

LAS ARTESANÍAS TRADICIONALES VENEZOLANAS A TRAVÉS DE CATEGORÍAS. UNA BASE PARA LA COMPRENSIÓN DE SU APOORTE AL DISEÑO

Venezuelan Traditional Crafts Placed into Categories.
A Basis for Understanding its Contribution to Design

Recibido: 01/11/2019
Aceptado: 23/12/2019

Rafael Lacruz-Rengel. Universidad de Los Andes, Venezuela. rlacruz@ula.ve

Resumen:

El presente trabajo muestra como el uso de categorías teóricas puede ayudar a arrojar luces sobre aspectos generalmente sobrestimados o desconocidos sobre las artesanías tradicionales de Venezuela, en aras de aportar orientaciones para su uso como fuente de inspiración para el diseño. Con este fin se ofrece una breve muestra de tres maneras distintas de categorizar (histórica, etiológica y teleológica), apoyada por hechos y ejemplos vinculados a los tres rubros artesanales más relevantes del país: alfarería, tejeduría (productos textiles y cestería) y trabajos en madera. La idea es resaltar algunas circunstancias históricas y culturales bajo las cuales dichos tipos de artesanía se han desarrollado, así como los modos locales de hacer y entender las cosas que cobran vida a través de sus repertorios de objetos.

Palabras clave: Artesanías, Venezuela, categorías, historia, hibridación cultural.

Abstract:

The present paper shows how the use of theoretical categories can help to cast light on aspects generally underestimated or unknown about the traditional crafts of Venezuela, in order to provide clues for its use as a source of inspiration for designing. To this aim a brief flavor of three different ways of categorizing (historical, etiological and teleological) is provided, supported by facts and examples coming from the three main branches of the Venezuelan crafts: pottery, weaving (textile products and basketry) and woodcraft. The idea is to highlight some of the historical and cultural circumstances in which such crafts have been developed as well as the local ways of doing and understanding things that come to live through their repertoires of objects.

Keywords: Crafts, Venezuela, categories, history, cultural hybridity.

Introducción

La artesanía tradicional es el sistema de producción estética de objetos utilitarios que, sobreviviendo a los cambios históricos y sociales, conserva técnicas y formas de producción del pasado, junto a estilos uniformes o apenas evolucionados (Acha, 1990, p. 12 y Calzadilla, 2001, p. 594). Como tal, abarca un conjunto de oficios (orfebrería, alfarería, tejeduría, ebanistería, etc.) que, trabajando bajo las mismas premisas productivas, comparten formas particulares de distribución y consumo de sus obras (Acha, 1999, p. 93). Mas no se trata de cualquier tipo de oficios, sólo de aquellos que, ubicados en el sector secundario de la economía, se dedican a la creación de bienes duraderos de corte utilitario bajo procesos claramente diferenciables de los usados en la producción industrial de objetos (Laorden et.al., 1982, pp. 18-19), es decir, distintos de aquellos donde el trabajador se adapta a la maquinaria en lugar de que el sistema productivo se adapte al trabajador, donde la concepción del puesto de trabajo en las labores de manufactura sustituye el sentido totalizador del oficio y donde la empresa suplanta al taller (Dormido, Morales y Abad, 1997, p. 50). En el caso particular de Venezuela, los artesanos tradicionales al igual que su cultura inveterada tienden a ubicarse más en áreas rurales (Mosonyi, 1982, p. 78; Delgado, 2012a, p. 14; Yevara, 2012, p. 18; Mattéi-Müller, 2012, pp. 27-28), sobre todo los de aquellos oficios de más larga data en el territorio nacional como la alfarería, tejeduría y cestería (Aretz, 1979, pp. 39, 105), más aún si necesitan estar cerca de sus materias primas (Delgado, 2012b, p. 209).

Desde hace unas décadas, la manera tradicional de entender lo artesanal se ha visto modificada por la aparición de algunos fenómenos culturales. Uno de ellos ha sido el surgimiento de un nuevo tipo de artesanía -catalogada por algunos críticos como de "signo contemporáneo"- la cual se sujeta en forma laxa a las técnicas tradicionales, produciendo piezas

únicas o con muy pocos ejemplares, que van dirigidas más al consumo suntuario que a atender demandas sociales (Calzadilla, 2001, p. 595). Aunado a esto, también han aflorado un conjunto de "prácticas híbridas" que, usando elementos propios del arte y del diseño, tiende a cambiar la manera como se conciben, producen, distribuyen y consumen los objetos artesanales (Lees-Mafei y Sandino, 2004, p. 209). De ahí que las fronteras conceptuales tanto de lo artesanal como de la producción estética en general se vean hoy transgredidas por el surgimiento de categorías como las de "artesanía artística" (Duarte en Ortega, 1996, p. 24), "artesanía urbana" (Sánchez, 2006, s.p.), "arte comercial" (Sudjic, 2009, p. 150) y "diseño artístico" (Burdek, 2010, p. 38) -ver figura 1-. Situación que ha desencadenado numerosas discusiones y estudios.



Figura 1. Cuchara souvenir del artista pop norteamericano Romero Britto (2009): un objeto utilitario artísticamente manipulado pero producido en serie y comercializado bajo parámetros propios del diseño.

Fuente: Colección del autor.

A nivel internacional el evento quizás más significativo en la discusión de esta problemática "clasificatoria" fue el 7° Congreso Mundial del Comité Internacional de Historia y Estudios del Diseño (ICDHS), realizado en el 2010 en Bruselas, y cuyo tema fue la relación entre arte, artesanía y diseño. En el medio venezolano, desde la década de 1980 ha existido una preocupación legítima en torno a este tema. Testimonio de ello lo encontramos en: (1) la reali-

zación de libros, artículos y ensayos orientados a redescubrir la artesanía tradicional como vía para realzarla (e.g. Duarte y Fernández, 1980; Gasparini y Margolis, 1986; Cruxent, Durán y Matheus, 1988; Rocha, 1994; Ortega, 1996; Amodio, 1997; Duarte, 2007; Cervigón, 2011; Delgado, 2012b); (2) la creación en 1993 de la Dirección Nacional de Artesanías como ente gubernamental encargado de regularlas, promoverlas y protegerlas; (3) la necesidad planteada por el Instituto Nacional de Patrimonio –a finales de la década de 1990- de generar un conjunto de lineamientos para proteger la artesanía tradicional venezolana entre otras manifestaciones (Posani, 1999); (4) la realización de eventos para promover su visibilidad y potencial en los años 2007 y 2008 –las dos ediciones de “Diseño al límite” (Mérida)-, en el 2012 –el Simposium de “Artesanía y Diseño Industrial en Venezuela” en la Universidad de Los Andes (Mérida) y el Encuentro de diseñadores con artesanos de las Empresas Polar (Aragua)-, y en el 2013 –el 1º Seminario Nacional de Artesanía Venezolana para el siglo XXI en la Universidad Bolivariana de Venezuela (Caracas)- (Urbina, 2007; Lacruz-Rengel, 2012a; Aragua Virtual, 2012; MINCI, 2013); (5) la ejecución de proyectos orientados hacia una renovación y comercialización de la actividad artesanal, como los de Desarrollo Integral Comunitario de la Fundación Empresas Polar que involucró cooperativas de artesanos del bambú (2005-2006) y del vetiver (2001-2006) (Berti, 2009); y (6) la promulgación y actualización por parte del gobierno nacional de leyes en esta materia entre los años 1993 y 2015.

A pesar de los logros derivados de estas iniciativas, la comprensión del hecho artesanal en Venezuela sigue siendo incompleta. Por lo que el presente artículo busca allanar una vía más para facilitar su comprensión a través de las categorías mediante las cuales se le define en el mundo académico, sin que ello implique una aproximación estrictamente teórica. No olvidemos que nuestro conocimiento de los objetos,

entidades y eventos está mediado por las categorías conceptuales que usamos (Roth, 1995, p.19). Por lo que es precisamente al contrastarlos con dichas categorías que se aclaran las posibles transgresiones y conflictos de identidad que surgen al intentar catalogarlos como arte, artesanía o diseño. Y aun cuando no es lo mismo tratar la identidad de algo en términos “existenciales” –como existencia real dada- que en términos “teóricos” –como abstracción de su esencia o naturaleza- (Cortina Izeta, 2006, p. 105), lo lógico es esperar que ambas aproximaciones se complementen y enriquezcan mutuamente. Bajo esta idea aquí se abordan tres fuentes de categorización. La primera de ellas es de corte histórico, por lo que busca servir de marco general para apreciar el origen de algunas distorsiones conceptuales. Luego se aproxima lo artesanal mediante categorías abocadas a su origen (criterio etiológico) –tanto su procedencia como el tipo de procesos productivos que entraña- y posteriormente a través de categorías vinculadas a su razón utilitaria (criterio teleológico), por ser estas tres las categorías bajo las cuales comúnmente se evalúan este tipo de objetos (Cfr. Dorfles, 1972, p. 58; Estrada Herrero, 1988; pp. 120-126; Barthes, 1988, pp. 181-181; Quarante, 1992, p. 39; Acha, 1999, p. 93; Lacruz-Rengel, 2008, p. 120).

Finalmente es importante aclarar que en el discursar de estas páginas se hace más alusión a ejemplos y situaciones inscritas dentro de tres rubros artesanales: alfarería, tejeduría (blanda, flexible y dura, por lo que incluye la cestería) y trabajos en madera. Esto se debe a que estos son considerados como los más destacados de la artesanía tradicional venezolana en las publicaciones más emblemáticas que refrendan diferentes manifestaciones. Tal es el caso de obras como *Artesanos de Venezuela* (1964), del fotógrafo rumano-venezolano Maxim Petre y *La artesanía folklórica de Venezuela* (1979), de la etnomusicóloga y folkloróloga argentina-venezolana Isabel Aretz, quienes destinan entre

el 70% y el 80% de sus recuentos a los tres rubros ya mencionados. Esa prevalencia también se percibe en publicaciones más recientes sobre el tema como el apartado referido a las "artesanías" de la *Enciclopedia Temática de Venezuela* de la Editorial Planeta, en la cual la antropóloga y ex directora de un Museo de Arte Popular -Carol Cañizares- señala a la alfarería, los tejidos blandos (textiles) y flexibles-duros (cestería, esteras y sombreros), y los trabajos en madera como los rubros de "...más amplia difusión en el país" (Cañizares, 2003, p. 682). La impotencia de estos tres rubros también se nota, aunque de manera menos directa, en el repertorio de objetos que se muestra en *Artesanos de Venezuela: Una guía* de Sagrario Berti (2008), y en los ocho *Cuadernos de Artesanía* -para niños- que esta misma autora elabora junto a Silda Cordoliani en el 2010 para la Fundación Empresas Polar de Venezuela. En lo que respecta a publicaciones del Estado venezolano, esta impresión sobre los rubros más significativos de la artesanía nacional halla confirmación en el N° 11 de la Revista *Así somos* (2012) del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela (Velis, 2012, pp. 63-64), a través de los aportes de investigadores como Lelia Delgado, Ernesto Yevara y Marie Claude Mattéi, sobre tejidos blandos, tejidos duros, alfarería y trabajos en madera.

1. De las categorías en la historia a una historia de las categorías en Venezuela

Evidencias arqueológicas han dejado por sentado que al construir sus primeros objetos el hombre entendió lo estético y lo funcional como parte de lo mismo, al hacer que "...las formas más bellas y más eficaces" se conjugasen para darle vida a una suerte de "estética funcional" (Leroi-Gourhan, 1986, p.93). De allí que los primeros indicios de una "conciencia estética" en el hombre surjan entre los 5.000 y 3.000 años a.C. (período Neolítico), cuando su comportamiento fabricante se centra en la

búsqueda de formas cada vez más apropiadas para los fines de cada objeto (Eyot, 1980, pp. 96 y 106; Acha, 1990, p. 44). Desde entonces, los requerimientos prácticos de los objetos creados por el hombre van a estar siempre acompañados por algún tipo de consideración estética que ayuda a definir los medios más adecuados para su consecución (Francastel, 1988, pp. 68-70). Situación que el filósofo Sócrates intuye al equiparar lo bello y lo útil en la Antigua Grecia (Colombres, 2005, p.195), sentando las primeras fundamentaciones teóricas de la estética occidental -junto a los aportes de Platón y Aristóteles- (Huisman, 2002, p.13). Con ellas se inaugura una manera de pensar lo estético que engloba lo que hoy llamamos arte, artesanía y diseño como parte de un mismo todo, y donde todas y cada una de las distintas actividades y destrezas destinadas a construir o hacer cosas -con base en reglas- es concebida como un "arte" en el sentido de la "techné" de los antiguos griegos. Esta manera de entender lo estético -donde no hay ni artesanía ni diseño sino sólo artes- va a perdurar por más de dos mil años, durante los cuales algunas de las hoy artes, ni siquiera van a figurar como tales en las clasificaciones teóricas de ciertos períodos de la historia (Tatarkiewics, 1990, pp. 81 y 87).

La división teórica que actualmente conocemos entre arte, artesanía y diseño surge a la luz de circunstancias históricas propias de la cultura occidental y signada por procesos continuos de reclasificación. Ejemplo de ello es la recalificación que en la Edad Media reciben las hoy llamadas artesanías de "artes vulgares" a "mecánicas", a raíz de la imposición por parte de los primeros gremios de artesanos, de fórmulas estéticas preestablecidas para la elaboración de sus objetos (Colombres, 2005, p.197), en una época donde el concepto de "artesanía" ni siquiera existía como tal. De hecho, el término "craft" / "kraft" -en el sentido de artesanía- solo aparece después del siglo XVI entre angloparlantes y germánicos (Ayto, 1990, p. 142) y

el vocablo "artesano" (anterior al de "artesanía" en el mundo hispano) solo se oficializa a partir de 1726 con su aparición en el *Diccionario de la lengua castellana* (que luego se convertiría en el diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española*).

Otro claro ejemplo es lo sucedido con la pintura en el Renacimiento que, después de ni siquiera figurar como "arte" en las clasificaciones teóricas de la Edad Media (Tatarkiewics, 1990, p. 87), pasa a asumir un papel preponderante entre las artes y a ser clasificada como tal a mediados del siglo XV por el interés que entonces surge en torno a la fidelidad de las representaciones. Al punto de que el arquitecto y escritor genovés León Battista Alberti en su tratado *Della pittura* de 1436, equipara el carácter de los pintores al de científicos para "...seguir las leyes de la naturaleza y realizar cuidadosas representaciones de los acontecimientos naturales y de las acciones humanas" (Beardsley, 1997, p. 44). Situación que plantea una postura bastante alejada de la rigidez de las representaciones medievales del siglo XIII, en las que la expresión de emociones intensas y la distribución armónica de las figuras era más importante que hacer que las escenas parecieran reales o las figuras lucieran vivas (Gombrich, 1981, p. 158).

Un ejemplo más reciente de circunstancias que dieron pie a las clasificaciones que nos ocupan, está en el rol dado a las Artes Aplicadas en la definición de la estética del diseño durante la Primera Revolución Industrial; rol que -al fragor de posturas antagónicas frente a la industrialización de los objetos tradicionalmente elaborados por artesanos- termina orientándose hacia la necesidad de evitar la creación de objetos innecesarios y con aspecto ajeno a sus fines prácticos (Ruskin, 1970, p. 308). De hecho, su eco retumba en el diseño del siglo XX en propuestas como la *Beauté rationnelle* del teórico francés Paul Souriau de 1904, en escritos como el de *Ornamento y delito* en 1908

del arquitecto austriaco Adolf Loos (1972), en la *Esthétique Industrielle* de la Francia de 1965 (Huisman y Patrix, 1971, pp. 14 y 37-39); y en la delimitación de la territorialidad estética del diseño como co-realidad (Mit-realität) entre lo necesario y lo contingente (Bense, 1960, p. 27), lo estético y lo no-estético (Bonsiepe, 1985, p. 74) propia de la Escuela de Diseño de Ulm en Alemania.

Aunque es sólo con el lugar diferencial que se le otorga a las llamadas "Artes Visuales" (pintura, escultura y arquitectura) en el siglo XV que se inicia la ruta definitiva hacia la actual división teórica entre arte, artesanía y diseño; la cual se consolida finalmente en el siglo XVIII gracias a los principios filosóficos que desarrollan pensadores como Shaftsbury, Burke, Baumgarten y Kant al juzgar la belleza artística (Acha, 1990, p. 35; Frank, 2000, p. 4). Desde entonces la pintura, escultura, arquitectura, poesía y música se entienden bajo la égida de las "Bellas Artes", mientras que la artesanía y el diseño pasan a vislumbrarse como "Artes Aplicadas" y "Artes Decorativas". Y es sólo a finales del siglo XIX, que la actual división entre diseño y artesanía alcanza definitiva clarificación con el debate entre producción industrial y artesana que cobra vida en los escritos de los precursores del Movimiento de Arts and Crafts de la Inglaterra victoriana (McDermott, 1994, p. 51) y cuya influencia se hace sentir en la concepción estética del diseño de principios del siglo XX (Huisman y Patrix, 1971, p. 13; Bayley, 1992, p. 37; Heskett, 2001, p. 24). Esto, sin embargo, no evitó que hasta cerca de 1945 se siguieran usando términos como los de "Artes Gráficas" y "Artes Industriales" para aludir al diseño bidimensional y de objetos manufacturados respectivamente (Frascara, 2006, p. 36; Heskett, 1992, p. 289), quizás como una manera de no deslegitimar la fuerte impronta que -como sistemas de producción estética- ya tenían ante el público, mientras éste se acostumbraba a las nuevas nomenclaturas gestadas en el campo teórico.

En el caso venezolano, la división antes descrita siempre fue localmente asumida con retraso y distorsión. Lo cual no es extraño si se considera que, a diferencia de las sociedades europeas, en las hispanoamericanas la realidad responde a un tiempo histórico no-homogéneo (Bayón, 1974, p. 12) y discrónico (Soriano, 1999, p. 253), donde concurren simultáneamente en un mismo período ideas y actuaciones propias de distintas épocas o etapas de desarrollo histórico. Tanto así que hasta finales del siglo XVIII se observa el uso intercambiable de los términos "oficio" y "arte" para referir las labores de artesanos y artistas en los documentos vinculados a la constitución de los gremios del hoy territorio venezolano (Duarte, 2007, pp. 29-30). Situación que hasta el final del período Colonial representa un claro signo de persistencia de la clasificación medieval de artes mecánicas y liberales, en nada ajena a la cosmovisión de la España que coloniza los territorios americanos, es decir, de una España "...fiel a la herencia medieval del absolutismo de la economía señorial y servil, y del predominio del dogma religioso", y en gran parte ajena al nacimiento del capitalismo industrial (Uslar Pietri, 2008, pp. 111-112). De hecho, no es sino hasta 1835 que España finalmente anula el carácter obligatorio y exclusivo de sus gremios de artesanos para darle paso a la "libre empresa" propia del capitalismo industrial que ya privaba en otras partes de Europa; ruta ésta que poco a poco siguen sus antiguas colonias a medida que se independizan (Laorden et.al., 1982, p. 11).

Esto, sin embargo, no hace que se abandone la clasificación "medieval" de artes mecánicas y liberales. Al punto de que cuando la Municipalidad de Caracas decide en 1824 reinstaurar el sistema de Maestros (artesanos) que existía antes de la independencia, sigue nombrando como "Maestros Mayores de Artes Mecánicas y Liberales" a plateros, alfareros, zapateros, pintores, herreros y músicos, entre otros (Ulloa, 1994, p. 32). Por lo que se puede decir que, en

la Venezuela republicana, la clasificación de origen medieval se mantiene hasta la década de 1840. Así lo atestiguan el discurso de apertura de la Escuela de Dibujo y Pintura de Caracas de 1839, donde se alude a la necesidad de perfeccionar las "artes mecánicas y liberales" (Cajigal, 2001, p. 114); en las declaraciones escritas sobre la creación de la "Compañía de Artistas de Caracas" de 1840 –una sociedad gestada en conjunto por artistas y artesanos (El Venezolano, 2001, p. 129) y considerada por algunos como la primera asociación de artesanos de Venezuela (Ulloa, 1994, p. 52)- y en las notas de prensa de la Primera Exposición de la Industria Nacional del Instituto Tovar de 1844, donde se escribe sobre productos "... de las artes liberales y mecánicas del país" (El Liberal, 2001, p. 173). Este es un panorama que cambia definitivamente en diciembre de 1849 con la creación de la primera "Academia de Bellas Artes" de Venezuela por la Diputación Provincial de Caracas: una institución integrada por una Escuela de Dibujo y Pintura -edificada sobre la antigua Escuela de Dibujo de Caracas de 1839- y una Escuela de Música (Diputación Provincial de Caracas, 2001, pp. 190-191). Con esta Academia y su posterior transformación de 1877 en Instituto de Bellas Artes -con rango nacional para la enseñanza del dibujo, pintura, escultura y música- empieza a tener plena vigencia en Venezuela la clasificación dieciochesca de las "Bellas Artes"; manteniéndose la vieja denominación genérica de "artes" para lo que hoy llamamos artesanía y diseño aunque en un tono más cercano al de los oficios artesanales, tal como se muestra en los rubros enseñados en la Escuela de Artesanos fundada en 1851 en el Convento de San Francisco de la provincia de Caracas (Ulloa, 1994, pp. 55-56). No así para la arquitectura que desde 1842 ya era entendida como parte de las Bellas Artes por sus comentaristas y ejecutantes locales (Meneses, 2001, p. 140), sin que esto fuese controvertido debido a la ausencia en el país de institutos específicamente dedicados a su enseñanza que

la catalogaran de otra manera.

De hecho, el rol de las instituciones educativas y los decretos gubernamentales ha sido fundamental para las clasificaciones usadas en Venezuela. Al punto de que al crearse por Decreto Presidencial la Escuela de Artes y Oficios de Caracas en 1884 (elevada en 1907 a Escuela Nacional de Artes y Oficios), es ésta institución la que marca la pauta para clasificar labores como la albañilería, carpintería, ebanistería, armería, herrería, fundición, sastrería y zapatería, al otorgar a sus egresados el grado de "Maestros en el oficio o arte respectivo" (Estados Unidos de Venezuela, 1887, p. 54), siendo sólo a partir de su reorganización –en 1894– que estas labores artesanales quedan definidas solo como "artes" (Estado Unidos de Venezuela, 1896, p. 585).

De manera que mientras muchos de los oficios artesanales se entendían como "artes" en Venezuela, en España estas mismas labores ya eran desde 1890 catalogadas como "artes industriales" (Romero de Terreros, 1923, p.10). La comprensión de los oficios artesanales como "artes" en Venezuela se extiende con la creación de nuevas Escuelas de Artes y Oficios en otras regiones del país entre 1888 y principios del siglo XX, las cuales añaden a los rubros que ya se enseñaban otros como la tapicería, la encuadernación y la cerámica a partir de 1909. Este auge, no obstante, empieza a verse matizado con el correr de los años por distorsiones clasificatorias que sustituyen paulatinamente los oficios artesanales tradicionales por rubros industriales y oficios ordinarios hasta quedar lo artesanal prácticamente execrado de dichas escuelas en la década de 1930.

Afortunadamente, en 1937, la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas (rebautizada luego con el epónimo del pintor Cristóbal Rojas) crea talleres de cerámica y artes textiles que, aún cuando se enriquecen con nuevas técnicas y enfoques, mantienen su vinculación con la herencia artesanal venezolana (Monsanto,

1938, p. 362). Posteriormente también se enseña allí vidriería (vitrales), juguetería, esmalte sobre metales, pintura mural, escenografía y talla (Dirección General de Bellas Artes, 1958, p. 103; y Uslar Pietri, 1982, p. 265), todas ellas entendidas como "Artes Manuales" adscritas al "Arte Aplicado", al igual que la cerámica y las labores textiles que ya se enseñaban (Madriz, 1968, p. 24; Monsanto, 2001, p. 868).

Con la transformación en 1953 del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales en Instituto de Folklore, surge una marcada preocupación en el país por el folklore material (Aretz, 1983, p. 85 y Strauss, 1996, p. 229). Esta preocupación se traduce en publicaciones como los *Temas de folklore venezolano* (1964) de Miguel Cardona y *Artesanía folklórica de Venezuela* (1979) de Isabel Aretz –publicada originalmente en 1967– en las que ya se trata y cataloga a los objetos utilitarios derivados de las llamadas "artes manuales" como "artesanía" y "utilería popular", y a sus objetos religiosos, artísticos y decorativos como "arte popular". Este nuevo uso terminológico se justifica por la aparición –por primera vez– del término "artesanía" en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* en 1956 (Laorden et.al., 1982, p. 6), muy a pesar de que, en el mundo angloparlante, por ejemplo, su equivalente –"handicraft"– ya se usaba en 1888 (Cfr. *Fortnightly Review*, 1970, p. 334).

Las décadas de 1970 y 1980 van a atestiguar la revalorización del lado artístico de la artesanía tradicional mediante la creación de Museos de Arte Popular patrocinados por la Universidad de Los Andes y la Alcaldía del Municipio Sucre del Estado Miranda respectivamente (Ortega, 1996, p. 51), los cuales ayudan a sedimentar esta categoría en el país. No obstante, en lo que respecta a la artesanía de objetos utilitarios, solo la alfarería tradicional va a contar con atención semejante a través del Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular que funda en diciembre de 1980 la Universidad

Nacional Experimental Francisco de Miranda en la ciudad de Coro, junto a colecciones mucho más modestas como la del Museo Nacional de Folklore y la Galería de Arte Nacional en Caracas (Crucent, Durán y Matheus, 1988, pp. 109 y 138)¹. Y es sólo a partir de la década de 1990 que la artesanía tradicional utilitaria va a contar con instrumentos legales para empezar a clarificar su naturaleza y vertientes en el ámbito nacional, aun cuando el Estado venezolano ya la venía apoyando mediante distintas iniciativas entre 1959 y 1980². De hecho, en 1993 se promulga la “Ley de Fomento y Protección al Desarrollo Artesanal”, en 2012 la “Ley del Artesano y Artesana Indígena” y en el 2015 la “Ley para el Desarrollo y la Creación Artesanal”. Con esta última Ley, en particular, se esboza una clasificación de la artesanía venezolana en: *tradicional* (con materias primas locales y técnicas rudimentarias que reflejan raíces culturales ancestrales), *indígena* (con técnicas tradicionales e innovadoras que transmiten valores culturales indígenas), *contemporánea* (mezcla y evolución de técnicas ancestrales para la producción de nuevas formas) y *experimental* (con técnicas indígenas, tradicionales o contemporáneas pero con materiales de segundo uso o reciclados) (República Bolivariana de Venezuela, 2015, p. 16). Categorías éstas, concebidas bajo criterios taxonómicos desiguales que devienen en tipificaciones difícilmente excluyentes, y por ende fácilmente reducibles a una división dual de “artesanía tradicional” y “artesanía de signo contemporáneo”, como la propuesta por el artista y crítico venezolano Juan Calzadilla catorce años antes (Calzadilla, 2001, pp. 594 – 595).

El reconocimiento del diseño como categoría en su acepción contemporánea³ en Venezuela, tiene en cambio sus raíces en el curso preparatorio de artes gráficas⁴ que a partir de 1937 se dicta en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, así como en la labor desarrollada por algunos de sus egresados y algunos artistas en la década de 1940 –como Pedro Ángel González, Luis Guevara Moreno, Jacobo

Borges, Carlos Cruz Diez y Leoncio Martínez (Vallenilla, 1993, p. 17)- y en la creación del Departamento de Arquitectura en la Universidad Central de Venezuela en 1944. La consolidación del diseño como categoría en Venezuela también debe mucho al carácter experimental que le imprimió el Instituto de Diseño (IDD) de la Fundación Neumann de Caracas (1964-1995), a la persistencia en su enseñanza del Instituto de Tecnología Antonio José de Sucre (1972) y de institutos de diseño privados creados en la década de 1980 (e.g. de Diseño Caracas y Pereira), y al empuje hacia una mayor profesionalización que le otorgaron las Escuelas de Diseño creadas en universidades públicas como la del Zulia y la de Los Andes en la década de 1990. Lamentablemente, y a pesar de ser el diseño una categoría que alcanzó matices “delirantes” en la Venezuela de la década de 1970 –cuando todo o casi todo trataba de vincularse a él (Traba, 1974, p. 104)- hoy sigue siendo “una categoría en busca de un país” al que todavía no termina de entender para ponerse realmente a su servicio. A esto se suma una tendencia promovida por el actual gobierno venezolano que, vislumbrando al diseño como elitesco, busca convertirlo en una suerte de actividad subsidiaria de la artesanía al desechar el rico patrimonio de diseño gráfico que identificaba a las instituciones culturales del país (Di Pasquali, 2007) y promover eventos tendientes a reorientar el diseño industrial como los de “Diseño al Límite” organizados en los años 2007 y 2008 (Lacruz-Rengel, 2012b). Aún así, el diseño pervive como categoría profesional claramente definida en los institutos educativos, en oficinas de consultoría y en algunas empresas del país.

2. Sobre la procedencia de los objetos artesanales venezolanos

Muy cercanas a las categorías históricas encontramos las categorías etiológicas de lo artesanal o aquellas que aluden al origen de sus manifestaciones materiales, y por extensión a los procesos mediante los cuales se elaboran sus objetos. Esto implica, por ejemplo, tener presente que mientras la impronta estética de lo artesanal sólo se devela a medida que el objeto es elaborado (y por ende con cierto "margen de azar"), en el caso del diseño, prácticamente todo está pensado de antemano (Dorfles, 1972, p. 58 y Ricard, 2000, p. 154). Por lo que se puede decir que, mientras el diseñador hace prescripciones sobre el objeto a crear, el artesano trabaja directamente sobre él creándolo (Walker y Cross, 1976, p.62). También implica reconocer que mientras en el diseño se repite un mismo modelo de manera idéntica en cantidades numerosas (Dorfles, 1984, p. 217; Acha, 1999, p. 99), en la artesanía el modelo nunca llega a repetirse de manera idéntica, manteniendo cierto "sentido de singularidad" en cada uno de sus objetos (Dorfles, 1968, p. 30 y 32). No obstante, hay aspectos funcionales y estéticos de lo artesanal que pueden servir de fuente de inspiración al diseño, así como el diseño puede también aportarle algo a la artesanía (cfr. Vacca, 2010; Salinas, 2010 y Delgado, 2010).

El primer paso para abordar con propiedad la naturaleza etiológica de la artesanía tradicional venezolana está en diferenciar la "artesanía autóctona" de las culturas indovenezolanas originarias, de la "artesanía gremial" traída por los conquistadores de Europa, de origen feudal (Acha, 1994, p. 12), y desarrollada dentro del territorio venezolano por esa clase social conocida entre los siglos XVI y XIX como "el artesanado" (Pérez Vila, 1986). Esto implica abordar lo artesanal y sus rasgos mediante categorías etiológicas como la de "lo autóctono" (lo que es propio del lugar) y "lo alóctono"

(lo foráneo asimilado como propio), junto a subcategorías como la de los "objetos autóctonos con influencia foránea" y "objetos foráneos influenciados por lo autóctono" que ayudan a identificar los objetos resultantes de casos de hibridación cultural, es decir, de combinación de aportes provenientes de culturas distintas (García Canclini, 2002, p. 124). Ejemplos de estas diferencias se ven claramente en piezas de alfarería tradicional venezolana como:

- Los budares (planchas usadas para la elaboración de alimentos de origen local como la arepa y el casabe), ollas globulares con asas, múcuras (jarras de cuello corto), chiriguas (botellas), boles, bandejas, urnas e incensarios para rituales (boles con tres o cuatro patas) de sus culturas precolombinas (Salas, 1971, p. 60; Burguera, 1982, p.48; Vargas, 2003, p. 266 y 271). Objetos estos con una configuración volumétrica en su mayoría a base de figuras y sólidos curvilíneos –discoides, elipsoides, ovoides, paraboloides, hiperboloides- (Antolinez, 2001, p. 892); realizados con técnicas conocidas en el territorio venezolano antes de la llegada de los españoles como el modelado a mano y la superposición de anillos o rodetes que aún perviven (Cañizares, 2003, p. 677), y ornamentos a base de adiciones de elementos de arcilla (antropomorfos, zoomorfos, relieves, etc.), incisos, grabados y/o decoraciones pintadas con óxidos minerales en tonalidades naturales y terrosas como el marrón, marrón rojizo, negro y blanco (Arroyo, 1999, pp. 161-162; Antolinez, 2001, p. 887 y 896).
- Platos, escudillas, lebrillos (poncheras medianas para lavado de platos y de prendas de vestir), jofainas (vasija tipo escudilla para lavarse las manos y la cara), morteros, tinajas (vasijas profundas, panzudas y grandes para almacenar líquidos y granos) y botijas (especie de ánforas) como aportes europeos a la alfarería tradicional venezolana⁵. De hecho, se trata de utensilios inspirados en modelos mediterráneos y europeos (Duarte y Fernández, 1980,

p. 114), definidos entre los extremos formales de lo canopiano (ovoide con lados clavoides, como las botijas) y lo fociano (conoide de base bulbiforme, como las tinajas), junto a variantes discoideas (platos y bandejas) y coroloides (como los lebrillos), cuyas formas regulares se deben al uso del torno: una técnica traída por los españoles a América en el siglo XVI (Aretz, 1979, p.12). Su ornamentación es generalmente pintada con tendencia a lo barroco e hispano morisco y al uso de colores propios del espectro luminoso -a la usanza europea- como el azul, el amarillo, el verde, el rojo y el anaranjado (Antolinez, 2001, p. 887, y Rivero, 1989, pp. 43-45).

- Variantes de la alfarería tradicional como la pimpina (botella de cuerpo esférico y cuello largo que modifica formalmente la botija europea) o las bateas de arcilla para lavar ropa (que combinan la profundidad de los lebrillos con la amplitud de las pailas de arcilla que se usaban para dar de beber a animales) son ejemplos de objetos de origen foráneo modificados para adaptarlos a usos locales⁶. Mientras que la versión hoy popularizada del chorote (olla de origen prehispánico para hacer chocolate) -y cuya forma hoy es más cercana a una jarra- es posiblemente una transformación gestada durante el período colonial sobre la antigua olla de boca muy abierta descrita por autores como Tulio Febres Cordero (citado en Cruxent, Durán y Matheus, 1988, p. 61), por lo que ejemplifica al objeto autóctono modificado por influencias foráneas -ver figura 2-.

De manera semejante también hay ejemplos claros en el mobiliario tradicional venezolano. Tanto la hamaca como el butaque (silla baja reclinada con estructura de madera en forma de tijera) son muebles autóctonos indoamericanos (Dibie, 1999, p. 153 y Duarte, 1967, p. 41); mientras que los arcones, camas, escaños (bancas de madera con respaldo, de dos o más puestos), sillas y taburetes (sillas sin posabrazos, tal como se les definía en la España del

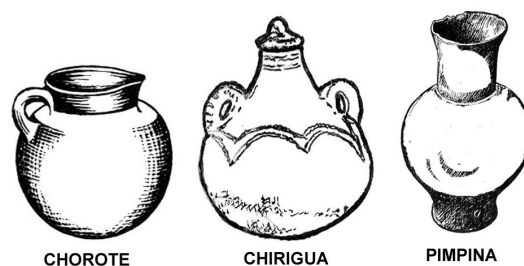


Figura 2. Ejemplos actuales de piezas de alfarería tradicional venezolana resultantes de procesos de hibridación cultural. Obsérvese como la "Chirigua" ha sido modificada para acercarla a la botija europea.

Fuente: Aretz, 1979, p. 30 y dibujos del autor.

siglo XVIII) son de origen foráneo, traídos de otros hemisferios y/o elaborados localmente según pautas estilísticas europeas, muchas veces asumidas con retraso y distorsión, dando pie a mezclas de estilos (Duarte, 1967, p. 19). Por otra parte, muebles como las sillas rústicas con asiento y respaldo de cuero crudo y estructura de caoba, cedro o cardón, y la silla coriana de madera de cardón con respaldo en escalera y asiento de fibra de maíz son modestas adaptaciones hechas en Venezuela de muebles foráneos como los taburetes de nogal con "vaqueta de Moscovia" -cuero curtido y repujado a la usanza rusa- (Duarte, 1995, p. 63-64 y 77) y de las austeras sillas de enea que se usaban en la Holanda de principios del siglo XVII (Tamayo de Gibelli, 1977, p. 66), probablemente introducidas en Venezuela desde Curazao alrededor de 1764 (Delgado, 2012b, p. 200). También hay indicios de que el asiento hoy conocido como la "butaca" sea una reformulación del butaque venezolano, pero siguiendo exigencias europeas -como los posabrazos de las sillas tipo frailer- (Duarte, 1967, p. 41-42) - ver figura 3-.

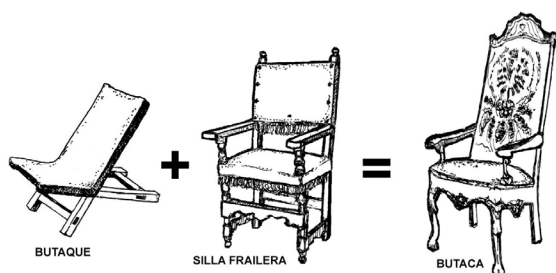


Figura 3. Posibles orígenes de la "butaca" según la hipótesis del historiador Carlos Duarte (1967).

Fuente: Dibujos del autor.

Aunado a lo anterior existen objetos artesanales cuyos materiales y técnicas de elaboración develan su origen. Es el caso de los recipientes a base de totumas (jícaras, pimpinas, etc.) de origen indígena, frente a los trabajos en cachos de toro de herencia hispana -dado que fueron los conquistadores quienes trajeron el ganado vacuno a América- (Aretz, 1979, pp. 203-204). Lo mismo sucede con los utensilios domésticos de hierro -también traídos por los españoles a la hoy Venezuela- (Cartay y Chuecos, 1994, p. 72), siendo un material desconocido por las culturas americanas precolombinas (Laorden et.al., 1982, p. 42), aun cuando algunas de las antiguas sociedades indígenas venezolanas trabajaron el oro y una aleación conocida como tumbaga -oro y cobre- (Burguera, 1982, p. 50; Vargas, 2003, p. 270). Por lo que no es extraño que, investigadores de la artesanía tradicional del país, hayan detectado el uso de técnicas de origen prehispánico como el vaciado hueco, el trabajo en alambre o filatura y el uso del soplete de boca en la fabricación actual de "milagritos" (exvotos), "contras" (amuletos) y joyas (Aretz, 1979, p. 191). Más allá de las particularidades de estos rubros, se sabe que la mayor parte de la cestería tradicional venezolana, la elaboración de cuerdas, esteras, junto a los tejidos de malla anudada o filet (redes de pesca, chinchorros) y aquellos realizados en telares de bastidor rectangular (vertical u horizontal)

son también de herencia prehispánica (Cañizares, 2003, p. 678), así como el conocimiento y uso de fibras vegetales autóctonas como la del maíz, algodón, varios tipos de palmas, de pitas o pencas, enneas y juncos (Cunill Grau, 2011, p. 123). Son en cambio de origen europeo y de otras latitudes los tejidos blandos realizados con telares de pedal, en lana o algodón, de enseres como cobijas, cubrecamas, ruanas, mantelería y alfombras (Cañizares, 2003, pp. 678-679; Duarte, 1979, p. 13).

Hay también situaciones dentro de lo etiológico que explican las ausencias de ciertos objetos y las distancias existentes entre los objetos artesanales foráneos y sus versiones locales. El ejemplo más claro tiene que ver con el aporte "africano" en la artesanía tradicional venezolana; el cual -a diferencia del de las culturas indovenezolanas y la europea- no contó con modelos materiales de objetos a seguir, perpetuar e incluso modificar, dado que -en su condición de esclavos- a los africanos no se les permitió traer nada material con ellos (Pollak-Eltz, 1991, p. 15). Es por esto, precisamente, que su aporte más fuerte es a nivel de creencias y cosmovisión, reflejándose básicamente en algunos objetos vinculados a lo ritual como los diferentes tipos de tambores tubulares -cumbacos, tamunangos, chimbanguelos, etc.- (Aretz, 1982, p. 177), cuya configuración y manufactura reconstruyen a través de recuerdos, por lo que es más pertinente hablar en su caso de un aporte "afroide" en lugar de africano. Pero quizás lo más llamativo a nivel estético de este aporte cultural se encuentra en las máscaras usadas en danzas tradicionales venezolanas como las de los Diablos de Yare, Chuao y Nai-guatá, que integran la celebración de la fiesta del Corpus Christi -de origen europeo y medieval- con elementos rituales de iniciación y fertilidad de origen africano. Se trata de máscaras fabricadas localmente con técnicas distintas a las de las máscaras del África occidental (región de donde se presume proviene esta impronta afroide), de las cuales sí toman algunos

elementos estéticos -como los ojos redondos y saltones, nariz y frente muy acentuadas, y el uso de ciertos colores- (Pollak-Eltz, 1991, p. 50 y 55), pero con un tono festivo -ausente en las máscaras africanas- (Colombres, 2005, p. 143) y una peculiar mezcla de rasgos zoomorfos y antropomorfos que dista de la de sus referentes africanos.

Finalmente, está el aporte que hace la geografía del territorio venezolano -con sus variados y contrastantes climas y paisajes, abundantes recursos naturales y biodiversidad- a la conformación de la cultura y sensibilidad de sus pobladores (Cunill Grau, 2001, p. 108, y 2011, p. 31). De hecho, la presencia de factores geofísicos de inaccesibilidad entre sus comarcas

junto a las disímiles condiciones telúricas en que se implantaron, dieron origen no sólo a la regionalización cultural y administrativa del hoy territorio venezolano⁷ sino también a claras diferencias en la sensibilidad y manifestaciones artesanales de sus distintos pobladores (Cunill Grau, 2001, p. 108; Sanoja y Vargas, 2006, p. 35; Calzadilla, 2001, pp. 594-595, y Lacruz-Rengel, 2014, p. 12). Dichas diferencias se empiezan a avizorar desde tiempos precolombinos, en los objetos de sociedades agrícolas como la de los Arawakos de la tradición cultural Valencia, ubicados en el lago de Tacarigua y los valles de Aragua, y los Muku (Timotes y Cuicas) de las montañas andinas (Antolinez, 1946, p. 108) -ver tabla 1-.

Tabla 1. Ejemplo de comparación de algunos rasgos de la sensibilidad estética de dos culturas prehispánicas de Venezuela.

Fuente: Elaboración propia a partir de Antolinez (1946, pp. 108-119).

Estética de la cultura Arawaka	Estética de la cultura Muku
Surge de un acercamiento táctil y limitado del entorno y de una interpretación somática de los seres	Surge de una visión distante y totalizadora (de altura) del entorno y de una interpretación abstracta de los seres
Se ve seducida por la ductilidad y facilidad de uso del modelado en arcilla	Exalta su amor por la permanencia a través de la talla en piedra
Su expresión tiende al naturalismo y al realismo (Estilo fisioplástico)	Su expresión tiende a un idealismo abstracto y esquemático (Estilo ideoplástico)
Sobrevalora la horizontalidad	Sobrevalora la verticalidad
Exalta lo femenino y a la Buena Madre como representación de la regularidad del cosmos	Exalta el sentido de lo rudo y lo masculino del hombre que se contrapone a la naturaleza
Se inscribe en un tiempo y un espacio concreto	Busca trascender al tiempo y al espacio
Se abre a las variaciones de temperamento del artesano creador	Limita las variaciones de temperamento del artesano creador

Al punto de que lo geográfico aún hoy marca contrastes entre la artesanía de las diversas regiones del país, en renglones como su alfarería tradicional (Cardona, 1964, pp. 318-320 y Yevara, 2012, pp. 19-21) -ver tabla 2-, los materiales y estética usada en su cestería (Cunill Grau, 2011, p. 123-124 y Mattéi Müller, 2012, pp. 26 y 27) e incluso en la manera de concebir un mismo tipo de instrumento musical. De hecho, la bandola (versión venezolana del laúd), por ejemplo, no es igual en la región oriental y costera, que en la región llanera (planicies) o en la región andina (montañosa); así como tampoco son iguales el arpa llanera y el arpa de los estados centrales del país tanto en términos

morfológicos, de sus materiales, como en el tipo y número de cuerdas (Hernández, 2001, p. 131 y 133). Pero, así como el entorno natural ha propiciado modos de ser y hacer las cosas, también ha motivado creaciones que retan su naturaleza. Tal es el caso de la colorida y rica decoración de la artesanía Guajira (etnia indígena Wayúu), la cual -según sus estudiosos- busca compensar la homogeneidad y monotonía del paisaje desértico y de escasa vegetación xerófila en el cual se produce (Mosonyi, 1982, p. 131).

Tabla 2. Comparación de algunos rasgos de la cerámica tradicional producida en las tres regiones alfareras más importantes de Venezuela.

Fuente: Elaboración propia a partir de Cardona (1964, pp. 318-320) y Yevara (2012, pp. 19-21).

Cerámica oriental-central (Aragua, Miranda, Margarita, Anzoátegui, Monagas, Bolívar, Amazonas)	Cerámica occidental (Falcón, Yaracuy, Lara, Zulia, Trujillo y Mérida)	Cerámica andina (Táchira)
Hecha a mano (modelado o con rodetes)	Hecha a mano (modelado o con rodetes)	Hecha con torno de pie.
Decorada con relieves y/o incisiones, coloreada con tierra blanca y/o adornos en marrón. También se usan dibujos geométricos. Algunos platos y jarras tienen forma femenina o de pájaro.	Decorada con cintas, asas y apéndices con formas animales, o con motivos dibujados con tierra roja o caolín (flores, círculos, cintas y dibujos geométricos y elementos naturales)	Decorada con caolín y pintura de manufactura industrial.
Quemada al aire libre.	Quemada en horno cerrado o a cielo abierto.	Quemada en horno cerrado.
Acabado pulido y alisado con el dorso de peines, totumas y piedras.	Cubiertas con barro rojo intenso y muy fino y pulidas con piedras.	Acabado frecuentemente vidriado (con barniz que se vitrifica al fuego)

3. De lo utilitario en la artesanía tradicional venezolana

El estudio del propósito que cumple o busca cumplir cada tipo de objeto es lo que da pie a las llamadas categorías teleológicas. La versión más común de esta aproximación es la que vislumbra la artesanía y el diseño como actividades destinadas a crear objetos utilitarios y al arte como aquella centrada en la concepción de objetos para la expresión personal, el disfrute sensorial y la contemplación. Por lo que se trata de una simplificación conceptual que sólo alcanza distinciones más claras para la artesanía y el diseño cuando se contrastan la finalidad perpetuadora y renovadora de las prácticas tradicionales de lo artesanal (Calzadilla, 2001, p. 595), con la intención económica e ideológica que priva en el diseño (Acha, 1999, p. 98). Aunado a esto, no hay que olvidar que, en las sociedades ágrafas el arte no existe como tal (ni como categoría lingüística, ni como práctica social) por lo que para sus integrantes los objetos que allí se crean siempre tienen un matiz práctico a pesar del alto nivel de realización estética que puedan presentar (Maquet, 1999, p. 97). Situación que, bajo la perspectiva teleológica, trae a colación la posibilidad de que en algunas sociedades la única cultura de producción estética existente sea la que hoy llamamos artesanal, si consideramos que sus manifestaciones tampoco encajan dentro de la estética del diseño.

El desconocimiento de esta realidad ha hecho que –en ocasiones– se catalogue como arte a objetos cuya naturaleza no responde a esa categoría, quizás en aras de revalorizar o reposicionar su aporte estético. Tal como ha sucedido en las exposiciones museísticas de objetos indovenezolanos realizadas bajo las etiquetas de “arte indígena” o “arte prehispánico”⁸, en las que objetos utilitarios de uso cotidiano son convertidos en una suerte de “arte por metamorfosis” (Maquet 1999, p. 40); dejando de lado el hecho de que, en dichas culturas, lo

estético se confunde con lo práctico-utilitario, incluso en los objetos religiosos, donde la “eficacia mágica” es equiparada a una suerte de “eficacia técnica” (Delgado, 1989, pp. 31-32). Esta tendencia a aproximar como “arte” lo utilitario tuvo entre sus precursores mundiales al connotado antropólogo Claude Levi-Strauss (Zatonyi, 1992, p.177) y en el caso venezolano al etnólogo Julio César Salas (1971, p. 60), a personeros del mundo artístico nacional como Miguel Arroyo y Alfredo Boulton, y al arqueólogo José María Crucent (Ortega, 1997, p. 216). Y es que no es para menos dada la riqueza estética de estos objetos utilitarios autóctonos de Venezuela. Pero lo correcto es tratarlos como lo que realmente son: objetos artesanales.

Desde el punto de vista utilitario las necesidades “básicas” son en esencia las mismas, aunque cada cultura las satisfaga a través de rubros artesanales distintos. De hecho, los colonizadores europeos de Hispanoamérica del siglo XVI satisfacían sus necesidades de poner cosas, guardar cosas y descansar fundamentalmente a través de piezas de mobiliario en madera como mesas, arcones, bancos, sillas y camas (Duarte, 1967, p.38), mientras que los indígenas venezolanos de dicha época resolvían lo mismo con objetos de cestería y tejeduría, bajo curiosos niveles de especialización funcional sobre todo en lo que respecta a la recolección, transporte y procesamiento de alimentos (Mattéi Müller, 2012, p. 26). Así, el descanso lo solventaban con hamacas, chinchorros (hamacas de tejido menos tupido) y esteras, mientras otras funciones se atendían con una variada tipología funcional de cestas que aún hoy en día se mantiene, aunque con ciertas modificaciones. Dicha tipología incluye: “catumares” o cestas a manera de morrales para transportar cosas, los “mapires” que fungen como mochilas y bolsos, las “nasas” o jaulas para atrapar animales, las “petacas” y “tororos” para guardar objetos rituales, las “marusas” para cargar objetos personales, las “guaturas” o cestas cilíndricas para almacenar

cosas, los “manares” o especie de coladores para cernir y los “sebucanes” o mangas tejidas para exprimir el jugo de la yuca (Aretz, 1979, p. 148 y Cañizares, 2003, p.681). Dichos objetos de cestería y tejeduría tradicional siguen siendo hoy manufacturados y mayoritariamente usados por las contadas etnias indígenas que aún hoy subsisten en Venezuela, así como en varios entornos rurales (Aretz, 1983, p. 113).

En lo que respecta a la tipología funcional de muebles heredada de los colonizadores iberos, ésta no sólo fue enriquecida con las apariciones de artefactos para nuevas necesidades (como los biombos, los armeros o sombrereras y los aguadores o tinajeros) y el surgimiento de diferentes estilos con el correr de los siglos (Duarte, 1995, pp. 222-234 y Duarte, 1967, p. 19), sino también con categorías de objetos derivados de procesos de hibridación cultural. Es así como se integraron como parte del repertorio tradicional, objetos en madera de origen indovenezolano (como las maracas, los marmare o flautas de pan, las canoas y los recipientes de totuma), y objetos afroides (varios tipos de tambores y el pilón o mortero de madera de grandes proporciones para majar maíz), junto a aquellos objetos de origen europeo cuya difusión y accesibilidad económica les otorgó permanencia en el tiempo. De ahí que la artesanía tradicional en madera cuente hoy en día con diversas categorías funcionales como las de: utensilios domésticos (bateas, cucharas, morteros), artefactos y útiles de trabajo (yugos, palas, rastrillos, jaulas, bastones), construcciones (armazones de casas, caneyes, cercas), transporte (carretillas, balsas, canoas, monturas), accesorios para creencias y costumbres (cruces, altares, imaginería), juguetes (trompos, perinolas) e instrumentos musicales (maracas, tambores, cuatros, arpas) (Aretz, 1979, p. 165).

En el rubro de la alfarería tradicional venezolana, la distinción utilitaria más importante es la esbozada bajo el término “loza” (del latín *lautia*, que significa “ajuar”) para aludir a utensilios

de uso doméstico, y dentro de ésta, la sub-categoría llamada “loza de la tierra”, es decir, de estas tierras o local. Lo que no implica que la loza tradicional venezolana esté exenta de influencias “utilitarias” foráneas. No se olvide que la mayor parte de la cerámica usada en las primeras ciudades coloniales venezolanas del siglo XVI provino de alfares españoles, que en el siglo XVII hubo grandes importaciones hacia este territorio de loza provenientes de México y Holanda y de porcelana china (lojería de caolín o arcilla blanca), así como de loza francesa e inglesa en el siglo XVIII, junto a algunas piezas procedentes de Cartagena (Colombia) y Santo Domingo (República Dominicana) (Duarte y Fernández, 1980, p. 15). De ahí que, siguiendo a autores como Cruxent, Durán y Matheus (1988, p. 174), podamos actualmente agrupar la loza tradicional venezolana en cinco categorías funcionales básicas: para contener líquidos (tinajas, cántaros, jarras, pimpinas), vajillas (tazas, pocillos, vasos y platos), para la cocción de alimentos (platonos, budares, ollas), para almacenar sólidos (como tinajas, porrones y mates) y misceláneos (como adornos, alcancías, muñecas, candeleros, floreros y ceniceros). Dichas categorías integran aportes indígenas y europeos.

Si bien a lo largo de los siglos estos renglones funcionales pueden llegar a ser muy parecidos entre sí, es en el repertorio y en los tipos de objetos que los respaldan donde debe fijarse la atención, ya que es allí donde se evidencian los cambios en los usos y modos de hacer actividades cotidianas dentro de cada sociedad, así como las migraciones en la fabricación de algunos de sus objetos hacia otros rubros artesanales. En esto juegan un papel determinante tanto las costumbres imperantes en cada cultura como el impacto que en ellas tienen las novedades venidas de afuera. Tal como sucedió en el siglo XVIII con algunos de los utensilios de cocina que las culturas alfareras precolombinas del territorio venezolano fabricaban en barro -como ollas y múcuras- y que, con la llegada de

los maestros fundidores hispanos al territorio venezolano, empezaron a producirse en cobre (Duarte, 1978, p. 18); o como pasa en la actualidad en algunas etnias indígenas venezolanas donde han empezado a sustituir el uso de piezas tradicionales de barro -de herencia prehispánica- por recipientes de aluminio (Cañizares, 2003, p. 678). Y es que, en el caso particular de los utensilios de cocina, lo que más determina la migración hacia otros materiales y formas es el desarrollo de las técnicas culinarias y de los modos de cocción (Cartay y Chuecos, 1994, p. 70), junto a los cambios a nivel de dieta. Aun así, también hay situaciones donde las "modas" son las que desencadenan las modificaciones y/o adaptaciones funcionales hechas a los objetos. Tal como pasó en el siglo XIX, cuando el beber chocolate se convirtió en América y Europa en una costumbre semejante a la de tomar té, propiciando la exploración de materiales como el cobre, la nuez del coco, la loza y la porcelana para la confección de sus recipientes (Rivero, 1989, p. 82), con las variantes formales propias del uso de estos materiales -ver figura 4-.



Figura 4. Copa de coco engastado en plata para tomar chocolate y tarro chocolatero de loza poblana (México) traído a Venezuela en grandes cantidades durante el siglo XIX

Fuente: Dibujos del autor.

4. Conclusiones: Más allá de las categorías

En estas páginas hemos realizado un breve recorrido a través de distintas formas de categorizar histórica, etiológica y teleológicamente la artesanía tradicional y sus objetos. Como parte del mismo se ha contrastado información de distintos campos del saber para aportar ejemplos comprensibles sobre cómo estas categorías cobran vida en el panorama venezolano. Los aportes más significativos han sido tomados de la antropología arqueológica, de la historia del arte y del folklore, por ser estos los tres campos a través de los cuales se han realizado la mayoría de las investigaciones sobre lo artesanal en Venezuela, con contribuciones muy puntuales de la etnografía y la geografía histórica. Dicha situación deja por sentado los niveles de complejidad presentes en el estudio de lo artesanal y dirige nuestra atención hacia el tipo de participación que cada una de estas aproximaciones epistémicas puede hacer a nuestra comprensión del tema.

La antropología se interesa fundamentalmente por las relaciones sociales y los valores que subyacen en la mentalidad y conducta de las sociedades en distintas épocas. Dentro de su campo, la "antropología arqueológica" es la que se encarga de estudiar los restos de las primeras actividades humanas, identificándolos, clasificándolos y comparándolos para conocer y fechar formas de vida pasadas del hombre de las que no hay documentos escritos (Navarro, 1981, p. 15). Por lo que se trata de investigaciones que permiten "...leer e interpretar aquello que hasta el presente la historia nunca pensó que podría conocerse" (Cruxent, Durán y Matheus, 1988, p. 15). De hecho, en lo referente a las raíces de la artesanía tradicional venezolana, el aporte más significativo de la antropología arqueológica ha sido el estudio de la cultura material de las sociedades indígenas precolombinas. No obstante, cuando lo indígena debe abordarse desde sus manifestaciones presentes, es la etnografía la que se emplea para hacer observaciones in situ y descripcio-

nes directas de su cultura material (Navarro, 1981, p. 15).

La historia, por su parte, como conocimiento y registro de las situaciones y los sucesos que son parte de la realidad del hombre (Aróstegui, 2001, p. 21), se concentra más en hechos singulares que en las instituciones y los principios generales de la vida social (Navarro, 1981, p. 12); aun cuando en su labor los historiadores se fijan en detalles concretos a expensas de patrones generales (Burke, 1992, p. 3). Lo que hace que la aproximación histórica sea más una "sucesión de juicios" sobre dichas situaciones y sucesos, después de haberlos ordenado, articulado y valorado para darles sentido (Waisman, 1993, p. 14). En el caso particular de la artesanía tradicional venezolana, su aporte más importante proviene de la historia del arte. Ésta, a diferencia de la historia general, no trabaja con un objeto de estudio que ha cesado de existir en el tiempo, generalmente sin presencia física y que debe reconstruirse a través de referencias vinculadas a él (crónicas, planos, decretos, cartas, testamentos, etc.); sino a partir de objetos tangibles de autor (obras de arte) o anónimos, que deben ser examinados y contrastados con información que permita establecer no sólo las circunstancias históricas en que fueron creados sino también lo que les otorga permanencia significativa en el tiempo (Waisman, 1993, p. 18). No en vano hay quienes afirman que la historia del arte es "...una historia del cambio de ideas y exigencias" de la sociedad (Gombrich, 1981, p. 37-38). De ahí que sus investigaciones contrasten la época, el lugar y la personalidad de los artistas o creadores (Upjohn, Wingert y Mahler, 1972, p. 31).

Finalmente, están los folkloristas que estudian la cultura del hombre traducida en sabiduría popular, en conocimientos transmitidos oralmente y en técnicas y rituales aprendidos por imitación a través de generaciones (Navarro, 1981, p. 57; Aretz, 1983, p. 75). Por lo que su objeto de estudio son hechos anónimos, tradi-

cionales, funcionales, dinámicos, colectivos y propios de cierto lugar o entorno cultural (Hernández, 2001, p. 4), que han subsistido hasta nuestros días; o lo que es lo mismo, manifestaciones de la persistencia de tradiciones populares autóctonas (Artez, 1983, p. 19). Con este fin los folkloristas recogen, ordenan, clasifican y analizan material cultural atribuido a sociedades premodernas, ágrafas y campesinas (Mills, 2000, p. 237), para mostrar -en el caso particular de las artesanías- bajo qué ideas (usos y creencias) y técnicas son creados sus objetos, abordando también en parte su origen (Cfr. Aretz, 1979). De manera que, aun cuando los folkloristas estudian la tradición, su punto de partida es el presente, rastreando los hechos bajo un método similar al etnográfico, pero sin aspirar a alcanzar elaboradas valoraciones teóricas sobre la vida en sociedad (Navarro, 1981, p. 57).

Estas aclaratorias epistemológicas hacen ver por qué en Venezuela los estudios sobre la herencia artesanal indígena tienen una fuerte impronta de la antropología arqueológica y la etnografía, por qué el legado artesanal hispano -que sí cuenta con fuentes escritas- ha sido principalmente abordado por la historia del arte, y por qué el aporte afroide ha sido principalmente estudiado a través del folklore. Esto debe también llevarnos a recordar que categorías estéticas como las de arte, artesanía y diseño -hoy vistas por muchos como universales- son realmente el producto de formas de pensamiento propias de la cultura occidental. Por lo que hay que ser cautelosos al aplicarlas para abordar objetos de culturas y entornos no occidentalizados (Luria, 1976, p. 21). Lo que no significa que sus conceptos carezcan de toda utilidad para abordar "otras estéticas", tal como sucede con la distinción entre estética "fisioplástica" o de imitación -orientada a crear representaciones naturalistas o realistas de nuestras proyecciones retinianas- y estética "ideoplástica" o de inspiración -que abstrae la realidad con base en lo que se piensa y quiere

realzar de ella- (Arnheim, 1966, p.38 y Colombres, 2005, p. 325). De hecho, se puede decir que -en términos generales- el manejo ornamental de la artesanía indovenzolana es mayoritariamente ideoplástico (con tendencia a lo abstracto), mientras que en la artesanía local de origen europea es fundamentalmente fisioplástico con tendencia hacia el naturalismo, y en la artesanía afrovenezolana fisioplástico con tendencia al realismo y/o al expresionismo. Esto sucede gracias a que en el caso de la artesanía indovenzolana y afrovenezolana la preocupación se centra más en lo que Adolfo Colombres (2005, pp. 191 y 210) llama la "verdad del ser representado" (su esencia) y en un simbolismo llevado a lo formal, mientras que en la ornamentación de la artesanía de origen europeo la preocupación se enfoca en la "verdad del modelo"; por lo que su simbolismo se restringe al significado de la imagen.

También resulta interesante marcar distinciones entre los procesos de hibridación cultural que subyacen a las manifestaciones artesanales de estas tres herencias, ya que se puede llegar a pensar que todas las artesanías tradicionales son el resultado de procesos de mestizaje, ignorando las distinciones teóricas existentes entre procesos de hibridación cultural como la creolización, el sincretismo y el mestizaje hoy en día (Cfr. García Canclini, 2002, pp. 123-124). De hecho, al hablar de "creolización" se alude a zonas acotadas de contacto cultural

transnacional bajo condiciones de desigualdad para las partes, es decir, el tipo de proceso del que participa la artesanía hegemónica de origen europeo que fue adoptada con ninguna o con leves adaptaciones locales (ejemplo, el uso de tinajas y botijas). Al hablar de "sincretismo", en cambio, nos concentramos en las mezclas simbólicas y religiosas que han sido estilizadas en creencias y ritos y que se apoyan en cierto tipo de espacios y objetos; es decir, el tipo de proceso del que se deriva casi la totalidad de la artesanía afrovenezolana (exceptuando objetos utilitarios "creolizados" como el pilón). Finalmente, al hablar de "mestizaje" para abordar lo artesanal, nos referimos al ensamble cultural resultante de combinaciones de hábitos de vida y formas de pensamiento que se traduce en objetos. Por lo que es el tipo de proceso que se ve reflejado en: (1) objetos de origen precolombino que fueron adoptados (aunque con modificaciones) por europeos y africanos, junto a particularidades del modo de vida indígena (por ejemplo, el budare y la hamaca); (2) en objetos de origen precolombino (indígena) que fueron modificados por influencias foráneas a nivel de usos, costumbres y configuración formal (por ejemplo, las pimpinas y el butaque); y (3) en objetos de origen europeo que fueron adoptados por indígenas y africanos, cambiando aspectos de sus modos de vida (ejemplo, el uso de una indumentaria distinta y el uso de envases de peltre) -ver tabla 3-.

Tabla 3. Diferencias en el estudio y concepción de los tres aportes culturales de la artesanía tradicional venezolana.

Fuente: Elaboración propia.

Aporte cultural	Énfasis ornamental	Hibridación cultural que prevalece	Campos que más lo estudian
INDÍGENA	Ideoplástico con tendencia a lo abstracto	Mestizaje	Antropología arqueológica y etnografía
AFROIDE	Fisioplástico con tendencia al realismo y/o expresionismo	Sincretismo	Folklore y etnografía
EUROPEO	Fisioplástico con tendencia al naturalismo	Creolización y mestizaje	Historia del Arte

Con este tipo de consideraciones en mente, es claro que es mucho lo que el diseño puede extraer de la artesanía tradicional. No se trata de usarla como fuente de inspiración para crear objetos con un superficial y mal formado atavismo que simplemente copie o use la estética indígena, afroide o europea como si se tratara de "souvenires" (Bonsiepe, 1978, p. 52), sino de aprender a extraer de lo artesanal los elementos que ayudan a definir modos de satisfacer necesidades de la sociedad venezolana. No en vano decía el enciclopedista Diderot en el siglo XVIII que "...de los oficios nos vienen todas las cosas necesarias para la vida. Quien se tome la molestia de visitar los talleres artesanos, encontrará la utilidad unida a las más grandes muestras de sabiduría..." (citado en Marmorì, 1987, p. 57).

Notas

¹ La cestería tradicional de las etnias indígenas venezolanas ha sido dada a conocer de manera eventual en exposiciones organizadas a través de fundaciones privadas como la de "Arte Indígena de Venezuela" de 1983 y la de "Tejidos de la tradición. Cestería indígena contemporánea de Venezuela" de la Casa de estudios Históricos Lorenzo Mendoza y la Fundación Polar respectivamente, así como la exposición "Orinoco, viaje a un mundo perdido" de la Fundación Cisneros, presentada en 14 países entre el 2000 y el 2013.

² Entre las iniciativas de apoyo del Estado venezolano a la artesanía nacional están: la creación de la Comisión Nacional de Crédito al Artesano y la Pequeña Industria en 1959, los cursos de artesanía que se dictaron en los 462 Centros de Cultura Popular creados por la Oficina de Educación de Adultos del Ministerio de Educación en la década de 1960, la Primera Convención y Feria de Artesanía y Pequeña Industria realizada en Caracas en 1962, el Primer Congreso de Indios de Venezuela de 1970 (de donde surge el otorgamiento de incentivos económicos para apoyar su actividad artística y artesanal), la creación de una Escuela de Cerámica Campesina e Indígena en el Estado Aragua en 1974 y la creación de EVENAR (Empresa Venezolana de Artesanía) en 1977 (Ulloa, 1994, pp. 102, 116 y 139). A esto se suma en 1980 el Censo Nacional de Artesanos realizado por el Consejo Nacional de la Cultura (Cruxent, Durán y Matheus, 1988, p. 109)

y en 1995 el II Congreso de los Pueblos Indígenas del Amazonas (venezolano) en el que se discutió la artesanía indígena como alternativa para el desarrollo económico y la reafirmación cultural de las etnias que la producen (Ortega, 1997, p.250).

³ Es decir, el "diseño, no como mero dibujo o plan (acepción renacentista ó moderna) sino como se entendía en países como el Reino Unido desde 1735: como habilidad para mejorar la competitividad de productos a través de su aspecto (Saumarez Smith, 2000, p. 118).

⁴ El curso preparatorio de Artes Gráficas incluía clases de: composición de afiches, composición de páginas para ediciones de arte, grabado en linóleo, madera, cobre y aguafuerte, litografía y encuadernación artística (Mon-santo, 1938, p.362).

⁵ Se sabe que las sociedades tribales prehispanicas de Venezuela fabricaban en arcilla ciertos tipos de cuencos con base de pedestal (como los de la tradición cultural Guadalupe del estado Lara), platos y bandejas (como en la tradición cultural Guasare del Noroccidente de Venezuela), todos ellos hechos sin torno (Vargas, 2003, pp. 266 y 269).

⁶ El término "pimpina" aparece en el Diccionario de la Real Academia Española como un venezolanismo y el uso de la palabra "batea" para aludir a una artesa para lavar es algo propio de América (DRAE, 1992, pp. 275 y 1603).

⁷ A la llegada de los españoles al territorio venezolano en el siglo XV, sus habitantes se ubicaban en siete regiones geohistóricas marcadamente distintas, pobladas por grupos indígenas organizados de manera poco integradora, bajo sistemas jerárquicos de cacicazgo que no eran similares o por sistemas igualitarios (semi-permanentes, dispersos y autárquicos) que no eran homogéneos (Sanoja y Vargas, 2006, p. 30-35). Dicha organización fue la base sobre la cual los españoles erigieron sus provincias; las cuales –curiosamente– se mantuvieron como provincias "autónomas e independientes las unas de las otras" por casi dos siglos y medio más, a pesar de estar unas adscritas a la Audiencia de Bogotá y otras a la de Santo Domingo (Morón, 2012, p. 130).

⁸ Tómese como ejemplo la exposición "Arte Indígena de Venezuela" realizada en la Sala Mendoza de Caracas en diciembre de 1983, en la cual se mostraron 404 objetos de 18 grupos indígenas del país, entre los que predominaban: instrumentos, utensilios y accesorios (Ulloa, 1994, pp. 113-115).

Referencias

- Acha, J. (1990). *Introducción a la teoría de los diseños*. 2ª ed. México: Trillas.
- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acha, J. (1999). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. 2ª ed. México: Coyoacán.
- Amodio, E. (Comp.) (1997). *El valor de las cosas*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Antolinez, G. (1946). *Hacia el indio y su mundo*. Caracas: Librería y Editorial del Maestro.
- Antolinez, G. (2001). "Elementos decorativos indovenezolanos" [1938]. En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, pp. 884 – 896. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Aragua Virtual (2012). "Empresas Polar promueve la artesanía nacional" (Noticia en línea). Disponible en: <https://www.araguavirtual.com/noticias/ver/Empresas-Polar-promueve-la-artesan--a-nacional--> (Consulta: mayo 10, 2019).
- Aretz, I. (1979). *La artesanía folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Aretz, I. (1983). *Manual de folklore venezolano*. 7ª ed. Caracas: Monte Ávila.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a psychology of art*. Berkeley: University of California Press.
- Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Arroyo, M. (1999). "La realidad del estilo". En: M. Arroyo, L. Blanco y E. Wagner (eds). *El arte prehispánico en Venezuela*. Pp. 159-225. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- Ayto, J. (1991). *Bloomsbury dictionary of word origins*. Londres: Bloomsbury.
- Barthes, R. (1988). "Semantics of the object". En: *The semiotic challenge*. Pp. 179-190. Berkeley: University of California Press.
- Bayley, S. (1992). "El ideal artesano". En: *Guía Conran del Diseño*, Pp. 33-40. Madrid: Alianza.
- Bayón, D. (1974). *Sociedad y arquitectura colonia sudamericana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bearsdley, M. (1997). "Historia". En: M. Beardsley y J. Hospers. *Estética. Historia y fundamentos*. 11º ed. Pp. 15-93. Madrid: Cátedra.
- Bense, M. (1960). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Berti, S. (2008). *Artesanos de Venezuela: Una guía*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Berti, S. (2009). *Artesanos de Venezuela. Una guía: Bambú y vetiver*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Berti, S. y Cordoliani, S. (2010). *Cuadernos de Artesanía* [8 números]. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Bonsiepe, G. (1978). *Diseño industrial. Tecnología y dependencia*. México: Edicol.
- Bonsiepe, G. (1985). "Entrevista". En: *El diseño de la periferia*. Pp. 54-89. México: Gustavo Gili.
- Bürdek, B. (2010). "Design and art. The ongoing misunderstanding". En: J. Gimeno-Martinez y F. Floré (Eds.). *Design and craft. A history of convergences and divergences*. Pp. 34-43. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.
- Burguera, M. (1982). *Historia de Mérida*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Burke, P. (1992). *History and social theory*. Cambridge: Polity Press.

- Cajigal, J.M. (2001). "Discurso en la apertura de la escuela de dibujo" [1839]. En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 111 – 115. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Calzadilla, J. (2001). "Artesanías tradicionales, artesanías artísticas y objetos de arte en la cultura popular venezolana". En: C. E. Alemán y F. Fernández (Comp.). *Los rostros de la identidad*. Pp. 591-599. Caracas: Equinoccio y Fundación Bigott.
- Cañizares, C. (2003). "Artesanías". En: M.E. Rodríguez (Dir.). *Venezuela. Enciclopedia Temática Círculo*. Tomo III. Pp. 673-682. Caracas: Planeta Venezolana.
- Cardona, M. (1964). *Temas de folklore venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Cartay, R. y Chuecos, A. (1994). *Tecnología culinaria doméstica en Venezuela. 1820-1980*. Caracas: Fundación Polar.
- Cervigón, F. (2011). "La cultura popular". En: H. Atención (Comp.). *Aproximación a nuestra cultura*. Pp. 381-400. Caracas: Fundación Venezuela Positiva.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cortina Izeta, J.M. (2006). *Identidad, identificación, imagen*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cruxent, J.M.; Durán, F.E. y Matheus, N. (1988). *Loza popular falconiana*. Caracas: Ernesto Armitano.
- Cunill Grau, P. (2001). "Elementos geohistóricos en la construcción de la identidad venezolana". En C. Alemán y F. Fernández (Comp.). *Los rostros de la identidad*. Pp. 93-111. Caracas: Fundación Bigott.
- Cunill Grau, P. (2011). *Geohistoria de la sensibilidad en Venezuela*. 2ª ed. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Delgado, L. (1989). "Introducción a la estética de las sociedades antiguas de Venezuela". En: *Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela*. Pp. 21-50. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Delgado, L. (2012a). "Textilería de tradición venezolana. El tejido de la vida". *Revista Así Somos*, N° 11, Año 5, febrero-marzo, pp. 12-15.
- Delgado, L. (2012b). "Estrategias de sobrevivencia. Artesanía es lo que se hace a pulso". En: M. Socorro (Comp.). *Anotaciones sobre Arte Popular*. Pp. 197-213. Caracas: Fundación Bigott.
- Delgado, T. (2010). "The role of design in the recovering of traditional techniques of Colombian handcrafts". En: J. Gimeno y F. Floré (Eds.). *Design and craft: a history of convergences and divergences*. Pp. 298-301. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van Belgium van België voor Wetenschappen en Kunsten.
- Dibie, P. (1999). *Etnología de la alcoba*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa.
- Di Pasquali, C.A. (2007). "La sustitución de las imágenes culturales venezolanas un año después". 28 octubre 2007. [Escrito online]. Disponible en: http://w2.ucab.edu.ve/tl_files/CIC/recursos/Ponencia%20sustitucion%20emblemas.CIC%20.pdf (Consulta: septiembre 10, 2019)
- Diputación Provincial de Caracas (2001). "Resolución del 3 de diciembre de 1849 mandando a establecer una Academia de Bellas Artes". En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 190-192. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Dirección General de Bellas Artes (1958). *Las enseñanzas artísticas en España y en el extranjero*. Informaciones y Documentos, Vol. II. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Dorfles, G. (1968). *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor.
- Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artefacto*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1984). *Símbolo, comunicación y consumo*. 4ª ed. Barcelona: Lumen.
- Dormido, S., Morales, J. y Abad, L. (1995). *Sociedad y nuevas tecnologías*. 3ª ed. Madrid: Trotta.
- Duarte, C.F. (1967). *Muebles venezolanos. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Grupo Editor Cuatro.
- Duarte, C.F. (1978). *Los maestros fundidores del período colonial en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Duarte, C.F. (1979). *Historia de la alfombra en Venezuela*. Caracas: FANAL.
- Duarte, C.F. y Fernández, M. (1980). *La cerámica durante la época colonial*. Caracas: Ernesto Armitano.
- Duarte, C.F. (1995). *Mobiliario y decoración interior durante el período hispánico venezolano*. Caracas: Armitano.
- Duarte, C.F. (2007). *Historia de la herrería en Venezuela*. Período hispánico. Caracas: Sidetur.
- Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- El Liberal (2001). "Exposición de la Industria Venezolana en 1844". En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 173 – 183. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- El venezolano (2001). "Sociedad Artística de Caracas" [1841]. En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 129 – 133. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Estados Unidos de Venezuela (1887). Decreto n° 6.087 del 23 de octubre de 1894. En: *Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela*. Tomo XI. Pp. 48-57. Caracas: Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional.
- Estados Unidos de Venezuela (1896). Decreto Ejecutivo n° 2.586 del 14 de marzo de 1884. En: *Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela*. Tomo XVII. Pp. 585-588. Caracas: Imprenta Bolívar.
- Eyot, Y. (1980). *Génesis de los fenómenos estéticos*. Barcelona: Blume.
- Fortnightly Review (1970). "The revival of handicraft" [1888]. En: C. Harvie, G. Martin y A. Scharf (Eds.). *Industrialisation & culture 1830-1914*. Pp. 334 – 335. Londres: The Open University Press.
- Francastel, P. (1988). Técnica y estética. En: *La realidad figurativa*. Tomo 1. Pp. 67-82. Barcelona: Paidós.
- Frank, I. (ed) (2000). *The theory of Decorative Art*. New York: The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts.
- Frascara, J. (2006). *El diseño de comunicación*. Buenos Aires: Infinito.
- García Canclini, N. (2002). "Hibridación". En: C. Altamirano (Dir.). *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Pp. 123-126. Buenos Aires: Paidós.
- Gasparini, G. y Margolies, L. (1986). *Arquitectura popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano.

- Gombrich, E. (1981). *Historia del arte*. 3° ed. Barcelona: Alianza.
- Hernández, P.R. (2001). *Folklore básico de Venezuela*. Caracas: Fundación Editorial Salesiana.
- Heskett, J. (1992). "Industrial design". En: Boris Ford (ed). *Modern Britain: The Cambridge cultural history*. Vol.9, Pp. 289-318. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heskett, J. (2001). "Past,present and future in design for industry". *Design Issues*, Vol. 17, N° 1, pp. 18-26.
- Huisman, D. y Patrix, G. (1971). *La estética industrial*. Barcelona: Oikos -tau.
- Huisman, P. (2002). *La estética*. Madrid: Montesinos.
- Lacruz-Rengel, R. (2008). *A theory of reference for product design: The semantics of product ideation* [Tesis doctoral]. Birmingham, Inglaterra: Birmingham City University.
- Lacruz-Rengel, R. (2012a). "Simposium y Foro: Artesanía y Diseño Industrial en Venezuela. Más allá de las categorías" (Reseña de evento en línea). Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/35345> (Consulta: mayo 22, 2019).
- Lacruz-Rengel, R. (2012b). "Del Diseño al Límite a los límites del diseño: Hacia una política del diseño industrial en Venezuela". Ponencia presentada en el Simposium "Artesanía y Diseño Industrial en Venezuela: Más allá de las categorías". Mérida: Universidad de Los Andes.
- Lacruz-Rengel, R. (2014). "Factores condicionantes de la artesanía como fuente de inspiración para el diseño industrial en Venezuela". Ponencia presentada en las Jornadas de Actualización e Investigación Centro de Investigaciones de la Vivienda y Habitat (CIVHA). Mérida: Universidad de Los Andes.
- Laorden, C.; Montalvo, M.; Moreno, J.M. y Rivas, R. (1982). La artesanía en la sociedad actual. *Colección Temas Clave*, N° 90. Barcelona: Salvat.
- Lees-Mafei, G. y Sandino, I. (2004). "Dangerous liaisons. Relationships between design, craft and art". *Journal of Design History*, Vol. 17, N° 3, pp. 207-219.
- Leroi-Gourham, A. (1986). *Los cazadores de la prehistoria*. Barcelona: Orbis.
- Loos, A. (1972). "Ornamento y delito". En: *Ornamento y delito y otros escritos*. Pp. 43-50. Barcelona: Gustavo Gili.
- Luria, A. R. (1976). *Cognitive development. Its cultural and social foundations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Madriz, A. (1968). *La enseñanza de la "Educación Artística" en Venezuela*. Caracas: Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid: Celeste.
- Marmorì, F. (1987). *Amigo sillón*. Madrid: Mondadori.
- Mattéi Müller, M.C. (2012). "Fibras vegetales. Artesanía diversa y multifuncional para el hogar". *Revista Así Somos*, N° 11, Año 5, febrero-marzo, pp. 25-29.
- McDermott, C. (1992). *Essential Design*. Londres: Bloomsbury.
- Meneses, O. (2001). "Bellas Artes. Arquitectura" [1842]. En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 140-155. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Mills, M. (2000). "Folklore". En: T. Barfield (ed.). *Diccionario de antropología*. Pp. 237-240. México: Siglo XXI.

- MINCI (2013). "Primer Seminario Nacional de Artesanía comenzó en la UBV" (Reseña de evento en línea). Disponible en: <http://www.minci.gob.ve/primer-seminario-nacional-de-artesia-comenzo-en-la-ubv/> (Consulta: mayo 8, 2019).
- Monsanto, A. E. (1938). Informe del Director – Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas. Documento N° 221. En: *Memoria que el Ministro de Educación Nacional presenta al Congreso Nacional en sus Sesiones Ordinarias de 1938*. Pp. 361-364. Caracas: Litografía y tipografía del comercio.
- Monsanto, A. E. (2001). "La Escuela de Artes Plásticas de Caracas y su nueva organización" [1938]. En: R. Esteva-Grillet (comp.). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. 1, Pp. 866-870. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Morón, G. (2012). *Historia de Venezuela*. 4ª ed. Caracas: Los libros de El Nacional.
- Mosonyi, E.E. (1982). *Identidad nacional y culturas populares*. Caracas: Editorial La Enseñanza Viva.
- Navarro, P.J. (1981). Sociedades, pueblos y culturas. *Colección Temas Clave*, N° 11. Barcelona: Salvat.
- Ortega, M.A. (1996). *Arte popular y artesanía*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Ortega, M.A. (1997). "¿Qué hacen los indígenas? ¿Arte o artesanía?". En: E. Amodio (Comp.). *El valor de las cosas*. Pp. 209-256. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Pérez Vila, M. (1986) *El artesanado. La formación de una clase media propiamente americana (1500-1800)* [Discurso]. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Petre, M. (1964). *Artisanos de Venezuela*. Caracas: Compañía Shell de Venezuela.
- Pollak-Eltz, A. (1991). *La negritud en Venezuela*. Caracas: Lagoven.
- Posani, J.P. (1999). *Lineamientos de política de conservación*. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural.
- Quarante, D. (1992). *Diseño Industrial*. Tomo I. Barcelona: CEAC.
- República Bolivariana de Venezuela (2015). *Ley para el Desarrollo y la Creación Artesanal*. Gaceta Oficial extraordinaria N° 6.184 del 6 de junio de 2015. Caracas, pp. 15 -23.
- Ricard, A. (2000). *La aventura creativa*. Barcelona: Ariel.
- Rivero, M. R. (1989). *Lozas y porcelanas en Venezuela*. 2ª ed. Caracas: Armitano.
- Rocha, M.V. (1994). "Permanencias y transformaciones de la cerámica tradicional. Los Guáimaros Edo. Mérida". *Fermentum*, N° 10, mayo-agosto 1994, pp. 65-75.
- Romero de Terreros, M. (1923). *Las artes industriales en la Nueva España*. México: Librería de Pedro Robredo.
- Roth, I. (1995). "Conceptual categories". En: I. Roth y V. Bruce. *Perception and representation*. 2ª ed. Pp. 17-69. Buckingham: Open University Press.
- Ruskin, J. (1970). "The nature of Gothic". En: Ch. Harvey, G. Martin y A. Scharf (Eds.). *Industrialisation & culture 1830-1914*. Pp. 304-308. Londres: Macmillan – The Open University Press.
- Salas, J.C. (1971). *Tierra-Firme. Estudios sobre etnología e historia*. 2ª ed. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Salinas, O. (2010). "The link of new technologies between design and craftsmanship. A contrast between Mexico and the international environment". En: J. Gimeno y F. Floré (Eds.). *Design and craft: a history of convergences and*

divergences. Pp. 326-330. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van Belgium.

- Sánchez, M. (2006). *Artesanía urbana* [transcripción de introducción online]. Disponible en: <http://pensamientotridimensional.blogspot.com/> (Consulta: septiembre 17, 2014).
- Sanoja, M. y Vargas, I. (2006). *Historia, identidad y poder*. 2ª ed. Caracas: Galac.
- Satonyi, M. (1992). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. 2ª ed. Buenos Aires: CP67.
- Saumarez Smith, C. (2000). *The rise of design*. Londres: Pimlico.
- Soriano, G. (1999). "Las sociedades disacrónicas", *Revista SIC*, N° 616, Julio, p. 253.
- Strauss, R. (1996). "El Folklore". En: *La cultura en Venezuela. Historia mínima*. Pp. 213-233. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lavogov.
- Sudjic, D. (2009). *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner
- Tamayo de Gibelli, S. (1977). *Pequeña enciclopedia de los estilos decorativos*. Río de Janeiro: AGGS Industrias Gráficas.
- Tartarkiewics, W. (1990). "El arte: historia de una clasificación". En: *Historia de seis ideas*. Pp. 79-102. Madrid: Tecnos.
- Traba, M. (1974). "Instituto de Diseño: Las ideas no bastan". En: *Mirar en Caracas*. Pp. 105-113. Caracas: Monte Ávila.
- Ulloa, C. (1994). *Los oficios en Venezuela siglos XIX y XX*. Caracas: Instituto Nacional de Cooperación Educativa.
- Upjohn, E., Wingert, P. y Mahler, J. (1972). Prehistoria y pueblos orientales. *Historia mundial del arte*, V. 1. Barcelona: Daimon.
- Urbina, I. (2007). "Diseño al límite. Encuentro

Internacional sobre las fronteras del diseño industrial". Objetual (Website). Disponible en: http://www.objetual.com/di/resenas/disenio_al_limite/limite07.htm (Consulta: Diciembre 14, 2013).

- Uslar Pietri, A. (1982). "Memoria que el Ministro de Educación Nacional presentó al Congreso Nacional en sus sesiones ordinarias de 1941". En: *Educación para Venezuela*. 2ª ed. Pp. 250-269. Madrid: Lisbona.
- Uslar Pietri, A. (2008). "La otra América". En: *Medio milenio de Venezuela*. Pp. 107-114. Caracas: CEC.
- Vacca, F. (2010). "Design on the thread of tradition". En: J. Gimeno y F. Floré (eds.). *Design and craft: a history of convergences and divergences*. Pp. 548-549. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van Belgium.
- Vargas, I. (2003). "Visión histórica de las sociedades precolombinas". En: M.E. Rodríguez (Dir.). *Venezuela. Enciclopedia Temática Círculo*, Tomo II, pp. 255 - 272. Caracas: Planeta venezolana.
- Vallenilla, F. (1993). *El cartel cultural en Caracas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Velis, A. (2012). "La ruta de la tradición". *Revista Así Somos*, N° 11, Año 5, febrero-marzo, pp. 62-64.
- Waisman, M. (1993). *El interior de la historia*. 2ª ed. Bogotá: Escala.
- Walker, D. y Cross, N. (1976). *Design: The man-made object*. Milton Keynes: The Open University Press.
- Yevara, E. (2012). "Las cerámicas tradicionales de Venezuela". *Revista Así Somos*, N° 11, Año 5, febrero-marzo, pp. 16-21.
- Zatonyi, Marta (1992). *Una estética del arte y del diseño, de imagen y sonido*. 2ª ed. Buenos Aires: CP67.