



Salvador Valero / La mudanza del encanto / 1957 / óleo sobre tela / 152 x 99 cm
Imagen tomada de: http://letrasperiodisticas.blogspot.com/2011_04_01_archive.html

El Museo de Arte Popular Salvador Valero y su Bienal

Un encanto que no se muda.

Carmen R. Araujo V.

Universidad de Los Andes

Resumen: Hablar del Museo de Arte Popular Salvador Valero implica inevitablemente detenerse en la Bienal, su principal programa expositivo. Ella, como una hija gestada en el interior de las contradicciones, las búsquedas, los compromisos, los sueños y la esencia del Museo se ha convertido a lo largo de la historia, desde su primera edición en el año 1986, en el encanto que atrapa artistas, que moviliza curiosos y amantes del arte y, que detiene el ritmo cotidiano del Museo para abrir espacio a una muestra nacional de impacto y trascendencia para la crítica y la historia del arte venezolano. De eso se ocupa este documento: compartir la experiencia de montaje de la Bienal a partir de algunos detalles históricos, un tanto íntimos algunas veces, para dejar al descubierto fragmentos vividos en el tránsito de sus ediciones. De allí que se ofrece primeramente una reseña histórica del Museo en asociación con la interpretación del arte que se maneja en esta institución; se habla seguidamente de la Bienal como el producto de esa visión del arte, para dar paso a la narración de experiencias mencionadas y, finalmente, presentar algunas reflexiones que ratifican la importancia de este salón pionero en el país.

Palabras claves: Museo, arte popular, bienal.

The Folk Art Museum and Salvador Valero Biennial: A charm that never changes.

Abstract: To speak of the Salvador Valero Popular Arts Museum inevitably involves a look into the Biennale, its main exhibition program. Like a daughter gestated amid contradictions, searches, commitments, dreams and the essence of the Museum, she has become throughout history, from its first edition in 1986, in the charm that lures artists, mobilize curious and lovers of art and pauses the daily rhythm of the museum to make room for a national sample which has developed great impact and significance in Venezuelan criticism and history of art. This is what this document is about: sharing the experience of the Biennale, starting with a few historical details, some of them quite intimate, to expose fragments lived in the transit of its editions. Firstly a historical overview of the Museum is provided, in association with the interpretation of art handled in this institution; then we speak of the Biennale as a product of this vision of art, to give way to the narrative of experiences mentioned and finally present some reflections that confirm the importance of this salon, pioneer in our country.

Key words: Museum, Popular Arts, Biennale.

Miradas al Arte desde el Museo de Arte Popular Salvador Valero

Con el título *La Mudanza del Encanto*, una pintura agrupa, desde una versión de este tema, los rasgos más distintivos de su manifestación en esta región del país: un cacique o castillete andino, vestido con la indumentaria propia de Los Andes, ocupa el centro de la composición. Sombrero de cogollo, botas y polainas, dan, junto al gesto ceñudo, el rostro barbado y las manos cruzadas llevando las llaves del tesoro, la impresión de ser el custodio de toda aquella riqueza guardada en los baúles, vigilados por serpientes emplumadas, arcoíris con cabeza de caballo, cantos de gallos, rebuzno de burros, música de cuatros, cuernos y la presencia de los espíritus que vienen del más allá a resguardar dicho tesoro mientras se muda, arrastrados en las noches por las corrientes de los ríos. El encanto que según la leyenda se muda bajo el amparo de su Rey... Así, existe una realidad atesorada, cuyo valor se niega a ser mudada en su esencia más hermosa y representativa. Veamos...

La historia del Museo de Arte Popular Salvador Valero está indisolublemente ligada a la revelación de los artistas populares en nuestro país. Sus antecedentes comunes dan cuenta de un origen que precisaba ante todo, una nueva interpretación del arte. Una mirada a la obra reconociendo las relaciones intrínsecas entre el creador y sus orígenes ancestrales; identificando la presencia de una estética espontánea que surge del diálogo entre el sujeto y el medio, el encuentro con los materiales y el uso instintivo de los

Primero fueron los reconocimientos: surge ese interés sorpresivo e inusitado por los artistas sin escuela venidos del campo y por sus obras. Ese interés se amplía a los museos y galerías, a los coleccionistas y críticos, y comienza el camino censurado algunas veces, alabado otras tantas, pero ascendente, del arte popular venezolano; y en segundo lugar aparece el Museo de Arte Popular Salvador Valero, cuya fundación es, tal vez, el acto simbólico más representativo e importante en valoración y reconocimiento al arte popular.

En ambos casos la historia comienza con la presencia de Carlos Contramaestre en Trujillo. La trascendencia de dicha historia está en el hallazgo que hiciera hacia 1950 de los artistas Josefa Sulbarán, Eloísa Torres, Salvador Valero y Antonio José Fernández "El hombre del anillo" que demuestra, tal y como él mismo señala, que esta región es "una de las más ricas en artistas populares, dueños de una poderosa fuerza expresiva; circunstancia un tanto fortuita que ha influido para que la gente interesada en conocer ese fenómeno, se haya acercado a explorar e investigar el mundo primitivo e imaginativo de esos creadores de lo espontáneo" (Contramaestre, 1981: 7), siendo él uno de esos interesados que se acercó a la ingenuidad y pureza de Eloísa, la primera ceramista artística del siglo XX, quien le obsequió las primeras pinturas a Josefa para que sustituyera los pigmentos naturales que generalmente utilizaba, quien otorgó el calificativo de obra de arte a los muñecos de cemento que exhibía Antonio en el Mercado municipal de Valera y quien se conmovió profundamente ante la obra de Salvador, un artista del "más alto nivel poético y plástico de hondura popular" (ídem: 4).

Esa participación visionaria de Contramaestre, sin precedentes, respondía, a una irreverente postura histórica de los artistas de vanguardia con quienes estaba ligado, y que consistía, al decir de González León (1970) en defender la idea de que "la válvula generatriz de toda buena creación iba más allá de la respetabilidad estancada, del abstraccionismo geométrico anclado en su perfección". El fin consistía en innovar los lenguajes del arte y qué mejor respuesta que el estilo popular, alejado de todo formalismo y aplicación estricta de patrones y cánones. Ese era quizás el rasgo más atractivo de aquellas obras: la revelación de un nuevo discurso estético, inspirado en la vida sencilla, historias contadas con la ingenuidad de sus artífices, sin ánimos de imitar, de competir o de proyectarse. Tan originales como sus autores y hasta entonces había permanecido tan ocultas como ellos, siendo, sin embargo "medio de su espontaneidad y poesía de la tierra, las raíces históricas del país, reflejadas en lenguaje propio, profundo y verdadero" (ídem: 7), donde se clavó la sorpresa, se desarrolló el impacto y se desplegó un importante movimiento en apoyo y promoción que se viera corporeizado en la fundación de espacios para su difusión.

Es así como el silencioso arte popular trujillano, y artistas como Salvador Valero, Josefa Sulbarán, Antonio José Fernández "El hombre del anillo" y Eloísa Torres, serán pioneros junto a Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo, Rafael Vargas, Francisco Luna Ostos y otros más provenientes de distintos estados del país. Esto implicaría el ingreso del arte popular al mercado del arte y a los espacios expositivos donde tuvieron especial participación galerías y museos en exposiciones organizadas a partir de 1961 por integrantes del Techo de la Ballena, entre ellos Carlos Contramaestre, Juan Calzadilla, Dámaso Ogaz y Edmundo Aray; siendo un precedente manifiesto la exposición de Salvador Valero realizada en el año 1955 en la Asociación Venezolana de Periodistas, Seccional Trujillo, cuyo catálogo refleja las impresiones de Miguel Acosta Saignes, Adriano González León, Carlos Contramaestre, Rodolfo Izaguirre, Gonzalo Castellanos y Pedro Malavé Coll. Nacen así, los coleccionistas del arte popular y los interesados en divulgarlo, quienes se dedican a recorrer el país localizando artistas para incorporarlos a un catálogo que para finales del siglo XX enumera a más de una centena en esta región. En este contexto es importante mencionar que si bien, existió un colectivo que valoraba con toda propiedad al arte naciente, hubo como señala Araujo (2010: 199) un innegable interés comercial.

Veamos:

"A pesar de que en principio ese tipo de Arte quedaba marginado, excluido, por pertenecer a las clases desposeídas y consideradas incultas, una vez que la dinámica del mercado vio la posibilidad de generar ganancias, entonces ese Arte fue valorizado por los grupos de influencia y lo que antes costaba muy poco o nada, de la noche a la mañana empezó a costar mucho. Y aun muchos artistas populares, pasando por alto los factores estéticos que en una época los habían motivado, comenzaron a crear para ganar dinero, una vez que sus nombres comenzaron a aparecer en los museos, en la crítica y en las listas de autores. Surgió una especie de identidad social: si antes eran campesinos o agricultores, por ejemplo, llegó un momento en que se convirtieron en "artistas" y bajo ese rol participan de un modo particular en la dinámica social. Cualquiera podría pensar que, como de hecho se ha dicho reiteradamente, la incorporación del "Arte Popular" a ciertos escenarios de la vida pública ha sido un rescate, una valorización o una merecida inclusión de los sectores humildes a la dinámica social. Es posible que en algunos casos esa haya sido la intención, pero no puede negarse que en otros casos fue cuestión de conveniencias."

Esa nueva interpretación del arte que daba valor a las expresiones del arte no académico, autodidacta, proveniente, en su mayoría, de grupos sociales excluidos y marginados, sobre cuyos argumentos se identificaron dichos artistas, sería lo que reclamó como una necesidad y fundó las bases de creación del Museo, proyecto desarrollado en el año 1976 bajo la tutela de la Universidad de Los Andes.

Señala Contra maestre (1981), para referirse al Museo, que éste se trazó como meta recoger las expresiones populares para su disfrute y resguardo, como una visión colectiva del mundo, dejando de lado el fluir hacia individualidades y que de ese modo el pueblo se viera a sí mismo en las obras. Esas premisas, aceptadas y respaldadas por el entonces Rector de la Universidad de Los Andes, el Doctor Pedro Rincón Gutiérrez, señalaban que los contenidos del arte popular testimoniaban a colectividades, eran fuente de documentación de símbolos culturales locales, regionales y nacionales y debían ser preservados, estudiados y difundidos. Así nació el Museo, así se gestó su Bienal y así ha sido su esencia en estos treinta y cinco años de historia.

Una vez aprobado el proyecto del Museo, donde tuvo una especial participación la Doctora Mireya Mendoza, luchadora cultural trujillana, se dio sede en una vieja casona colonial localizada en las proximidades del centro de la ciudad capital. Ocupaban las primeras obras de la colección las pinturas y dibujos del recientemente fallecido artista Salvador Valero, quien fuera otro de los principales defensores de la creación de este espacio, cuya obra justifica plenamente que la institución llevara su nombre. Esa colección inicial fue nutriéndose con obras de artistas que iban progresivamente surgiendo: Rafaela Baroni, Nabor Terán, Lorenza Bastidas, Víctor González y muchos otros que daban a conocer la versatilidad temática de esa especialidad creativa, inspirada en el imaginario, en los mitos y leyendas, en la recreación fantástica de hechos históricos o en las diversas formas de la religiosidad, y que se hacían visibles a través de la innovación en el manejo de los materiales, transitando desde lo más clásico de un lienzo industrial, pasando por el causalismo de una raíz, hasta el logro artístico de la obediente arcilla.

De esa manera, a una década de su establecimiento, el Museo acertadamente planifica la organización de un salón que reuniera a los artistas y mostrara esas obras, emplazándolos a una confrontación que estudiaría y premiaría sus potenciales elementos estéticos, sus innovaciones creativas y la recurrencia a concepciones del mundo circundante, lo que sería una modalidad de beneficio para la colección, pero sería al mismo tiempo, la posibilidad de indagar acerca de los diversos lenguajes utilizados en un contexto artístico que ya estaba fundando unas sólidas bases en la historia del arte venezolano.



Salvador Valero

Fotografía tomada de:

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Valero,_Salvador

La Bienal Salvador Valero como extensión de la interpretación amplia del Arte

En su primera edición la Bienal determinó un criterio que sería uno de los distintivos más polémicos y atractivos: la no exclusión ni preselección. De esta manera, los organizadores del salón postulaban la total amplitud y, por extensión, la aplicación del criterio democrático que establece la Universidad de Los Andes. Éste vino a ser, desde entonces y a lo largo de sus ya once ediciones, un componente original que ha permitido la presencia de un elevado número de artistas provenientes de todo el país.

La Bienal Salvador Valero de Arte Popular ha sido así, un encuentro con el arte popular venezolano. Desde las formas más tradicionales, cercanas a los orígenes indígenas o las obras de orientación religiosa heredada de la colonia, con su respectiva influencia africana, dentro de lo que podría llamarse un arte popular de tradición, como es el caso de Carmelita Rojas en la pintura, o Frael Villegas en la talla, donde también destacan innovaciones con una visión contestataria, encontrando uno de sus principales representantes en Alberto Manzanilla; hasta las propuestas más contemporáneas, en aquellas obras que revelan temas y aplicación de las técnicas impactantes, como es evidente en la obra de Omira Lugo o José Manuel Torrealba; donde se pone en práctica la exploración de los materiales, siendo ejemplo de ello David González; la indagación de temas y uso de otros estilos, destacando Juan Caldera; o la preservación de los rasgos de los artistas pioneros, como lo es Carmen de Torres, Rosalía Valero, en correspondencia con Eloísa Torres y el Hombre del Anillo.

La política emprendida por el Museo en cuanto a su Bienal se afianza y a la vez fortalece sus nociones primigenias, las más genuinas de su fundación. Un Museo creado para ahondar en las raíces de los pueblos a través del arte y de sus autores da respuesta a un país que dialoga con esos significados y abre este salón sin precedentes. Arriesgándose a todo pronóstico especialmente de tipo presupuestario, convoca a los artistas a participar sin exclusiones y además garantiza recolectar las obras en cada destino posible, instalarlas en su totalidad y retornarlas una vez clausurada la muestra. Esto ha provocado inconvenientes de tipo técnico, logístico y conceptual.

Veamos esto por partes:

Inconvenientes de tipo técnico en lo que corresponde a los espacios requeridos: en las primeras ediciones el espacio disponible en la casona colonial que fuera primera sede del Museo, era suficiente. El número de obras no exigía más de aquellas salas y corredores. Sin embargo, progresivamente la Bienal fue adquiriendo mayor credibilidad y mejor promoción, que se tradujo en un paulatino aumento del número de participantes, llegándose en la décima edición a un total de 1000 obras. Esto hizo necesaria la separación de la muestra en distintas sedes; algunas veces, hasta que se decidió su

instalación en la Casa de Carmona, donde funciona el Museo actualmente, para lo cual se habilitaron pasillos y salones del Viejo Colegio Santa Ana, ahora sede del Núcleo Rafael Rangel, en la Universidad de Los Andes en Trujillo.

Inconvenientes de tipo logístico: uno de los fundamentos identificado en las Bases de la Bienal expresa en cada una de las ediciones que el Museo se hará cargo de la recolección y devolución de las obras; esto implica, obviamente, un plan logístico delicado en cuanto a la unidad de transporte requerida para la movilización, los gastos del conductor chofer y acompañante, la seguridad de las obras en el traslado y el cronograma de recolección que dispone el tiempo necesario para hacer los recorridos. De importancia por igual, la Bienal debe desafiar los inconvenientes que se resuelven en lo íntimo de la organización y relatan aventuras insospechadas en las carreteras, detenciones en alcabalas, obras que ingresan el mismo día de la inauguración, solo por mencionar algunas de ellas.

Inconvenientes de tipo conceptual: referidos esencialmente a la probable inconsistencia de una interpretación amplia del arte. La Bienal exhibe, como se ha señalado, el conjunto de obras que ingresan sin hacer evaluaciones acerca de definiciones o principios asociados a la obra de arte popular. Esto favorece la participación de artistas de todas las tendencias, populares (o autodidactas) y académicos. De allí se ha derivado una constante discusión acerca de si ciertas obras no son populares, especialmente en consideración a los rasgos visuales que distinguen a la pieza y algunas veces a

considerar popular aquellas obras que se ajustan a las formas tradicionales. Sin embargo en el interior de la Bienal se maneja información acerca de artistas que exploran, estudian, investigan en materiales y estilos, aplicando sus conocimientos a una obra que se transforma y borra las fronteras entre lo que es popular y lo que no lo es, desde aspectos básicamente observables. De este modo, la Bienal resguarda en lo más



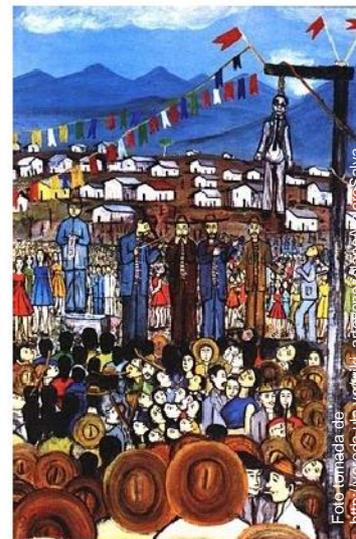
reservado de su ejecución, una historia que relata un mundo distinto al que apreciamos en los espacios expositivos. Allí hay una complicidad con el sentido mismo del Museo que lucha por preservar esa esencia de amplitud y solidaridad, de valoración y respeto por la obra y su creador.

Reflexiones finales acerca del arte popular, el Museo de Arte Popular Salvador Valero y su Bienal El arte, como todos los productos del conocimiento humano, en sus orígenes fue una expresión libre de todo criterio oficialista. Sin embargo, los procesos sociales evolutivos generaron su incorporación a los espacios institucionales (Araujo, 2010). Pasó así, de ser una manifestación individual en el artista, a un mundo socializado (Popper, 1982), y posteriormente, a un contexto institucionalizado. Señala Araujo, (ibídem: 199) al respecto:

"De este estado socializado es de donde surge la división entre Arte Popular y Arte Académico. Todo comienza cuando los grupos sociales líderes sistematizan todo el componente operativo-técnico en la elaboración de obras de Arte. Esa sistematización pasa al currículum de academias y escuelas de Arte, de donde egresan los artistas académicos. Los demás, los que también se dedican a hacer Arte, pero no pasaron por esas academias o escuelas y, por tanto, sus destrezas operativo-técnicas son ingenuos, ellos son concebidos como artistas populares."

Dentro de esa secuencia, el arte popular venezolano dejó de ser una realidad artística ignorada, a constituirse como valor cultural, donde tuvo importancia, como se afirmó, la presencia de Carlos Contramaestre y el movimiento de vanguardia que buscaba cambios en el arte. Ese hallazgo posteriormente pasó a ser una expresión institucionalizada, con la fundación del Museo de Arte Popular Salvador Valero.

De acuerdo a este tránsito, existe un estado originario, primario del arte, tanto para el que crea, como para el que aprecia e interpreta, que consiste en una relación pura con el objeto artístico y que tiene como premisa esencial la admiración de la belleza, aquello que nos impacta, nos conmueve, nos agrada guiados por nuestra facultad neuro-química de "admirar" lo Bello, eso es Arte, desde un estado lo más genuino posible. Esta percepción es posteriormente afectada por las condiciones de interacción humana y culturización, (Popper, 1982) sustituida por las influencias de los grupos sociales que intervienen en los procesos de evaluación y que estipulan conceptos acerca de la belleza. Es entonces cuando el Arte pasa a ser aquello que las grandes mayorías grupales definen como tal, es cuando se conecta con otros intereses de tipo educativo, ético e incluso rentable hasta considerarse un gran potencial de generar privilegios y beneficios tanto en términos económicos, de mercado, como en términos de influencia y dominación. (Araujo, 2010). En ese tránsito de percepción y valoración del arte, en Venezuela hubo un arte que no se incorporó a los procesos educativos, elitescos, comerciales, pero que a mediados del siglo XX aflora, perfila su rostro estético, patrimonial, ideológico, económico y se incorpora a los contextos institucionales, (primero el Museo de Arte Popular Salvador Valero, luego otros museos). Esa dinámica abre espacios para un salón nacional que a la manera de otros salones, puede investigar e instalar obras; convocar especialistas a deliberar sobre los valores representativos de las obras, a otorgar premios y a contribuir con crear escalafones entre los artistas que sobresalen como potencialidades, genialidades creativas y quienes permanecen en el anonimato.



iDe ahí que la Bienal tenga ese criterio inapelable que hace de este salón el más participativo del país, lo que implica diversos inconvenientes, como se ha indicado, pero que garantiza la posibilidad de promover a los nuevos creadores, de ofrecer alternativas para el disfrute respetando los criterios de gusto y concepciones de arte que pueda tener el público; de generar experiencias de apreciación si discriminación entre los niños y jóvenes especialmente, para educar hacia el respeto por la obra antes que por un propósito moldeador del gusto.

Desde esta perspectiva, el Museo y su Bienal son dos abrigos de una visión interpretativa, valorativa amplia del arte. Sustentados en el proyecto de fundación, "buscar en las raíces de lo nuestro, indagar con persistencia, ahínco, las tradiciones, el mundo mito mágico, las leyendas y todas las manifestaciones que de una y otra manera subyacen en nosotros" (Contramaestre, 1981: 7).

De esta manera, el Museo de Arte Popular Salvador Valero es custodio de un tesoro, con sus baúles, espíritus, riquezas, cantos y voces que reclaman su permanencia. En su interior se viven las fuerzas de un encanto, enraizado en lo más hermoso de su colección, en el aliento de sus artistas, en las conquistas de su Bienal, que como un todo, cautiva y se arraiga cada vez más a la historia del arte popular venezolano, defendiendo la premisa de ser un Encanto denso y fascinante que se niega a ser mudado.

Referencias bibliográficas

- 1.Araujo, C. (2010). La socialización e institucionalización del arte. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- 2.Contramaestre, C. (1981). Salvador Valero. Caracas: Arte.
- 3.González León, A. (1970). Señas de Identidad: El Nacional. Caracas: Papel Literario.
- 4.Popper, K. (1982). El Universo Abierto. Londres: Hutchinson.