los otros visitantes a través de sus textos y análisis de las obras.

El campo de las artes es sin duda un ámbito restringido de acción y más aún el campo de las artes del fuego en comparación con las artes puras: dibujo, pintura y grabado, quienes tenían en el país y en el siglo XX un sinnúmero de salones nacionales con distinciones y becas estímulos desde el INCIBA para viajar, estudiar y competir en otros países de otros continentes, con premios en Bienales internacionales, que después les servían de reconocimiento en el campo del arte, frente a los demás colegas con quienes comparten habitus comunes, al contrario de las artes del fuego con salones e incentivos más restringidos en el ámbito mundial.

Es importante destacar que ha habido una especie de acoplamiento entre las disciplinas de las artes del fuego que se practican en Venezuela y la influencia del SNAF, de alguna manera el campo artístico se fue expandiendo desde las predilecciones de los actores por la cerámica hacia la orfebrería como un habitus, a tal punto que esta última fue cobrando campo, y es hoy en día una de las más fuertes en escuelas y talleres profesionales en la enseñanza de este oficio en el país, en las ciudades capitales desde las Escuelas de Artes Plásticas Cristóbal Rojas (Caracas), Escuelas de Artes Visuales Arturo Michelena (Valencia) y Escuela de Artes Visuales Rafael Monasterios (Maracay), y el resto de las doce (12) que ya hemos mencionado en el capítulo inicial de este trabajo de investigación, todas estas inscritas en el Ministerio de Educación, y las privadas: Escuela de Orfebrería Alexis de la Sierra, Taller Escuela de la Tierra de Rafier Vera, Taller Escuela de Yolanda Sucre, entre otras en Caracas y en Valencia están: Escuela de Orfebrería Arigana (inscrita en el Ministerio de Educación) y Escuela integral de Orfebrería de Lucia Ramírez.

Bien podríamos decir que el SNAF ha tenido dos grandes técnicas dominantes: la cerámica en sus primeras dos décadas, y la orfebrería en las últimas dos décadas, la participación de la vitrofusión ha dejado cinco (5) ganadores por allí: Alicia Kelemen (1995/XXII), María Teresa Trombetta en dos (2) ocasiones (1999-XXVI y 2010/37) y Roger Sanguino (2003/XXX), y finalmente con algunas salvedades del esmalte sobre metal con apenas tres (3) ganadoras: Lamis Felman (1980/VIII) en el s. XX y en el s XXI Ana Mercedes Carvallo Parés (2005/32) veinticinco años después y finalmente Yolanda Sucre (2008/35).

Ciertamente la cerámica como disciplina ha sido la más prolífera en cuanto a participaciones en el salón, sobre todo en las primeras décadas, los premios adquiridos y artistas que la cultivan oscilan entre los 27 premios nacionales, y ha obtenido un aproximado de 152 reconocimientos en las otras menciones, producto precisamente de esa influencia que ejerce el SNAF sobre este campo específico de las artes y de la técnica más ancestral.

3.- ¿Cómo cree Ud. ¿Que han sido los procesos de las Políticas Culturales venezolanas en el ámbito universitario tomado como modelo la Galería de Arte Braulio Salazar como sede del SNAF? (1971-2017)

Las políticas culturales de las universidades las traza y ejecuta la Dirección de Cultura respectiva, a través de sus distintos organismos. El objetivo principal de las políticas culturales universitarias debe ser su propia comunidad de profesores, estudiantes, empleados y obreros; en segunda instancia su entorno más cercano y luego el país. Por eso, el SNAF estaría en el tercer rango, visto desde la óptica de las políticas universitarias, a pesar de lo significativo y exitoso que sea.

El SNAF es un salón especializado, sectorial de una manera compleja y llevado a cabo por un ente no oficial ni especializado en artes. Por eso no se puede estudiar como política oficial de las artes plásticas, es independiente de toda corriente oficial. La política es falta de políticas y ese criterio no aguanta un análisis presupuestario ni de intenciones. Ya lo tuvieron invadido de barro popular. Esto refleja la inhabilidad, o incapacidad del estado de llevar adelante estos instrumentos de políticas culturales. En artes plásticas la inestabilidad de un Salón Nacional Oficial

así lo refleja, en tanto el Michelena y el Aragua, de un Ateneo y un Museo de Gobernación lucían estables y significativos en ese campo.

En Francia, la colección es nacional, repartida entre los museos nacionales y no necesariamente les quita el perfil a los museos. Depende de quién decide las adquisiciones y que pasa con el presupuesto de las mismas. De todos modos, tienen más de 20 años sin incrementos significativos de las colecciones, el vacío costará mucho repararlo.

Entonces, como política cultural nacional, la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, sustituye, colabora, ocupa el espacio del organismo nacional al que le competiría la materia del SNAF. Ahora como política universitaria, habría que ser más exhaustivo y saber que más hace la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo y cómo se corresponde con el deber ser de políticas culturales universitarias.

Chamota: manifiesta que efectivamente la Universidad hace un trabajo loable en función de atender primero su población interna, luego su entorno, y posteriormente el SNAF que sería básicamente un aspecto a considerar dentro de todo este campo cultural.

Mas, sin embargo, el entrevistado indica que el estado ha sido incapaz de mantener unas Políticas Culturales estables con respecto a los Salones Nacionales de Arte en el país, y que una Universidad asuma el ejecútese de un salón de esta índole evidencia la impericia y visibiliza la falta de gerencia del ejecutivo nacional en responsabilizarse de un salón de esta índole durante tanto tiempo, a juzgar por el resultado que han tenido los otros salones nacionales en el campo del arte.

Es oportuno mencionar también que opina que “la política es falta de políticas”, lo cual nos invita a recordar que de alguna manera es lo que sucede “cuando se instauran regímenes a someter el pensamiento libre” Bourdieu (1995:287), sobre todo esto sucede en los países con gobiernos totalitarios que intentan invisibilizar los esfuerzos que, sobre la cultura y el arte, hacen las sociedades educadas y aquellas que luchan en función de ello. Y lo expresa de esta manera: “Lo que equivale a decir que las regiones dominadas de los campos de producción cultural están habitadas permanentemente por una especie de antiintelectualismo reptante: esta violencia contenida surge a la luz cuando se producen las crisis del campo. (Bourdieu, 1995, P. 287).

Quizás habría que entender también, que ante la misma situación país, hay una crisis en todos los contextos, y por consiguiente el arte y la cultura no serían la excepción; pero aquí lo relevante sería más bien, buscar mecanismos para mantener los Salones Nacionales, y además conservar las colecciones institucionales en toda su integridad, ya que allí está relatada la historia plástica de nuestro contexto artístico nacional para el porvenir de las nuevas generaciones, para que en un futuro próximo se conozcan y se estudien en favor de nuevas puestas en escena museográficas y nuevas curadurías investigativas.

Y finalmente, el entrevistado compara las colecciones venezolanas con las de Francia, y además reflexiona en el hecho de la carencia de unas políticas adquisitivas de obras en los museos a lo largo de estos más de veinte años del mismo sistema político en el país como “Ejecutivo Nacional”, y de los cambios que ha sufrido el Ministerio de Cultura venezolano, culmina puntualizando sobre lo que no sabemos

sobre las Políticas Culturales universitarias y el cómo se ajustarían esos procesos en la Universidad de Carabobo específicamente.

Ahora bien, como investigador es válido opinar que la Universidad a través del SNAF tiene un papel destacado en la colección de una de las disciplinas más importantes del país. La programación era amplia y variada hasta que cesó gracias a la pandemia. Pero ya antes del virus se veía un declive en sus actividades debido a la crisis presupuestaria que afecta a todas las casas de estudio. La ciudad de Valencia pierde un espacio de convocatoria y por ende la cultura regional merma, su colección presenta también un estancamiento, como en todas las colecciones nacionales será difícil reponer el patrimonio ausente, toda vez de aquel que no se ha sistematizado en todo el periodo.

Y finalmente, nuestro último capítulo de este trabajo de investigación, lo dedicaremos a exponer unas reflexiones que se han venido dando en el devenir de las teorías y los hallazgos del tópico.

**” El arte existe porque la vida no alcanza”
Ferreira Aguilar**

CAPÍTULO VIII

APROXIMACIONES A UNAS CONCLUSIONES EPISTEMOLOGICAS: POLÍTICAS CULTURALES EN VENEZUELA: SALÓN NACIONAL DE LAS ARTES DEL FUEGO, UNA VISIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DEL CAMPO CULTURAL EN LAS ARTES PLÁSTICAS COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA DE NUESTRO PAÍS

Las artes plásticas no son solamente un ejercicio de expresiones estéticas, sino también de tramas de significaciones, pero además de cohesiones sociales y plurales desde las distintas técnicas en las que se ejecuta: arte puro (pintura, dibujo, escultura), artes gráficas (grabado y fotografía), y artes del fuego (cerámica, vitrofusión, orfebrería y esmalte sobre metal); dichas técnicas han producido obras de valor artístico universal que se conservan en una buena parte gracias al trabajo que se realiza en los museos, en los cuales encontramos un cúmulo de piezas y obras ejecutadas como expresiones artísticas de su autores, resguardadas como la memoria histórica y artística de nuestras ciudadanías. Con las obras de arte que allí se encuentran, se hacen investigaciones y estudios para descifrar las connotaciones e interpretaciones de los distintos periodos, a través de las piezas que se mantienen protegidas y resguardadas en los museos del mundo.

Ahora bien, Venezuela ha participado en las grandes Bienales mundiales de arte: Bienal de Venecia, Bienal de Cáceres, Bienal de Sao Pablo, entre otras, así como en las Bienales nacionales: Salón Oficial de Arte (1936), el pionero seguido del Salón

Bienal de Artes Visuales Arturo Michelena con 68 ediciones, Bienal de las Artes del Fuego con 39 ediciones, y un largo etc. Las colecciones de artes de nuestro país provenían de un tipo de política adquisitiva de obras, a través de las cuales las piezas premiadas y galardones especiales de los salones, pasaban a ser de los museos nacionales y así se enriquecían sus colecciones institucionales como una Política Cultural de estado que prevaleció durante muchas décadas. Pertener a la colección de un determinado museo engrandecía y ampliaba con una validación de un jurado al artista y a la obra, además de la institucionalidad.

Por su parte, la Galería Universitaria Braulio Salazar venía emprendiendo una labor de registro y divulgación a través de las redes y de su página web, con un portal propio que le daba realce a la colección y la promocionaba en el ámbito mundial, pero debido a las restricciones de los presupuestos del estado, ésta tuvo que ir validando sus prioridades y básicamente se dejó de pagar el domicilio web con lo que se perdió parte de la información y por ende debido a éste mismo problema de liquidez, el **Salón Nacional de las Artes del Fuego**, único en estas categorías de la plástica que sobrevivía en el país con esta trayectoria de 40 años, tuvo que cesar sus convocatorias, y con ello la colección sufre un alto en su evolución, ya que desde el año 2017 se dejó de convocar, pese a que ya se había declarado bienal precisamente por falta de los recursos económicos que se le han negado a tantas instituciones incluidas las Universidades del país.

La peculiaridad del caso venezolano “a diferencia quizás de otras latitudes es que en nuestra cultura y educación” es precisamente que tenemos leyes que amparan nuestros haberes, con canales de difusión y además, con soportes teóricos y prácticos

que deben respetarse y continuar en aras de un mejor desarrollo sostenible, y como el arte es también constante en sus dinámicas de: producción y existencia constituye un valor como capital cultural artístico que se dejará a las nuevas generaciones, a fin de que ellas también desarrollen el sentido de pertenencia que deben tener frente a esos mismos tesoros patrimoniales que son las colecciones de arte, en nuestro caso de estudio.

En esta investigación, en la que hemos estudiado las Políticas Culturales en el campo social de las artes plásticas venezolanas, hemos hecho un recorrido pertinente por la historia contemporánea de las artes en nuestro país, pero además, un bosquejo que fue complejo de construir, precisamente por el momento histórico en que vivimos, y pese a que muchas veces cueste conseguir la información con la fluidez que se ha requerido, afortunadamente ha sido más satisfactorio de lo esperado encontrar con otros actores del mismo campo social y cultural del arte, material bibliográfico valioso a los cuales apelar.

A pesar de las dificultades, o limitaciones de nuestro trabajo, aspiramos haber contribuido al conocimiento de uno de los Salones Nacionales de Artes más importantes de nuestra plástica y por consiguiente de nuestra cultura. Con ello se pretende visibilizar la situación de los Salones Nacionales de Arte como Políticas Culturales de nuestros museos, además de contribuir con el acercamiento teórico y práctico de nuestro patrimonio, cuyas virtudes deben difundirse, enseñarse y darse a conocer a las nuevas generaciones que están estudiando en nuestras casas de formación, toda vez que conceptualizamos y explicamos la teoría de los campos sociales de Bourdieu.

En este punto es pertinente retomar un concepto del sociólogo Pierre Bourdieu, quien aborda el tópico de cultura basándose en el “capital cultural” y además definiéndolo como “la acumulación propia de una clase social determinada”, bien heredada o adquirida mediante la socialización, pero que tiene mayor peso en el mercado simbólico cultural en la medida en que sea más alta en la clase social de su portador. De tal modo que las obras culturales son accesibles básicamente a las clases cultivadas.

Tomando en cuenta nuestras realidades, cuando hablamos de políticas públicas y de Políticas Culturales, nos situamos en el marco general del término cultura y vamos descubriendo todas las sutilezas que éste implica en la medida que lo hemos trabajado en el sentido amplio en sus diferentes dimensiones, desde las perspectivas de las Políticas Culturales hasta el campo de las Artes Visuales y sus instituciones, ya que éstas implementan y desarrollan un conjunto de posibilidades importantes según sus potencialidades; generalmente otorgando: premios, becas, creando certámenes, concursos y red de salones de artes, con espacios e infraestructuras para sus exhibiciones, con el fin de proyectarse en la comunidad a la par que lo hace con los artistas.

Generalmente, entendemos por política cultural todas aquellas decisiones que son traducidas a actuaciones, es decir que no son sólo intenciones o solamente actuaciones, y que se llevan a cabo desde diferentes instancias sociales e institucionales y que, sobre todo, pretenden la consecución de determinados objetivos de desarrollo cultural. (Marce, 1992, P.38).

Otro aspecto importante de señalar, es el valor agregado de la Galería Universitaria como institución y el carácter simbólico del **Salón Nacional de las**

Artes del Fuego que hemos trabajado, al contar una historia específica sobre las artes del fuego con las complejidades propias de las artes visuales y la subjetividad de la cultura. Además, también nos habla de la propia trayectoria de la Universidad de Carabobo, así como de su organización e influencia específica en la actuación de los involucrados, gracias a la misión y visión, con objetivos y estrategias de acción enfocadas hacia la educación pedagógica y andragógica, aspecto que además también es la finalidad y perfil de los museos. Toda vez que los estudiantes que son el público potencial cautivo de este salón, son espectadores relativamente educados que prefieren este tipo de exhibiciones precisamente porque son muestras expositivas de su interés académico, que se enriquecen según el montaje y la calidad curatorial de la muestra.

En nuestro país hay sistemas culturales organizativos muy complejos y heterogéneos como es el caso de los Salones Nacionales de Arte, sobre todo por sus campos de profesionalización, el tipo de organización específica que requiere en el ámbito seleccionado, sobre todo en el trabajo transversal, de cooperación y de coordinación que demanda una institución de esta índole para llevar a cabo un salón de esta envergadura, tomando en cuenta que la Galería Universitaria Braulio Salazar es un espacio de prestación de servicio cultural de las artes plásticas hacia su comunidad.

...las organizaciones de la cultura son organizaciones intensas en personalidad, por ello los recursos humanos son un factor importante. El capital humano es un factor económico, creo que tendríamos que tenerlo presente y entender que ha de apostarse más por el desarrollo de las personas, porque es el factor fundamental del cambio organizacional. Una organización cultural funciona si sus personas

funcionan, si ellas se conectan con la realidad. (Martinell, 1992, P. 87).

En tal sentido, se podría decir que, las Universidades preparan un personal profesionalmente valioso, desde: Licenciados en Artes e Historia del Arte, Museógrafos, Gerentes Culturales desde la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Central de Venezuela, de los Postgrados en Museología y los Doctorados en Cultura de la Universidad de Carabobo; amén de las Escuelas de Artes Plásticas fundadas en los estados principales, los Institutos de Artes Federico Brandt y Newman (estos últimos ya desaparecidos), de la misma manera las instituciones destinadas al estudio del grabado en Venezuela: el TAGA (Taller de Artistas Gráficos) y el CEGRA (Centro de Estudios Gráficos), éste último también desaparecido y quienes en su momento prestaron un servicio importante en el ámbito educativo del país, preparando a los Artistas Plásticos para las funciones propias de sus oficios como artistas integrales.

Pero también desde las Coordinaciones de Cultura de las Universidades, sus Galerías y espacios multidisciplinarios para el conocimiento del mundo artístico, disfrute de saberes y ocupaciones propias del ocio constructivo. Y es que no obstante, hablamos de circuitos de creación y de sistemas de trabajo en función de la actividad cultural, de los procesos sociales y de programas claramente enfocados a la atención de una comunidad universitaria que en cualquier caso todos tienen que ver con la apropiación del entorno, con el diálogo pertinente y permanente que deben tener con esa comunidad estudiantil, involucrándose con la realización de un proyecto cultural

que sea cónsono con las necesidades y manifestaciones acordes con una matriz de propuestas en el mismo orden.

Por consiguiente, es importante considerar que el investigador debe estar vinculado de cierta manera con el tópico a trabajar, al menos en el aspecto empírico, y en este caso la autora tiene una experiencia laboral basada precisamente en el ámbito de la Museología y además como promotora cultural lo cual valida de alguna forma ya que “leemos lo que vemos en función de lo que sabemos de la manera variable según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos” Bourdieu, (1971:46) esto puede ayudar ciertamente con las pesquisas y las orientaciones por donde debe ir el observador curioso en que debe convertirse el que hace un trabajo de esta naturaleza.

Es sabido que la Galería Universitaria Braulio Salazar a través de sus Gerentes culturales había venido ejecutando, alternativas digitales, de manera original, muchísimo antes de la pandemia, que bien la hubiesen ubicado como pionera en este tipo de procesos, pero lamentablemente las Políticas Culturales del estado venezolano la limitaron al bajar el presupuesto de las casas de estudio en nuestro país, coartando el enorme y titánico trabajo que ya se había hecho al colocar la plataforma virtual para difundir los quehaceres del arte en el mundo digital, el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** y las demás exposiciones y programaciones que realizaba la institución.

A través de este recorrido pudimos describir, explicar y comprender la realidad estudiada con las teorías de Pierre Bourdieu, dado el entendido de que para este estudioso de la sociología existe bajo dos formas: los campos (institucionales) que conforman las estructuras sociales externas y los habitus (disposiciones y costumbres) que constituyen la organización social de los agentes y actores. De tal forma que concibe a los grupos sociales a partir de la comprensión de su carácter heterogéneo, pero dentro de un todo homogéneo, integrado y armónico.

En tal sentido, tomando en cuenta la definición estructuralista del autor consultado, los artistas plásticos constituyen los actores, así como los Gerentes culturales son también agentes de este complejo campo cultural que son las Políticas culturales en las artes visuales, por consiguiente las obras de arte terminan siendo el capital cultural sujeto de toda esta investigación, a través de esas interrelaciones que se generan entre los campos artísticos, conformado por los estudiantes universitarios, los artistas plásticos, los jurados y los administradores y Gerentes culturales del mismo campo social: actores y agentes que participan de esta construcción dinámica. También hay, además un capital de prestigio o simbólico que se reparte, se distribuye y se disputa en el campo social del arte. Cuyos participantes se encuentran en los campos sociales y muchas veces están conformados por: estudiantes, artistas, investigadores, promotores culturales, jurados, curadores y demás valuadores del mismo campo cultural.

En dichos campos sociales se propician las luchas, en los mismos escenarios donde se mueven los agentes sociales y desde las cuales establecen relaciones de

dominación y resistencia. Básicamente son las prácticas entre las estructuras y las acciones de las instituciones en el ser social y en la construcción de ese mismo ser social, su facultad de actuar y la dominación y/o resistencia las que privan en los agentes desde los habitus, manifestándose además en sus procesos y en función de las experiencias vividas tanto desde la óptica de los artistas como de los Gerentes culturales como actores.

Este autor aporta la noción de poder como recurso y no sólo como propiedad de los agentes en el cual se desenvuelven con sus relaciones de: fuerza, intereses y posiciones. Y organizan los grupos sociales en jerarquías que los propios agentes, en este caso los artistas legitiman con su accionar, bajo este enfoque, ya el poder no se posee, sino que se construye de forma colectiva. Es allí donde el concepto de estratos sociales y el de cultura encuentran un punto de fusión. La sociedad de los artistas y la cultura es entonces una red de intercambios e interacciones que mantiene lazos de continuidad y permanencia, en este sentido la noción de Bourdieu implica una idea flexible que reside en el habitus.

De esta manera, la noción de poder se construye en forma colectiva, ya que la cultura es un sistema de normas y valores individuales producto de experiencias particulares y de modos relacionales a partir del sistema de comunicaciones y de sus interpretaciones, de las fracturas sociales, los papeles y las normas, y de las interpretaciones del sistema de dominación, a partir de los sujetos sociales cada uno con sus prácticas y sus diversos significados, en este sentido la cultura con sus propias prácticas deja de ser producto de subjetividades.

Para Bourdieu el poder es esencial con particular atención a la forma de dominación, como teórico del conflicto, hace hincapié en el carácter competitivo y estratificado de los mundos sociales, los cuales son firmemente ordenados por los mecanismos de reproducción y los procesos de dominación. Mediante una teoría del poder simbólico, la violencia y el capital con particular desempeño de esas formas simbólicas y sutiles, en este caso de los Salones Nacionales de Arte, las luchas entre los promotores culturales y los artistas, pero sobre todo los ejemplos de violencia simbólica marcados entre los jurados y los artistas plásticos a través del otorgamiento de premios, ya que esto ubica a los actores en una posición en los campos de poder, otorgan reconocimiento y valor agregado a la obra, a las colecciones y por ende implica una validación al artista con su trayectoria y a la institucionalidad.

Es allí donde el “capital social” y el “capital cultural” son identificados como recursos de poder llamadas “formas de capitales” y cuyas luchas de los actores (artistas) se dan en el campo de poder sobre la definición y distribución de esos valores culturales de la obra de arte. La sociología de Bourdieu nos ha ofrecido tres formas de estratificarlos: el poder conferido a los recursos (en este caso el estado), el poder concentrado en los ámbitos de lucha en las formas del capital específico y el poder práctico que se da por sentado en el poder simbólico y la violencia simbólica de la cual ya hemos hablado en el corpus de este trabajo de investigación.

Pero la triada de Bourdieu (*habitus*, campo y capital cultural) no se entiende sino se habla del espacio social y del campo social del arte en el cual estaría la

Galería, la cual sería, en todo caso un agente social y hasta un capital de esos agentes sociales, se enmarca además como entidad perteneciente a la Universidad de Carabobo, constituida por campos que se interceptan y se integran, ordenan y jerarquizan, se presentan de un modo intangible y por ende la posición que ocupa el agente en el mundo social es congruente con su visión del mundo: transformar la estructura social.

De este modo, el poder es heredado o adquirido de la misma manera que el capital que conducen ingresos y beneficios, y, además, empodera y beneficia ante una sociedad dada, y así mismo los hábitos y gustos están moldeados por la educación y los niveles de escolaridad, y determinan hegemonías de poder y están dotados de significados sociales. Con el estudio de la sociología de Bourdieu se conocen las dinámicas internas de lucha de los agentes en el campo social, desde donde los individuos y grupos tienen poderes relevantes. En el caso del campo cultural venezolano se invirtieron los polos de poder hegemónicos, quienes en algún momento tenían el control y dominaban el campo cultural y artístico, pasaron a ser invisibilizados en este nuevo sistema, mientras, otros ocupan esos espacios en el campo cultural y social del arte.

La acumulación de una colección de arte valiosa como capital cultural y social en el ámbito de las artes del fuego nos permite entonces entender lo susceptible del tema para haber sido estudiado desde el ámbito del pensamiento bourdiesiano. Toda vez que haber recreado el **Salón Nacional de las Artes del Fuego** en la producción de bienes culturales es de suma importancia, así como haber presentado la diversidad

artística para una Universidad milenaria como la Universidad de Carabobo, igualmente las coordinaciones de un Salón de esta magnitud e importancia durante 40 años, que a la luz del tiempo transcurrido resulta complejo y valorable en grado superlativo.

En este sentido, las categorías de: habitus (costumbres, habilidades, saberes y destrezas adquiridas), campo social como el espacio cultural donde se desenvuelven los actores y el capital cultural representado a través de las obras de arte y de sus soportes bibliográficos los catálogos, son de gran importancia para entender las dinámicas de poder que se dan en el campo social del arte con todos sus actores. Incluyendo en toda esta trama a los jurados quienes tienen la responsabilidad de ponderar y otorgar los premios y con ellos se propicia además una situación particular que es la denominada por el autor “violencia simbólica” un mecanismo de lucha y tensión que se genera *per sé* para asignar valores cuantificables a las obras de arte.

Con esta investigación pudimos observar la desestructuración del sector cultural y en contraposición la reestructuración del campo social del arte, al cambiar Directivos, implementar un tipo de exposiciones poco documentadas y no acordes con los perfiles educativos y los requerimientos técnicos de los museos de arte venezolanos de ese entonces, eliminar los Salones Nacionales no de forma explícita sino más bien soslayada, en un comportamiento amparado en la llamada “guerra económica,” en la destrucción del sistema monetario con la implementación de tres conos monetarios distintos, cosa que también causó que hoy día no podamos

determinar el valor monetario de un premio de manera concreta, que no sea basado en una moneda foránea, eso por una parte.

Ahora bien, otro punto sería las relaciones de poder dentro y fuera del campo cultural. Pareciera que con la puesta en escena de nuevos conceptos y maneras de hacer exhibiciones y muestras expositivas se tomó en cuenta a otro grupo de actores sociales que anteriormente no estaban en el sistema cultural hegemónico y son incorporados estructuralmente al campo social del arte cuando se cambiaron los polos de poder de un extremo a otro, y con lo cual el capital cultural también se ve afectado. Habría que preguntarse entonces si tendrán las colecciones de arte ahora un valor distinto sin los Salones Nacionales o existirá alguna manera de sustituir o reponer las piezas que debieron entrar a las colecciones en estos últimos años para que se pueda contar la historia del arte en Venezuela, descubriendo que artistas sobresalieron y que movimientos se destacaron.

Según los informantes: “Para la ciudad ha sido un retraso ver como perdió, en este caso, un espacio de gran convocatoria como fue el SNAF y de programas que inciden en pro de la cultura en la región”. Así lo afirma Hilda Fe Medina en la información que se aporta para las entrevistas. Y más adelante también J.J. Moros señala: “De todos modos tienen más de 20 años sin incrementos significativos de las colecciones, el vacío costará mucho repararlo”.

De modo pues, que ambos informantes coinciden en la gravedad de la falta de salones de esta índole en el territorio nacionalmente y confirman además la carencia

de obras para la reconstrucción del pasado artístico y la historia de las artes plásticas en el país, de tal manera que obviamente se ha causado un daño al patrimonio cultural y artístico del país al no tener las piezas necesarias para contar la historia curatorialmente y hacer los recorridos por etapas y por movimientos plásticos.

Por consiguiente, es necesario entonces, reiterar que los museos además de armar colecciones también construyen discurso curatoriales, de propuestas museográficas y museológicas; y cumplen con un papel protagónico en el juego de las identidades y las ciudadanías en todos los países en el ámbito mundial, además son ellos los encargados de resguardar en aras de: conservar, catalogar y contextualizar las piezas y las obras de arte dentro de un momento histórico y cronológico, y/o histórico determinado.

De tal forma que, la falta de convocatorias nacionales como política cultural de estado hacia las artes y sobre todo las de este salón implica hacer un alto en la evolución de las colecciones y por ende constituye además una falta de atención al valor del artista dentro del campo cultural de las artes y de la sociedad, y por consiguiente invalida su obra como capital cultural, toda vez que hay una fragante violación a un derecho inalienable en contra de los valores culturales circunscritos en nuestra carta magna, ya que las políticas culturales son un asunto de estado, además que se pierden infinidad de empleos y las estructuras arquitectónicas especialmente diseñadas para tales fines se ven subutilizadas, se desestructura el campo social del arte como tal, entre otras razones.

Mas, sin embargo creo que todos estos procesos complejos y de interrelaciones se presentan porque no existe en el país una plataforma cultural lo suficientemente fuerte en el ámbito de la instrucción y la educación, en este orden con estudios más específicos para formar a los futuros profesionales que ejercerán estos cargos para ser Gerentes Culturales, a excepción del Postgrado en Políticas Culturales de la UCV a nivel de maestría, el problema se solventaría básicamente educando desde las casas de estudios a los ámbitos Técnicos, de Licenciaturas y de Postgrados incluso en los Doctorados estimulando las investigaciones hacia éste sendero. Otro aspecto relevante es que, nuestros Gerentes Culturales suelen ser profesionales migrados de la Sociología, de la Educación, Abogados, entre otros y muy pocos Lic. en Letras y/o Artes, con conocimientos empíricos y con pocas dinámicas de cambios que estimulen la profesionalización de nuestros administradores culturales y patrimoniales, ni de los gerentes y se presume que no hay políticas culturales con un perfil definido.

Con el añadido de que, en nuestro país hay leyes sobre la Cultura, aunque no necesariamente adaptadas al contexto situacional, hoy en día carecemos de unas políticas de ingreso de obras de arte a las instituciones, en éste momento histórico del país, por ende nuestro patrimonio perderá años en su construcción, por falta de una prioridad desde el gobierno de turno para enfocarse y abocarse a este rubro de las colecciones que incrementaran tanto el patrimonio como tampoco hacia la construcción de una memoria histórica en este orden. Nuestras infraestructuras culturales en todos los ámbitos de acción están sufriendo las inclemencias del tiempo

y de la falta de mantenimiento, reflejadas precisamente en la disolución de los Salones de Arte, en la merma del presupuesto para el sector cultural, en la carencia de profesionales del sector público porque han migrado al privado o simplemente porque se han ido del país en la búsqueda de mejores oportunidades laborales y de calidad de vida.

Sin embargo, aún no se han vislumbrado las carencias y el daño que se le ha estado haciendo a todo nuestro sistema cultural, pero especialmente al ámbito de las artes plásticas y visuales, con la falta de políticas de adquisición, al no ingresar nuevas piezas y obras de arte no existirá una forma de rehacer y contar la historia de las artes y no se podrán hacer lecturas curatoriales de una etapa importante de las artes en nuestro país, salvo que se adquirieran por compras o donaciones, cómo podremos catalogar y mostrar los adelantos de las bellas artes en los procesos creativos en las salas de los museos a las nuevas generaciones en aras de educarlos.

No obstante, con la negación del presupuesto adecuado, que se le hiciera a los Salones Nacionales de Arte en todas las sedes de convocatoria y con los cuales se pudiera: editar el catálogo, pagar los premios y hacer el montaje de las salas con una museografía adecuada, pagar la curaduría, y afines para la realización de esos determinados eventos que constituían desde siempre un valor agregado a los artistas y a las casas de estudios donde se preparan y egresan profesionales en este orden.

Y es pertinente mencionar entonces la situación en la que se encuentra el patrimonio artístico en nuestra nación, entendiendo que ello también forma parte de

nuestra cultura y particularmente me refiero a dos casos puntuales: uno es la situación de la colección del Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena que formaba parte de la colección del Ateneo de Valencia (desde 2014 llamado Museo Valencia) mismo que ya hemos mencionado en el corpus de este trabajo y al caso del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert, al cual se le ha cambiado de nombre a Museo de Arte Contemporáneo Armando Reverón, el caso es que hoy día, (2022) presuntamente, su colección está en riesgo debido a la falta de mantenimiento y conservación preventiva de las obras que se resguardan en la bóvedas, precisamente por la falta de personal calificado, con sueldos y salarios dignos o bien pagados.

Y por consiguiente, además hay que considera que es patrimonio artístico acumulado durante décadas de albergar allí piezas a través de: compras, donaciones y salones de convocatoria con premios adquisitivos como: Bienal Barro de América, el Salón Jóvenes Pirelli y Salón Jóvenes con FIA, entre otros, en cuyas sedes han itinerado por todo el país con sus propuestas, además de piezas donadas de muestras antológicas, individuales y curadurías colectivas; por ello creemos que es pertinente detenernos para reevaluar las circunstancias históricas y las condiciones de preservación de las colecciones amén de la difusión de las obras de arte, frente a un público ávido de conocimientos y de educación sostenida en el tiempo.

Las colecciones de arte en nuestro país son tan frágiles y más las obras de artes del fuego tal como una botella de vidrio, un ejemplo pertinente, ya que se quiebran y se pueden volver añicos literalmente si no se les cuida, conserva y preserva debidamente, son como una de las técnicas en las artes del fuego: la

vitrofundición. Nuestro patrimonio cultural y artístico es tan vulnerable y tan de pocos argumentos para los políticos de este momento que están en el abandono, mientras en otros países viven de sus museos, nosotros aún desconocemos las inmensas potencialidades tanto educativas como turísticas.

Todo el sistema cultural y artístico se nos cambió y trocó por la llamada “cultura popular”, por el espectáculo y la masificación de las artesanías que igual tampoco están bien proyectadas, a juzgar por los casos de Tintorero y Canoabo quienes hoy en día muestran un verdadero deterioro y desidia de los entes gubernamentales que en algún momento ofrecieron potenciarlos y divulgarlos, a la fecha están en franco deterioro, y los artesanos viven por decir lo menos, en condiciones paupérrimas debido precisamente a las carencias del sistema.

Concluyo entonces, que definitivamente ha habido una destrucción de nuestro sistema cultural y artístico al permitir que en nuestro país se propicie la desestructuración del campo social del arte y por consiguiente, también se reestructuró cambiando el perfil de los museos, además de que existe por llamarlo de algún modo, un desapego cultural del campo social del arte de nuestra ciudadanía y por ende a lo que este campo cultural puede aportar a la nacionalidad, entendida además como identidad cultural; al invisibilizar profesionales de nuestro ámbito cultural y artístico, estimulando las migraciones y la fuga de talentos no sólo por los bajos sueldos sin incentivos económicos, sino también por la falta de valores laborales de nuestro país, profesionales preparados en nuestras casas de estudio que se ven obligados a buscar otras fuentes de empleo en países vecinos, dejando su país

de origen y aunque beneficiando otras latitudes causando un vacío profesional sustancial en nuestros circuitos culturales y en todo el sistema del campo cultural venezolano.

Todas estas conductas de algún modo propiciadas desde los entes rectores de las Políticas Culturales venezolanas está causando una desestructuración del campo social del arte y por consiguiente una descapitalización del campo cultural artístico al desincorporar piezas, sustraer obras artísticas frente al mismo hecho de que las obras patrimoniales de una colección puedan ser utilizadas nacionalmente sin los debidos protocolos de salida y registros de entrada de sus instituciones de origen, genera un caos en la apreciación y conformación de una colección artística patrimonial de una institución determinada, lo que podría caracterizarse entonces como una destrucción al campo social del arte y por ende se propician las condiciones que están generando cambios sustanciales en las misiones y visiones de los museos venezolanos.

Por ende, hay entonces una política sistemática de gobierno en la que se observa una reestructuración del campo social artístico, que propicia nuevas formas de relacionarse y estructurar el campo cultural de las artes en general, se observa además en la carencia de otros Salones Nacionales como El Salón Nacional de Arte Aragua, cuyo sede de convocatoria era el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu en Maracay que dejó de percibir los recursos económicos para su subsistencia y hoy en día está subutilizado en las manos de “Las madres del barrios” pese a que a finales de los 90 se invirtieron cifras millonarias en restaurar la antigua Ganadera en la Av. Constitución, para que fuese sede del museo, se mudaron las salas y las

oficinas administrativas y la colección quedo resguardada en la antigua sede del Complejo Cultural Santos Michelena, hoy funciona allí la Escuela de Música Federico Villena quienes tienen un comedor escolar con una cocina al lado de la bóveda que contiene las obras artísticas patrimonio de la nación.

Pese a existir un programa de apoyo que ampara los museos nacionales: el Sistema Nacional de Museos, el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu es uno de los pocos museos que está bajo la tutela del Gobierno regional de Aragua, porque hasta ahora los entes gubernamentales no se han puesto de acuerdo en que lo asuma el Ministerio de Cultura. De la misma manera el Salón Municipal de Pintura de Girardot perteneciente a la Galería Municipal cuya sede había estado funcionando en una estructura arquitectónica diseñada por el Arquitecto Fruto Vivas, la antigua sede de Corpoindustria, ahora funge como una oficina más de la Cámara Municipal y sede de la Alcaldía de Girardot, está en estado de abandono y se utiliza para otras funciones que no son precisamente las culturales y menos las artísticas, con lo cual es claro que hay una desestructuración completa del campo cultural y artístico.

Hay una deselitización y masificación de la cultura, y por ende hay un desmontaje de un sistema de difusión de las artes en los museos venezolanos, y se buscó redirigir las funciones hacia una nueva forma de hacer: un reenfoque hacia la Cultura Popular como ideologización de modo que hay una política sistemática del gobierno, en propiciar a toda costa la reestructuración del campo social, desde el año 2001 que se despiden a los Directivos de los principales museos venezolanos a través de un programa radial, sobre todo los de la capital, para propiciar exposiciones como:

La Megaexposición (2003) hasta el Certamen mayor de las Artes (2004), se dio pie al cambio que se vislumbraba y he aquí las consecuencias.

Pero claro que sigue habiendo artistas, los que ya estaban, pero desde las casas de estudio hoy día se están enseñando básicamente enfoques hacia la Historia del Arte en el ámbito de la investigación y no tanto en la enseñanza del oficio del artista debido precisamente a la desaparición y cambio de misiones de las Escuelas de Arte del país: un caso a observar sería la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas en Caracas y la Escuela de Artes Plásticas Rafael Monasterios en Maracay convertidas en Liceos y en las cuales se enseña: Castellano, Inglés, matemáticas y otras materias propias del bachillerato, que si bien pudieran ser necesarias, pero sin perder el enfoque hacia las artes.

Lo que debe hacer la buena práctica de las Políticas Culturales es básicamente practicar la cohesión, visibilizar la inclusión y propiciar espacios de encuentro en los cuales se anime y se estimulen los procesos culturales y artísticos que ofrece la sociedad, y canalizarlos a través de las instituciones culturales, aportando los recursos y propiciando el mecenazgo de las instituciones y empresas privadas hacia el incremento de los valores patrimoniales cualesquiera sean, afianzando la memoria histórica y reforzando lo bueno que exista en virtud de desarrollar el sentido de

pertenencia hacia el descubrimiento, difusión y enseñanza de esos haberes culturales permanentemente, tal cual como en el mito de Sísifo⁷⁴ .

Por otra parte, hoy en día el surgimiento de las “llamadas economías naranjas” se podría vislumbrar como una alternativa completamente válida para subsanar de algún modo las carencias del sistema económico tradicional y reponer la economía al menos en el ámbito de la cultura tras los avatares de la pandemia. Así lo afirma María de los Ángeles Graterol, abril 7 de 2022 en su artículo: ¿Qué potencial ofrece la economía naranja en la Venezuela postcovid? Allí ella además da cuenta de la importancia de validar la recuperación de la cultura a través de esta nueva forma de asumirla. Las Industrias Culturales y Creativas están apenas empezando a incorporarse en los ecosistemas económicos de las naciones latinoamericanas, pero generando con sus emprendimientos potenciales empleos en el sector promoviendo la creatividad y la sustentabilidad.

Con ello también se proponen estimular la intervención pública que apunte a la oferta, y lograr proveer financiamiento y apoyo técnico a las actividades del sector culturales y, en paralelo desarrollar programas que incentiven el consumo de bienes y servicios creativos. Pero sobre todo a aquellos rubros dedicados a la recreación, la gastronomía, el turismo ecológico, los vídeo-juegos, la artesanía, la orfebrería, etc. De

⁷⁴ Aquel personaje mitológico condenado por los dioses a subir una piedra por la cuesta de una montaña hasta el final del risco para lanzarla al vacío y volver por ella nuevamente para iniciar el recorrido una y otra vez, incesantemente y arrastrarla con el mismo esfuerzo, sólo con la experiencia de ya haberlo hecho, e iniciar constantemente el mismo recorrido para que tenga el mismo final, lazarla repetidas veces, pero también con la indiscutible certeza de no saber qué nuevo reto deberá enfrentar tras ese recorrido que se repite.

manera pues, que bien podría ser por esta opción una de las nuevas formas de autogestión del sector cultura y por consiguiente de los museos.

Y finalmente, es importante en grado superlativo retomar las teorías del sociólogo Bourdieu a fin de aproximarnos a unas conclusiones al menos a *grosso modo*, debemos recordar los aportes de los informantes, por ejemplo, el de Isabel Cisneros, ceramista y Licenciada en Letras quien afirma lo siguiente: “Creo que han hecho una gran labor. Lamentablemente se ha tenido que suspender debido a la situación del país, lo que ha dejado sin visibilidad a los creadores de estas disciplinas.”

Con esta declaración tan sencilla, pero a la vez tan importante, Cisneros nos deja ver que la Galería Universitaria ha venido cumpliendo con una labor extraordinaria en la construcción de un patrimonio y de una colección institucional de realce, toda vez que administrada bajo las directrices de una institución como la Universidad de Carabobo, cumple un doble papel en la formación educativa, por cuanto además de ajustarse a la leyes de educación en el ámbito universitario, también se acopla a las características que definen un museo ya que: colecciona, investiga, resguarda y difunde con fines pedagógicos el patrimonio mueble de la nación en el renglón de las Artes del Fuego. Ahora bien, para confirmar según nuestro sociólogo.

(...) el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que,

al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Bourdieu, (1969:135).

Según nuestro teórico, el campo cultural que estamos estudiando, salvando las diferencias que puedan existir entre la realidad francesa y la venezolana en este momento histórico, se ejerce como un campo magnético que se antagoniza al sistema con una destacada producción artística que da fe de la relevancia de un renglón de las artes visuales que ha venido cobrando cada vez más fuerza dentro del campo social del arte.

Otro testimonio válido a tomar en cuenta es el de la ceramista Marta Iribarren, una Profesora egresada de esta misma casa de estudios en la Licenciatura en Educación mención Literatura, y quien además investiga y promueve la enseñanza de las artes del fuego desde la Escuela de Artes Arturo Michelena, afirma lo siguiente: “El modelo de la GUBS me parece un buen modelo en tanto que la Galería pertenece a una Universidad, y que constituía una Institución que proyectaba, fomentaba y multiplicaba la educación en las artes del fuego...Es una verdadera pena que la Universidad de Carabobo, la GUBS y tantas otras instituciones culturales se encuentren, en el agónico estado en el que se encuentran”.

También Iribarren coincide en apostar por la administración del Salón desde la Universidad, porque además cumple con la definición de museo establecida por el ICOM, Instituto Internacional de Museos, pero además menciona el “agónico estado” en el que se encuentran nuestras casas de estudios debido a las mismas presiones del sistema que causan en el campo cultural artístico una paupérrima situación que les

impide convocar el Salón con las mismas características propias como se venía realizando.

Ahora bien, para contrastar encontramos que nuestro teórico dice lo siguiente al respecto:

(...) las posiciones que ocupan, en sus campos respectivos, los agentes o las instituciones afectados, por lo tanto, de la estructura de esos campos, y también de las posiciones relativas de esos campos en las jerarquías que se establece entre ellos en el momento considerado, determinando todo tipo de efectos de dominación simbólica. (Bourdieu, 1995. P. 299).

De manera pues que nuestro campo cultural y artístico, así como el educativo no se escapan de las mismas vicisitudes que el gobierno de turno viene realizando en nuestras instituciones para desarticular esas Políticas Culturales como se venían haciendo desde hace ya más de 20 años.

Pero testimonios como el de Hilda Fe Medina, una investigadora de las artes y trabajadora cultura que ha incursionado en el ejercicio plástico de las artes del fuego también como hacedora de piezas conceptuales que ha participado en el Salón Nacional de las Artes del Fuego reitera con una particular visión: “Eso influyó en darle el puesto que exigían estas disciplinas, de manera que las Artes del Fuego, no siguieran siendo relegadas de categoría dentro del arte, y se les dejara de considerar artes menores, para que esas especialidades de la cerámica, la orfebrería, y los esmaltes, entraran en la categoría de piezas artísticas de carácter investigativo con propuestas novedosas en sus planteamientos”...

Según la investigadora, si recordamos las primeras participaciones de estas técnicas en el primer Salón Oficial del Arte en Caracas en el Museo de Bellas Artes y

posteriormente en el Salón Nacional de Artes Visuales Arturo Michelena, la categoría para nombrarlas era de Artes Aplicadas y existían premios especiales asignados para ellas, pero nunca se consideraron como piezas ganadoras de los primeros galardones, no fue sino hasta la creación del Salón Nacional de las Artes del Fuego en los años 70' donde se agruparon como técnicas con carácter artístico y rigurosidad investigativa, lo que les confirió seriedad en el campo cultural artístico. Sin embargo, nuestro teórico afirma lo siguiente: “Así el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social [...] sino todo el conjunto del campo de producción artística [...]. El sujeto de la obra es pues un *habitus* en relación con un puesto, es decir con un campo”. (Bourdieu, 1980).

De manera pues que el desempeño del oficio como característica de un “habitus” ha marcado la diferencia de un grupo de hacedores de las artes que estaba relegado sólo al aspecto doméstico en la historia, para venir a formar parte importante, de la construcción de un patrimonio tan supremamente relevante como la que hoy en día se coordina desde la gerencia de la Galería Universitaria y desde el Salón Nacional de las Artes del fuego, que aun cuando esté en pausa debido precisamente a la “violencia simbólica” que ha ejercido el sistema político en nuestro país, mantiene una colección patrimonial al resguardo en su bóveda.

Y finalmente, no podemos dejar de citar a un ferviente investigador, escultor, Docente universitario de la Universidad Central de Venezuela, quien afirma: “De todos modos tienen más de 20 años sin incrementos significativos de las colecciones, el vacío costará mucho repararlo.”

José Jesús Moros alude a las dos décadas del sistema político que mantiene a la cultura en jaque, y que definitivamente los salones de arte se han minimizado y hasta desaparecido en el ámbito de las artes y la cultura como una forma de Política Cultural que mantenía y aumentaba significativamente el patrimonio de la nación en el campo artístico, dejando a los museos sin el ingreso de piezas anuales y obras contemporáneas de la producción de los artistas, toda vez que se desconocen los nuevos talentos en las artes plásticas de la nación y se invalida la presencia de las Escuelas de artes y de las casas de formación en estas técnicas. A lo que el sociólogo estudiado dirá: "...es el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en ese valor". (Bourdieu, 1977, P. 5-7).

Es en los museos nacionales y en los Salones de Arte con sus investigadores, con los premios, con sus gerentes y todo el andamiaje que conforma la organización y producción de un salón de esta naturales, donde se dan fe de la validez de ese campo cultural específico como lo es el arte, con sus premios avalados por un jurado y finalmente con un catálogo que respalda toda la memoria historia y da testimonio bibliográfico de esa forma de gestión en las Políticas Culturales venezolanas, con valor y rango internacional.

REFERENCIAS

- Arráiz Lucca, Rafael. (1998). La cultura en el silo XX venezolano. En: Germán Carrera Damas, Jesús Sanojas Hernández y otros. Comprensión de nuestra democracia (40 años de historia venezolana. Caracas, Fondo editorial 60 años, Contraloría General de la República.
- Antillano, Sergio. (1976) Los salones de arte. Caracas. Edt. Maravén.
- Antequera, R. Guédez, P.M. García Prince E. y otros: (1991). Legislación cultural. Monte Ávila editores. Venezuela.
- Altuve Zambrano, Magaly. (1985). Metodología de la investigación. Universidad Nacional Experimental Simón Bolívar.
- Austín Millán, Tomás. (2000). Para comprender el concepto de cultura.
- Baudelaire, Charles (1996). Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor.
- Benjamín, Walter. (2009). La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires. (Primera edición en alemán 1936).
- Betrían y otros (2013). La triangulación múltiple como estrategia metodológica. Red Iberoamericana sobre calidad, eficacia y cambio en educación, 2013, vol. 11, núm. 4, p. 5-2.
- Bermúdez Emilia y Sánchez (2009). Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. Espacio abierto v18 n 3 (julio-septiembre).
- Bourdieu, Pierre (1995). Las reglas del arte. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1969). —Campo cultural y proyecto creador. En: Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI.
- _____ (1997). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona:

Anagrama.

_____ (2006) Pensamiento y acción. Monte Ávila Editores.

Bourdieu, Pierre/ Darbel Alain (1969). El amor al arte, los museos europeos y su público.

Bourdieu, Pierre. (1980) «¿Y quién creo a los creadores?», Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, abril de 1980.

Bourdieu, Pierre. Silberman y otros: (1971). Sociología del arte. Argentina. Ediciones nueva visión.

Brunner, J. (1988). Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: Biblioteca Flacso.

Brunner, J. (1985). La cultura como objeto de política. Santiago: Biblioteca Flacso.

Calzadilla, Juan. (1967). El Arte en Venezuela. Tomo III. Época contemporánea. Ernesto Armitano Editores.

Calzadilla, Juan (1969). Atribuimos al salón la enfermedad de nuestra pintura. En: Últimas Noticias. Caracas, Domingo 09 de marzo.

Calzadilla, Juan. (1975). Pintura venezolana de los siglos XIX y XX. Tecnocolor.

Calzadilla, Juan (2000). Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela. En Inti: Revista de literatura hispánica: Vol. 51, Núm. 8

Calzadilla, Juan. (2013). El Círculo de Bellas Artes a cien años de su fundación. Ediciones de la GAN.)

Catálogo: Veinticinco años de premios nacionales y el desarrollo del Arte Contemporáneo en Venezuela 1961-1986 (1987). Caracas. Edición del Museo de Arte Contemporáneo.

Catálogos: Salón Nacional de las Artes del Fuego. (1983-2013) Valencia. Galería Universitaria Braulio Salazar. (Todos los Catálogos desde el salón: X-1983, XVII, XVIII, XX, XXV, XXII, 30, 32, 33, 34, 38, hasta el 39-2013).

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. (1999). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela 36.860, de fecha jueves, 30 de diciembre de 1999. Caracas.

Cuche, D. (1999) La noción de cultura en las ciencias sociales. Buenos Aires. Nueva Visión.

Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales. (1992). Memorias I. Fundación Polar.

Delgado, Sonia y Delgado, Rafael (1981). Fuentes de las Artes Plásticas en Venezuela. Ernesto Armitano Editor.

Diccionario Biográfico de las Artes en Venezuela. (2000). Fundación Polar.

Esteva Grillet, Roldan: (2010). Catalepsia museística en: El Nacional, 14 de junio.

Eco, Umberto (2013). Tratado de Semiótica General. Edt. Debolsillo.

Faure, Edgar y otros. (1978). Aprender a ser: La educación del futuro. Alianza.

Fritz Küper. (1994). XXI Salón Nacional de las Artes del Fuego. UC.

Figarella, Mariana. (1997). Exposiciones en Diccionario Multimedia de Historia de Venezuela. Caracas. Fundación Polar.

Flachsland, Cecilia (2003). Pierre Bourdieu y el capital simbólico. Madrid: Campo de ideas.

Gagliardi, Armando: (1997). “El espectáculo más grande del mundo”. En: Rev. Imagen. Año 30. N 2.

- García Canclini, Néstor. (1987). Políticas culturales en América latina. Grijalbo. México.
- García Canclini, Néstor. (2009). Culturas híbridas. Edt. Debolsillo. México.
- García Canclini, Néstor, (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Barcelona. Gedisa.
- Gadamer, Hans-George (1998). La actualidad de lo bello. Buenos Aires. Ediciones Paidós.
- García Canclini, Néstor. (2009). Culturas híbridas. Edt. Debolsillo. México.
- García, Edwin (2021) Revista de estudios culturales N| 27.
- Garretón, Manuel Antonio (2003). El Espacio Cultural Latinoamericano. Fondo de Cultura económica. N 401. Chile.
- Giménez, G. (s.f.) La concepción simbólica de la cultura. Capítulo 1. Pp. 1-17.
- Guédez, Pedro M. (1986). Temas de legislación Cultural. Monte Ávila Editores.
- Guédez, Víctor: (2001). Gerencia, cultura y educación. Fondo Editorial Tropykos/CLACDEC.
- Guevara. Ernesto J. (2007). en: Prólogo al catálogo del 34 Salón Nacional de Artes del Fuego. Pág.12.UC.
- Guzmán, C. (2016). Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo”. En: Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. Facultad de Humanidades y Educación. Volumen 28. N° 1, diciembre. Pp. 195-238.

- Guzmán Cárdenas, Carlos. (1995). Museos ahora. N° 3.
- Guzmán C. Carlos E. (2009): «Las estadísticas e indicadores culturales en Venezuela. Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación. Vol. 21. No. 2.
- Guzmán C. Carlos E. (2007) “La inversión cultural en Venezuela y su problema gerencial”. Disponible en <http://www.campus-oei.org/inversion.htm>. Consultado 13 de agosto de 2019. También en: Rev. Comunicaciones N° 9.
- Guevara, Roberto. (1987). Veinticinco años de Premios Nacionales y el desarrollo del arte contemporáneo en Venezuela, 1961-1986. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- Grupo Turgua. (2003). Turgua. Diez años. Caracas. CONAC.
- Habermas, J. (1989) "El Discurso Filosófico de la Modernidad", Taurus, Madrid. Entonces: Paris Lectures, III. 222.
- Hernández, Tulio. (2003). La investigación y la gestión cultural en las ciudades. N4. (Julio/septiembre). Rev. Cultural. Pensar Iberoamericana.
- Herrera, Reina. (1991). Rostros y perfiles del Barro. GAN. Exposición 117. Catálogo 11.
- Historia de Venezuela en imágenes. (2000). Fundación Polar. Venezuela.
- Hurtado, Iván y Toro, Josefina. (2007). Paradigmas y métodos de la Investigación en tiempos de cambio. El Nacional.
- Jiménez, Ariel. (1997). Juicios críticos. Catálogo del 55 Salón Arturo Michelena. Valencia: Ateneo de Valencia.

- Jiménez, Ariel. (2000). Utopías Americanas en Seminario Horizontes constructivos: La perspectiva latinoamericana. Colección Patricia Phelps de Cisneros [Cuaderno 00.4].
- Kosak Rivero, Gisela. (2015). Políticas culturales en la Venezuela socialista de Hugo Chávez (1999-2013). En: www.prodavinci.com.ve
- Ley Orgánica de Educación. (2009). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, Nro. 5929 (Extraordinaria), agosto 15.
- Leyes de Cultura, Patrimonio y Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. (1999).
- López, Alfred. (2016). Los pintores que organizaron su propia exposición tras ser rechazadas sus obras (Anécdota). En: <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/tag/salon-de-los-rechazados/>
- Madriz Nava, Argenis: (2001). La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela: de los talleres coloniales al Instituto Armando Reverón.
- Manual de trabajos de Grado de especialización y Maestría y Tesis Doctorales. (2006). UPEL.
- Martinel, Alfonzo. (1992). En: I curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales. Fundación Polar. Venezuela.
- Miller, Toby y Yúdice, George. (2004). Política cultural. Edt. Gedisa. Barcelona.
- Molano, Ignacio. (2013). Cuando hablamos de Cultura. Madrid.
- Moros Manzo, JJ: (2001). “SALONES ¡QUO VADIS?” En la Bienal de Crítica e Investigación de las Artes Visuales Roberto Guevara. (Documento inédito).

- Navarrete, J. (1998) Cuatro Notas Leves. XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano: aproximaciones a su contexto artístico. En: Arte en libertad. Salón 1958. Caracas, Museo Alejandro Otero.
- Nivón, Eduardo “Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente”, en Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura, núm. 7, México, septiembre-diciembre de 2004, en www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric07a01.htm (enero 4, 2006).
- Otero, Alejandro. (1993). Memoria critica. Monte Ávila editores. Galería de Arte Nacional.
- Parela, Santa y Filiberto Martínez (2010). Metodología de la investigación cualitativa. Fedeupel.
- Peruga, I y Salvador, J. (1988). Museo de Bellas Artes Cincuentenario. Una Historia. Caracas, Venezuela. Museo de Bellas Artes de Caracas.
- Rengifo, César. (2015). El Arte y la Cultura Nacional. Ensayos y artículos. (1948-1980). Edt. Alcaldía de Caracas.
- Revista Artefacto. (2016). N 18. Venezuela.
- Rodríguez, V. (2002). Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: Retos y Límites de sus Temas Recurrentes.
<http://www.oei.es/historico/cultura2/vmrodiriguez.htm>
- Rojas, Belkys. (2010). Investigación cualitativa. FEDEUPEL. Universidad Pedagógica Experimental.
- Salón de Artes Visuales Arturo Michelena. (1997). Catalogo 55. Ateneo de Valencia. Pág. 16.

Sesto, Francisco. (2003). Arte Venezolano del siglo XX. Desplegado de la muestra.

Sin paginar.

Silbermann A. P. Bourdieu y otros. (1971). Sociología del Arte. Edición Nueva

Visión. Buenos Aires.

Silva, Carlos, (s/F). Historia de la pintura en Venezuela. Modernismo y

contemporaneidad. Tomo III. Edt. Ernesto Armitano.

Todorov, Tzvetan y otros (1988) Cruce de culturas y mestizaje... disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/download/.../52295/> (bajado el día 14 de agosto de 2019).

Uslar Pietri, Arturo. (1981). El estado y la cultura. Maracaibo. Corpozulia.

Valera Díaz, Diana. (2013). El Museo Nacional. Identidad cultural y nacionalidad en

la Venezuela del siglo XIX. Claves de la Museología. Editado por IARTES.

Vidal, Enrique. (2011). Una valoración Artística y Estética en Venezuela vista desde

la Crítica del Arte. Actual Investigación. Universidad de Los Andes, Mérida – Venezuela. Año 43, N° 1.

Yúdice, George: (2002). El Recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.

Edt. Gedisa. Barcelona.

Artículos de periódico

1.- El Nacional, (1995), 17 de septiembre, Varias categorías desiertas para el XXII salón.

Alicia Kelemén ganó Premio Nacional de las Artes del Fuego.

2.- Tiempo Universitario, (2013), 7 de octubre, Edición n°792.

Páginas web

Arrasados y polarizados, los museos de arte esperan su reconstrucción, (2020)

disponible en la Web. Por: Tony Frangie Mawad

www.analitica.com

www.galeriauniversitariadeartebrauliosalazar.com

www.ilam.org. Instituto Latinoamericano de Museos.

<http://www.icom.e.org/contenidos09.php?id=19>

www.unesco.org/new/es/culture/.../ bajado de la web en agosto de 2020