

00262

1

rej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

**INFLUENCIA DE ELEMENTOS ARTESANO-POPULARES
EN LA ESTRUCTURA ARTISTICA DE TRES ARTISTAS
COLOMBIANOS EN LA DECADA DE LOS OCHENTAS.**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACION EN ESCULTURA
P R E S E N T A :
JUAN LUIS MESA SANCHEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

RESUMEN DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION EN ESCULTURA. UNAM. ENAP. PRESENTADA POR JUAN LUIS MESA S.
NUMERO DE CUENTA 9890586-7 . NUMERO DE EXPEDIENTE 073920

TITULO DE LA TESIS: Influencia de elementos artesano-populares en la estructura artística de tres colombianos en la década de los 60's.

La diversidad cultural que enmarca a la mayoría de los países latinoamericanos permite hablar de una cultura estética distinguida por la presencia de múltiples valores estéticos, adscritos a los estratos sociales que componen dicho estamento cultural. A raíz de la empresa colonizadora - Europea llevada a cabo en América latina, el proceso histórico vivido - significó la implantación de una cultura estética diferente que tuvo por objeto desconocer la incidencia cultural de los valores estéticos pre-ispánicos (devenibles en mestizos y hoy populares). Gracias a la noción de mestizaje se puede desvirtuar la creencia de la oposición entre los valores estéticos populares y hegemónicos. Las culturas dominantes necesitan borrar las diferencias o conflictos sociales valiéndose de los contenidos implícitos en las prácticas estéticas subalternas. La consolidación en América latina del sentido occidental dado a las artes plásticas plantea una disyuntiva para los artistas locales, los cuales deben optar por ceñirse a los criterios europeos o mezclar esos intereses con los valores estéticos populares o indígenas. Por esta razón la confluencia de valores estéticos no es una constante expresa en las artes plásticas de todos los países del continente. Colombia y sus artes plásticas han caracterizado por desconocer la existencia de los valores estéticos populares y se empeña en considerarlas como las únicas capaces de proponer relaciones sensibles con la realidad. La obra de los tres artistas colombianos escogidos para mostrar la influencia artesano-popular, desvirtúa hasta cierto punto esta posición sin llegar a constituirse en serio discurso sobre la actividad estética popular.

Continuación resumen de tesis presentado por Juan Luis Mesa Sánchez.
Número de cuenta 8880586-7 Expediente 073920. UNAM. ENAP. Para optar
al grado de Maestría en artes visuales con orientación en escultura.

En el primer capítulo (antecedentes) se definió el concepto de estructura artística y la necesidad de diferenciar lo estético de lo artístico, enmarcada dentro del proceso por el cual los fenómenos estéticos se sistematizan. En el segundo capítulo (la confluencia de valores estéticos) a través de la visión estética etnocéntrica y la polaridad de valores estéticos se aborda el fenómeno sociocultural de las artesanías, concebidas como el sistema estético que en América Latina más se ha visto sujeto a la resemantización hegemónica. En el tercer capítulo (ejemplos de la confluencia) la confluencia de valores estéticos al interior de la cultura artística colombiana está enmarcada por la negativa de ésta a asumir y compartir el poco espacio en el que se desenvuelve.

Los principales teóricos utilizados son: Néstor García Canclini, Victoria Novelo, Damián Bayón, Juan Acha, Rodolfo Becerril, Marta Turok.

Vo. Bo. Asesor de la Tesis



MAESTRO OCTAVIO GÓMEZ HERRERA

A JULIO 12 de 1991 en México D.F.

INTRODUCCION.

Es indudable que hablar de la confluencia de valores estéticos artesano-populares en la obra de tres artistas colombianos representa un hecho significativo porque atañe directamente a una cultura estética colombiana igualmente caracterizada. Otra cosa es que como componente de la cultura estética, la cultura artística de ese país hayá olvidado esta presencia desde un lugar aparentemente ajeno no a lo otro, sino a las relaciones con lo que hoy en día ya no es lo otro, porque es lo popular, lo subalterno.

La actual cultura artística colombiana practica el establecimiento de límites sistémicos, cuando en otras latitudes del país el intercambio de valores culturales -entre otros-, significa la viva presencia de una diversidad igualmente cultural. Con una concepción muy estrecha del hacer y con unas funciones socioculturales de muy poco alcance, el sistema artístico colombiano camina, aunque no lo crea, en compañía de las artesanías y los diseños.

La capacidad biológica de cualquier ser humano para sostener relaciones sensibles con la realidad (estéticas), desmonta el mito de la exclusividad del arte para proponer renovaciones o correcciones de hábitos sensitivos colectivos. Son sus productos los ideales para ello, pero el arte -en su acepción occidental y desde la cual hablamos- no alcanza penetrar toda la amalgama de estratos sociales de un país como Colombia.

Desde el arte, tenemos que diferenciar lo estético para entender el proceso histórico de un sistema capaz de trascender la instancia biológica, inmediata y común, gracias al marco conceptual que ha ido construyendo y que hoy lo sustenta.

Superando la creencia de que el arte radica en sus objetos y teniendo a disposición un concepto dinámico como el de estructura artística, nos percataremos que es necesario rebasarlo si queremos entender por qué se acercan al arte hegemónico valores estéticos populares.

A través de este concepto podemos canalizar las influencias artesano-populares en la medida que dichos elementos alteren material, formal y significativamente a los productos en cuestión. Más allá de las obras surgidas en este proceso, preocupan las prácticas sociales de significarlas, gestadas por una cultura artística como la colombiana, carente de los recursos teóricos surciantes para sustentar la actividad productiva. Hay que enmarcar a la estructura artística dentro de un sistema y una cultura estética para poder entender el transcurso que la rodea. Delimitan sus variantes todos los procesos históricos y sociales vividos, pues no la podemos pensar infinitamente semejante.

La confluencia de valores estéticos da cuenta de la génesis histórica por la cual nuestra realidad sensitivo-visual varió. La conquista española y la colonización europea significó la implementación de una cultura estética diferente que produjo lo que se conoce hoy como mestizaje cultural. A partir de este hecho social, hablamos de la incorporación en América latina de los criterios estéticos europeos que excluyen a los indígenas. Pero es gracias al mestizaje cultural que la riqueza estética nativa no desaparece. A pesar de esto, los derroteros estéticos hegemónicos se imponen como la única alternativa ideológica para relacionarse sensitivamente con la realidad.

La imposibilidad hegemónica para desconocer la continuidad cultural de las prácticas estéticas indígenas, mestizas o populares, plantea el enfrentamiento de estos modos estéticos. La pugna de intereses obliga a los sectores hegemónicos a aceptar veladamente los recursos estéticos subalternos y amparados en su capacidad de poder, los desvirtúan, resignifican o malinterpretan.

La existencia del sistema artesanal indígena se disuelve progresivamente con la instauración del régimen gremial artesanal europeo que traslada a América toda su infraestructura. Sin embargo, este sistema se ve en la necesidad de incorporar y adaptar a los productos artesanales locales, abriendo el espacio para confirmar la validez del concepto de mestizaje cultural.

La injerencia mestiza no impide que las élites culturales desvíen su mirada hacia el continente europeo y anhelan lo que allí se produce artísticamente. La consolidación del sistema artístico en latinoamérica viene dada por el establecimiento de las academias -dependientes al máximo de los derroteros teóricos europeos- y por la voluntad individual de quienes pueden viajar a estudiar a Europa.

La continuidad estética popular y la particular formación estética hegemónica son ambivalentes al relacionarse. Diríamos que ambas dependen entre sí, siendo la subalterna la que más está supeditada a expresarse desde los canales de dominación que la subyugan.

La disciplina folclórica será la encargada de revalorar la perennidad estética popular. El problema del folclore está en su incapacidad para concebir relacionadamente las manifestaciones estéticas populares. Para él estos hechos sólo importan como el recuerdo de aquello que algún día fue. Desconoce la interacción social de los productos folclóricos y se limita a recuperarlos.

El desarrollo de las ciencias sociales favoreció la revaloración de la visión folclórica y ubicó dialécticamente la presencia de las culturas populares en el capitalismo. Estas culturas no pueden seguir siendo vistas como lo "otro" porque las clases

dirigentes han tenido que contar con ellas para poder llevar a cabo su labor globalizadora o universalizante. Recaríamos de excluyentes al valorar las culturas populares y sus prácticas estéticas por las buenas intenciones hegemónicas. La incidencia sociocultural popular está dada por la posibilidad de estos sectores para definirse en la interacción con quienes desean descontextualizar sus actividades simbólicas.

En América latina la aceptación de la confluencia de valores estéticos hegemónicos y populares no se puede concebir generalizadamente. La historia artística y estética de cada país sirve para comprender por qué en algunos de ellos se favorece o se desconoce la yuxtaposición estética. Inmiscuído en un proceso artístico de este género, el artista culto latinoamericano no logra tener una clara visión de su identidad. Fluctuando entre las directrices internacionales y la presencia de parámetros estéticos tan ricos como los occidentales, este artista no tiene más remedio que definirse desde el mito social que se le ha construído. Además el discurso teórico que lo acompaña no satisface los requerimientos de la labor productiva que desarrolla, fruto de una historia confusa, dispar y en vías de definición.

Nuestra historia también nos recuerda por qué el sistema artesanal no desapareció con la implantación del sistema capitalista local, que no tiene la suficiente capacidad para absorber la profusa actividad artesanal vigente desde la colonia. Las artesanías que actualmente se conservan no pueden seguir siendo vistas bajo el criterio religioso o festivo que en principio las regía. Si queremos saber por qué las culturas hegemónicas se preocupan por resemantizar sus contenidos simbólicos, deben ser analizadas a partir de las funciones socioculturales que cumplen. La interrelación funcional las presenta como lo que son: un producto simbólico elaborado por grupos marginados y convertido en mercancía al inscribirse en un contexto social diferente al que las vio nacer.

A lo largo de historia el arte hecho en latinoamérica ha dispuesto de los valores estéticos populares para incorporarlos en su estructura artística. La conjunción de intereses está mediatizada por los procesos internos de cada país o conglomerado, que ven en ellos motivos para sacudirse del desarraigo o la carencia de un cuerpo ideológico que aglutine la disparidad cultural existente.

La cantidad de valores estéticos populares nos dirige la atención a los denominados artesano-populares, caracterizados por su incidencia dentro de las comunidades que los manipulan para lograr superar las contingencias de la vida diaria. Vinculados estrechamente con las obras de los artistas escogidos para ejemplificar la influencia, hablamos de la tecnología artesanal, el cromatismo del muro arquitectónico concebido artesanalmente y los objetos y/o materiales artesanales.

En Colombia, la aparición de las estructuras artesanales en los recintos hegemónicos dedicados al consumo del arte, expone claramente toda la dinámica dominante que expropia, excluye y subvalora sus contenidos. Por la complejidad de esta cultura artística, es imposible señalar a la influencia de elementos artesano-populares como una constante en su interior. La influencia actual viene antecedida por las motivaciones personales que nunca alcanzan a convertirse en tendencias artísticas. Pero la insurrición de un arte sustentado únicamente en la expresividad interior beneficia la aparición de los valores culturales subalternos.

Los elementos artesanos que concretan la influencia están comprendidos en la obra de tres artistas colombianos durante la década de los años ochenta. Son ellos, Germán Botero, Beatriz Jaramillo y Juan Luis Mesa S. Su óptica aproximativa plantea una problemática alrededor de lo considerado como investigación en artes, pues siempre se ha entendido a ésta como la obra pictórica o escultórica. Sin crear camisas de fuerza, creemos necesaria la investigación paralela a la obra para demostrar que los artistas colombianos no son unos trabajadores manuales. Con los ejemplos a citar no podemos esperar un resultado como el exigido, porque la formación profesional de cada uno de ellos mostrará una manera distinta de asumir la relación con los valores estéticos populares.

Germán Botero enfatiza su actividad investigativa encaminándose por la implementación, adecuación y utilización de tecnologías artesanales vigentes en un ámbito sociocultural específico. Su interés está dirigido a los procesos técnicos entendidos como los representantes de la permanencia social, cultural de la tecnología necesaria dentro de ciertos conglomerados rurales.

Beatriz Jaramillo presenta un trabajo en el cual la semántica libre del color cesa para asociarla al sentido arquitectónico y cromático que el color adquiere en determinadas poblaciones rurales de Colombia. Centra su mirada en los componentes morfológicos que conforman esos muros y los somete a un manejo conceptual que se mezcla con la fuerte presencia material de estos elementos constitutivos.

Mesa es un consumidor urbano de objetos artesanales que descontextualiza y los presenta como obras de arte. Sin embargo, se deja seducir por la prolífica presencia artesanal y cae víctima del regocijo matérico. Lo importante de su obra es la polémica que suscita en torno a la diferenciación entre arte y artesanía. Por eso al concluir la forma en que se presenta la influencia artesano-popular, esta rebasa las obras para ubicarnos en las prácticas que las significan y enseñan toda la actitud característica del sistema artístico colombiano, porfiado en mantener su sistema funcional sin ninguna revisión o alteración.

I. ANTECEDENTES.

Para ubicar las posibles influencias de elementos artesano-populares en la estructura artística de tres artistas coahuilenses durante la década de los años ochenta, debemos enmarcar la presencia de dicha estructura en un contexto sociocultural específico, ya que los elementos artesano-populares no son comunes a todas las variantes surtidas por la estructura artística. Se manifiestan bajo ciertas condiciones en determinadas sociedades.

Nos sirve de marco nuestra cultura estética latinoamericana, sometida a un sinnúmero de influencias gracias a su carácter dependiente y heterogéneo por su misma composición interna de valores hegemónicos, mesocráticos y populares. La constante interacción, flujo, exclusión, descontextualización, imposición y divido de estos valores define la realidad estética en que vivimos. La estructura artística participa de esta dinámica, le es imposible mantenerse ajena pues forma parte de ella. No deambula libremente por las calles de nuestra cultura estética, obedece a un conjunto de reglas y particularidades que le han permitido sistematizarse en entidades que le sirven de organismo regulador, inserta como fenómeno sociocultural, perteneciente a una realidad visual específica.

Hacen parte de nuestra cultura estética tres sistemas de producción especializados: artesanías, artes y diseños, siendo estos el fruto de todo un desarrollo histórico, económico, social, científico y tecnológico. "Actualmente nacemos y vivimos en medio de tres sistemas de producción especializados y estos forman y satisfacen nuestra sensibilidad mientras siguen constituyendo fenómenos cognoscitivos y comunicativos, aparte de sensitivos" (1). Su presencia no expresa una división tajante; toman, guardan, conservan, superan los rasgos inherentes a cada uno de ellos. Cabe mencionar que las artesanías y los diseños obedecen a las artes. Lo anterior sucede porque nos encontramos ante corporaciones activas, vigentes, que tienen como objetivo copar nuestra subjetividad estética, frente a la cual, los productos de los diseños técnico-verbales y audiovisuales sobrepasan ampliamente a los de las artesanías y las artes, quedando así superada la creencia de que sólo el arte es capaz de satisfacer las necesidades estéticas del hombre.

El criterio de que sólo el arte lo encontramos en los objetos artísticos trae consigo un enfoque unidireccional que "niega al arte como fenómeno sociocultural, creyendo que la acción del artista constituye un privilegio personal de crear por acción espontánea. De allí que quienes se arremoran a la citada creencia sostienen que los productos de los artistas son los del arte, así a secas, como si todo fenómeno sociocultural tuviese a los productos materiales como su único fin último o máximo objetivo" (2).

De la convivencia entre los tres sistemas es que nos valemos para señalar la influencia sobre la estructura artística de los elementos artesano-populares. Estos elementos tienen su asiento claramente derivado en las diferentes culturas populares de donde han surgido y aún persisten dentro de nuestra realidad. Se identifican junto con los espacios que habitan, su forma de hablar, la manera como viven su cuerpo, así como la forma en que entre ellos mismos crean rasgos de parentesco o diferenciación social, acordes con su visión del mundo. Nos enfrentamos a culturas activas que no están anquilosadas en su remoto pasado.

Dentro de las variantes antes mencionadas, nos interesan algunos objetos y materiales de utilidad práctica para la vida diaria que hacen parte del inventario de necesidades, o que por nosotros más complejos han sido desplazados por nuevos productos tecnológicos.

Como dichos productos han sido concebidos bajo criterios artesanales, es menester a su vez, detenernos en lo específico de las artesanías para entender las posibles influencias o relaciones entre ellos y los objetos artísticos. Incluso podemos señalar que las relaciones se dan por los constantes intercambios entre las culturas populares y las hegemónicas. Los sistemas estéticos de producción son partícipes día a día de esta actividad que ayuda a configurar nuestra realidad sensitivo-visual.

El hecho de que en Latinoamérica el artista culto viva inmerso en una realidad como la nuestra, enmarcada por la diversidad de valores, no implica por parte de él un reconocimiento y una valoración hacia los elementos artesano-populares. Con seguridad su formación -basada en los criterios occidentales de arte- lo lleve a excluirlas o a verlas como algo del "pueblo".

Asumir esta compleja diversidad cultural refleja por parte de los productores un cierto grado de conciencia frente al fenómeno del sincretismo cultural, del cual hacemos parte. Hacer hincapié en su existencia nos señala tan sólo un mínimo aspecto de dicho sincretismo. Queremos sacudirnos un poco de esa paciencia y sumisa actitud mantenida por la mayoría de productores, distribuidores y consumidores de arte frente a los conceptos difundidos por occidente. Desgraciadamente nuestra dependencia, reflejada a todos los niveles, nos impone adoptar este marco teórico como la única salida válida hasta que seamos conscientes de la importancia y de lo que realmente significa reflexionar nuestra realidad estética.

Partimos para dicha reflexión de la vigencia de los tres sistemas ya mencionados y de un concepto como el de "estructura artística" (3), particularizado por los cambios internos suscitados en cada uno de los productos estéticos o artísticos. La importancia de dicho concepto radica en el cuestionamiento que hace de la sobrevaloración del objeto y abre las perspectivas al fenómeno sociocultural del arte integrado a sus tres funciones: producción, distribución y consumo.

La sobrevaloración del objeto desconoce el papel del receptor dentro de el fenómeno sociocultural artístico, ya que "lo real y concreto de la obra de arte es sin duda alguna su existencia social, o sea, la correlación de lo físico con lo artístico de las formas y los significados a través de un sujeto en primera instancia y de la sociedad en última instancia en términos de ampliaciones, correcciones y renovaciones sensitivas de utilidad colectiva" (4).

A partir del concepto de estructura artística podemos señalar que no es pertinente detenernos en los límites entre los tres sistemas, pues no constituyen lo sustancial para su análisis. "Así mismo, la desaparición de dichos límites nos lleva al convencimiento de que nos es menester rebasar las artes visuales tradicionales y tener siempre presente sus correlaciones con los diseños y con las artesanías, si es que deseamos encontrarnos en nuestra realidad artística" (5).

1. LO ESTETICO Y LO ARTISTICO.

El hombre como individuo, inserto en una sociedad y perteneciente a una cultura, adquiere y mantiene relaciones constantes con el mundo natural que le rodea y con los productos elaborados por él. Esas relaciones las establece a través de los sentidos, percepciones, sentimientos y razón. Ninguno de estos componentes se encuentra aislado y están determinados por los condicionamientos que la cultura a la cual pertenecen ha instaurado como parámetros sociales.

Frente a lo que lo rodea -incluido el arte-, el hombre precisa expresarse constantemente. Todas las cosas que suceden lo obligan a valorarlas con los sentimientos, percepciones, sentidos, razón y "con la sensibilidad que siempre va unida a ellos" (6). Todo esto que conforma lo sensitivo, le sirve para distinguir lo bello, lo feo, se angustia, se alegre, en fin, abarcar lo estético y "lo estético es lo sensitivo" (7). o sea que "esa capacidad de sentir que tipifica lo estético y lo artístico por extensión" (8), es la sensibilidad.

A cada instante nuestra sensibilidad trabaja, no nos abandona porque siempre algo nos impresiona, nos atrae o inquieta. Todo esto que alimenta nuestra subjetividad permite la existencia de lo estético.

Si decíamos que la sensibilidad típica lo artístico y así mismo no es ajena a ningún ser humano, el arte hará parte de esas necesidades humanas de manera esporádica. Para consumir lo artístico, la sensibilidad y la razón se conjugan disminuyendo la presencia sensible. Decimos de manera esporádica porque hay un número de factores que alimentan nuestra sensibilidad y las artes hoy en día se encuentran alejadas del consumo mayoritario. A la gente no le es imprescindible el arte para mantener relaciones sensitivas con la realidad, pero sí le es indispensable que su capacidad razonadora se incremente. Razon y sensibilidad van unidas, "pero no porque su intervención es indispensable, nuestra sensibilidad posee la capacidad de llegar a conocer toda la realidad" (9).

Si al ser humano en su vida diaria, cargada de circunstancias, no le interesa acercarse al arte, es porque centra sus apetencias en todo lo otro que lo reemplaza; esto refleja "que su sensibilidad posee el don de realizar dos actividades: las estéticas y/o las artísticas, de las cuales las primeras son ineludibles. En otras palabras, ninguna sensibilidad puede escapar a la obligación de ocuparse de la belleza y demás categorías estéticas de la realidad, pero sí puede dejar a un lado las artes. Estas son optativas. De aquí resulta fácil deducir y aceptar que lo estético y lo artístico constituyen dos mundos que se comportan dialécticamente como el todo y la parte, según las circunstancias: lo estético involucra a lo artístico, pero también a la inversa, al igual que en las obras de arte, en que lo artístico comprende lo estético entre otras cosas. Uno se diluye en el otro" (10).

Lo estético está ligado al hombre a través de su percepción, esto significa que ninguno de nosotros puede privarse de mantener una relación estética con la realidad. Es en la vida diaria donde nos relacionamos estéticamente y no nos es complicado puesto que estamos hablando de primicias establecidas espontáneamente.

Lo estético es algo innato al humano. Por su vasta complejidad sensitiva llega a satisfacer las apetencias que se tengan. Son muchas las posibilidades que se le ofrecen al hombre dentro de su diario acontecer, persuasivos de sus deseos y que le inhiben relacionarse con lo artístico. "El objeto estético no es enfrentado por un sujeto, sino por la subjetividad de un sujeto (...). Lo estético es un producto cultural cuya generación expresa su base antropológica y biológica. Para consumirlo nos basta con la educación biológica, porque también los analfabetos lo consumen" (11).

A diferencia de las actividades estéticas, las artísticas no constituyen algo innato al ser humano. En las artísticas existe un mayor desarrollo de la sensibilidad unida a la razón. Estas actividades artísticas aparecen como productos culturales; dejan de ser, o mejor, nunca han sido biológicas como las estéticas. "Descansan en un cuerpo de teorías que una cultura transmite de generación en generación de profesionales, dentro de las academias o mediante la autoeducación (...), constituyen actividades especializadas que requieren de un cuerpo de teorías, aprendizajes y técnicas" (12)

Ya se ha dicho que todo lo artístico es estético y que no todo lo estético es artístico. Así, podemos englobar a los tres sistemas de producción bajo lo estético, dado que las artesanías y los diseños tienen como finalidad satisfacer necesidades de la vida diaria y las artes requieren de una relación sensibilidad-razón (conocimientos artísticos).

La diferenciación entre lo estético y lo artístico obedece a móviles históricos. Antes no existía por lo que ambos términos se confundían. El arte se relacionaba con las bellezas naturales hasta que comenzó a alejarse de ellas para convertirse en este siglo en un sistema que se autorrevisa para ser material él mismo del arte, para solicitar en su consumo el conocimiento de dichos cambios y para caer en un aislamiento fruto de esa condición que precisa la "participación activa de la mente del receptor" (13).

Estos cambios se expresan claramente así: "desde el momento en que las artes iniciaron su alejamiento de las bellezas naturales, la promiscuidad saltó a la vista. Primero, las artes abandonaron la primacía del plano semántico que vincula al arte con la naturaleza o la realidad visible; luego a partir de Cezanne, ellas acentuaron la sintaxis o belleza formal de los productos, hasta llegar a los abstraccionismos. Después, empezaron a inclinarse hacia la primacía pragmática, les interesaron los efectos en el receptor, pero no la temática ni la sintaxis del producto. Resultado la diferenciación devino imperativa" (14).

Bajo estas tres dimensiones (semántica, sintáctica y pragmática) se agrupan la totalidad de variantes orrecidas por el arte antes de este siglo y en el mismo. Corresponden a un enfoque semiótico, el cual considera "a la obra de arte como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico: los repertorios materiales, modelos de orden entre sus elementos -sintaxis-. Es portadora de significaciones y valores informativos y sociales -semántica- y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado -pragmática-. Es pues un subsistema social de acción" (15).

Hay que entender estas tres dimensiones no como la secuencia ordenada de un proceso artístico, sino como la vía histórica por la cual el arte del presente siglo trato de allanar los conceptos que consideraba básicos para lograr sus cometidos socioculturales. No es que anteriormente los criterios compositivos y las prácticas significativas del arte no existiesen, simplemente, las normas que lo signaban ponderaban la primacía semántica y supeditaban la organización del cuadro y su exposición a esa referencia con lo real entendido como "la naturaleza".

La dimensión semántica acostumbrada a entenderse en esos términos pierde terreno al aparecer un medio tecnológico como la fotografía, que resume drásticamente las operaciones manuales de representar la realidad. Al suprimirse la ilusión pictórica, la semántica artística se aparta de la representación para ceñirse a la realidad de los elementos morfológicos del cuadro, presentándonos tal cual son, acusando un realismo en este caso conceptual. Al distinguir en obras de arte actuales referentes a la realidad, debe tenerse presente que su aparición no responde a los móviles ilusionistas anteriormente mencionados.

La dimensión sintáctica será la encargada de acrecentar la autonomía del objeto artístico al desilgarse este de la representación ilusionista o naturalista. Esta motivación no responde al impulso genial del artista, viene acompañada por condicionamientos sociales tendientes a exaltar los avances tecnológicos de la ya constituida sociedad industrial. Al arte le toca competir con otros medios frente a la fotografía que capta fielmente la imagen, antepone la composición como determinante artística y deshecha la mirada exterior. La realidad del cuadro esta dentro del cuadro y no fuera de él, lo cual no impide la aparición de "figuras" poseedoras de funciones que no tienen nada que ver con la mimesis. La morfología del objeto artístico, gracias al énfasis sintáctico, apunta hacia la desaparición de las figuras naturales y luego de Cezanne, el cubismo y el futurismo, aparecen las figuras geométricas que enaltecen la belleza formal para posteriormente contribuir -al lado del diseño industrial- a la concreción de un objeto bello y útil, sin ornamentación.

En este siglo quizás se haya exagerado demasiado la actividad compositiva en las artes (renuentes a escapar del empalago bello o formal), hasta que aparecen los no-objetualismos y los conceptualismos, capaces de suprimir las dimensiones sintácticas y semánticas para volcar todo su interés en los efectos sensitivos sobre el espectador. Renuncian a los medios tradicionales de concebir un objeto artístico y acentúan los los fines básicos del arte que deben ser renovadores -a nivel individual, sistémico y social- de las prácticas rutinarias con las que nos relacionamos sensitivamente con la realidad.

Los alcances no-objetualistas y conceptuales tan sólo lograron corregir esos hábitos, al estar supeditados sus productos a una exclusividad denotadora de poca incidencia demográfica. Lo anterior no resta nada a la plausible intención de de estas tendencias, dependientes en muchos casos de intereses extraartísticos.

Podemos apoyarnos en el libro La Definición del Arte de Umberto Eco, para ejemplificar la diferenciación entre lo estético y lo artístico: "Pero la experiencia del placer estético ante una forma, se experimenta también en presencia de lo que no es arte: una montaña, una pradera, una puesta del sol. Y no es cierto, como se ha dicho que la naturaleza sea estúpida. Es estúpida para quien no sabe ver estéticamente la naturaleza; del mismo modo que para un pastor analfabeta es estúpido el Guernica" (15). Lo dicho es más que suficiente para entender la diferenciación, confirmando lo señalado en páginas anteriores. Sin embargo y aparentemente, Eco nos conduce a un callejón que nos obliga a dudar de la validez de la tan mencionada diferenciación. Pregunta Eco en su libro: "qué es lo que sucede entonces, al que paseando por el campo halla un guijarro erosionado de una forma curiosa, lo recoge y piensa en una escultura de Brancusi?" (17). De los miles de paseantes recolectores de guijarros, pocos o muchos, el caso es que no todos tendrán el privilegio de saber quien fue Brancusi e incluso asociar inteligentemente el guijarro con la obra. Mencionar a Brancusi sienta un precedente hacia quien fuera uno de los participantes en la aventura de la escultura en el presente siglo, su conocimiento corrobora un simple acto de consumo más allá del normal que sólo veía guijarros y nada más.

Más adelante el mismo Eco afirma: "por consiguiente aquel que en un arrebato de furia esculpe sin darse cuenta una cabeza de vaca no es todavía un artista, pero cuando contempla el resultado de su arrebato y lo reconoce como cabeza de vaca, lo lleva a casa y lo expone en un museo, entonces se convierte aunque sea en términos elementales en un artista, porque ha conferido una forma a unos productos de la naturaleza y del azar que no poseían" (18).

La aparición de términos como "esculpe", "expone en un museo", "artista", hace más confusa la situación. Este párrafo refleja algo que sucede muy a menudo en el universo de lo artístico. Me refiero a la cantidad de personas que exponen, a la cantidad de seres que esculpen y a los pocos que entre todos estos se ponen como objetivo hacer de su labor una práctica artística renovadora. Los niños, los locos y las señoras también exponen, esculpen, venden y son reconocidos por sus vacas o sus floreros. Esculpir una cabeza de vaca sin motivo artístico alguno es de por sí una actividad estética, independientemente de que se exponga o aparezca en la página social.

Para dilucidar mejor, "las observaciones que acabamos de hacer demuestran si las conclusiones han sido exactas que el mismo aprovechamiento del azar posee un carácter de genuino acto formativo. Esto naturalmente cuando el reconocimiento no es arbitrariamente subjetivo: quiero decir que cualquiera puede encontrar un guijarro y ver en él la cabeza de Napoleón sin hallar a nadie que esté dispuesto a darle la razón. Esto significa que encontrar un guijarro como posible obra de arte quiere decir ver en sus líneas formativas analogías con determinadas constantes artísticas de un determinado arte de un determinado período" (19). Por lo anterior se hace necesario mantener la diferencia entre lo estético y lo artístico.

2. LA SISTEMATIZACION DE LOS FENOMENOS ESTETICOS.

Se ha hablado de lo estético relacionado con la subjetividad significativa del individuo. A su vez, mencionamos a los tres sistemas (artesanas, artes y diseños) identificados con lo estético. Esto refleja que las actividades estéticas se concretan en hechos reales, vinculados con una sociedad y fruto de cultura -en este caso estética-, la cual será el reflejo de todas las valoraciones sistematizadas de los sujetos como parte y a la vez producto de ella.

Al hacer conscientes las experiencias estéticas, el ser humano necesitó plasmarlas o revertirlas en su vida diaria: lengua, habitación, objetos y todo aquello que lo identifique como ser social. No nacemos vírgenes, nacemos inmersos en una sociedad y una cultura -latinoamericana para nosotros- con la cual tenemos una doble participación, en el sentido de que somos individuo y a la vez hacemos parte de una colectividad. Como individuos canalizamos nuestros deseos latentes en ese conglomerado.

La cultura estética funciona de forma similar y mantiene una relación semejante con lo que Juan Acha denomina "ECOESTETICA". Para el citado autor, la cultura estética es "el conjunto de relaciones sensitivas con la realidad del entorno, cuyas preferencias y aversiones, ideales y sentimientos de belleza se objetivan en las necesidades y satisfacciones de nuestra sensibilidad o subjetividad estética colectiva" (20). Igualmente considera que la "ecoestética constituye la cultura estética en su acción modeladora de las sensibilidades personal y colectiva que suscitan en la persona individuaciones y socializaciones sensitivas, como respuestas que propiamente son identificaciones tanto con la persona del individuo como con los diferentes grupos de la colectividad. (...) abarca múltiples factores y procesos de creación y sociogénesis de las necesidades estéticas del individuo, aunados al condicionamiento de la satisfacción de los mismos y de sus efectos. Su naturaleza es más sociológica y equivale a una especie de caldo de cultivo en que van generándose la sensibilidad de todo miembro de la sociedad" (21).

La sensibilidad, que es lo estético, le permite al individuo conocer aspectos de la realidad, dando inicio a la gestación de una cultura estética que no es inmóvil. Su dinamismo le permite manifestarse históricamente y nada de ella nos viene dado por arte de magia. Sufrimos un proceso en el cual recibimos, filtramos y asumimos los modos sensitivos de los diversos ambientes sociales. Estos modos no son los mismos para todos los individuos y todas colectividades. Vivimos en sociedades que que no son homogéneas; las clases sociales existen y reflejan la presencia de varias culturas estéticas: una cultura estética dominante, una popular o dominada y una intermedia que fluctúa entre ambas.

Los objetos concebidos relacionamente hacen parte de la acción modeladora de la ecoestética y se establecerán por la existencia de los tres sistemas estéticos mencionados. "Por necesidad vital la cultura estética siempre generó sistemas de producción especializados, con el fin de manifestarse, desarrollarse y autorrevisarse. Como resultado estos sistemas se suceden en la historia y en la actualidad coexisten entre nosotros" (22).

La cultura artística habitará dentro de la cultura estética gracias a esa relación bilateral que permanentemente sostienen. "La cultura artística estará compuesta por ese cuerpo de teorías, técnicas y aprendizajes, aunados a sus productos, a su distribución y a su consumo" (23)

La formación de la conciencia estética denota una actividad, en el sentido de que en su trajinar, la sensibilidad ha ido diferenciando y unificando valores y categorías. Aunada a esta diferenciación, "tienen lugar tres formaciones de naturaleza comunicativa que también operan como matrices del sistema de valores estéticos y que posteriormente originan un sistema estético de producción especializado: la formación del lenguaje, la capacidad de figurar realidades visibles y la del trabajo corporal" (24). Como nos interesan los objetos concebidos relacionamente, será ese mismo trabajo corporal el que les dará origen para satisfacer necesidades materiales. "De las actividades materiales también brota una conciencia estética y como resultado aparecen modos sensitivos muy particulares de producir dichos objetos" (25). Estos modos se sistematizan generando entidades autónomas que se concretan en lo que hoy se denominan artesanías, artes y diseños. Su autonomía les brinda la posibilidad de proyectarse, autocontrolarse, desaparecer, sufrir variaciones históricas sustanciales, reflejo de lo que ocurra a nivel social, económico y tecnológico.

La diferenciación relacional pone en tela de juicio aquellas posturas impuestas con las cuales se engloba cualquier manifestación estética con el nombre de arte, omitiendo su devenir histórico y las condiciones sociales en las que se

llevaron a cabo. Esto contribuyó a fijar todos los análisis en las "formas" de los objetos y en su sucesión a través del tiempo. Miopía y a la vez imposición querer uniformar fenómenos sucedidos bajo circunstancias específicas. Es inútil generalizar lo que no se puede. Sin embargo, estas posiciones priman todavía. Piénsese no más en obras de arte, arquitectura, las mismas artesanías, en diferentes épocas, bajo distintos modos de producción, con la existencia de tecnologías nunca antes pensadas, para darnos cuenta que el análisis de tales manifestaciones no puede ser generalizador.

Suprimir las condiciones particulares facilita el trabajo para todo el mundo. (Por qué razón se han impuesto y prevalecen los criterios señalados?). La razón de dominación es clara: la cultura Occidental definió lo que es arte y lo impuso a todo lo que parecía y parece ser arte, bajo otras circunstancias, en contextos y tiempos diferentes. Sin importar lo anterior, el objeto aislado de sus funciones socioculturales se convirtió en el fin. El arte fue sobrevalorado. Pero ¿qué es un objeto por sí solo?. Recordemos que para existir lo estético es necesario una subjetividad receptora. Detrás de todo esto se esconde un espíritu conservador que no deja ver el por qué de las cosas, prefiere e impone la ceguera para algo que en sí mismo encierra una complejidad que va más allá de los productos.

Después de haber explicado la importancia del carácter relacional de los objetos, de concebirlas inmersas en sistemas dependientes de una cultura estética, podemos señalar que dichos sistemas "se suceden por imbricación lo que implica una superación dialéctica pues rechazan unos elementos y asumen otros nuevos. Es a instancias de los cambios sociales, culturales y económicos que la cultura estética de Occidente ha ido transustanciando sus sistemas de producción especializada, de tal suerte que cada sistema representa una variante histórica de dicha cultura, cuya identidad es estructural, con sus cambios y leyes internas" (16).

3. LA ESTRUCTURA ARTISTICA.

Se ve, la conveniencia de relacionar los tres sistemas, concibiéndolos como entidades inmersas en una realidad, forjadores y al mismo tiempo consecuencia de ella. Queremos exponer ese mismo criterio relacional al referirnos a la estructura artística.

El objetivismo ha llevado a considerar inmutable al objeto artístico, a examinarlo solamente por su apariencia externa, obstaculizando el conocimiento de sus leyes estructurales. Creemos y estamos convencidos de que el objeto artístico nos irradia significados que debemos descubrir. Sin embargo, los significados establecidos por el productor no tienen que

coincidir con las significaciones producidas por el conjunto de consumidores posibles. La relación entre ambos es abierta y más compleja de lo que se piensa. Incluyen sustancialmente los valores culturales vigentes dentro de la ecostética, además de los propios de la subjetividad estética. El objeto artístico puede incluso llegar a ser víctima de las utilizaciones más arbitrarias.

Superar el objetivismo servirá para "caer en cuenta de que cuando conocemos las cosas no las conocemos en sí, esto es, en toda su objetividad. Conocemos sus relaciones que son tanto internas como externas, y se centran en otro hecho decisivo: el arte es uno de los procesos o fenómenos socioculturales que como tal consta de tres actividades básicas en mutua dependencia: producción, distribución y consumo" (17).

El objetivismo nos lleva a uniformar las estructuras con base en su apariencia material, dejando de lado las condiciones en que la estructura surgió, se impuso, prevaleció, fue superada, conservó rasgos y aceptó la inclusión de otros nuevos. Considera a las sociedades y sus culturas imbuídas en un flujo universal de sensibilidad.

Por el contrario, el concepto de estructura artística fija al producto art. a las dependencias que el aislacionismo omite. En ella intervienen los componentes materiales del objeto, sus relaciones, sus efectos sensitivos, un sujeto y una sociedad significadores. Parte de ella corresponderá a lo material, a los modos formales de organización y a los modos significativos elaborados por el sujeto receptor.

Se define la estructura artística "como el conjunto de relaciones sensitivas que poseen los componentes materiales. Es decir, se trata de relaciones mutuas que producen efectos sensitivos directos, los que no existen sin un sujeto afectado, ni se limitan a lo sensitivo de las formas, como tampoco al binomio objeto-sujeto" (18). Por su definición nos damos cuenta que es un concepto dinámico. En él entran a jugar un papel muy importante la forma como esas relaciones sensitivas establecidas servirán para promover vínculos transformadores que afecten las prácticas significativas. "La incidencia de los hábitos sensitivos será, pues, la función principal de la estructura en cuestión, y esta función constituirá la piedra de toque para poder establecer la naturaleza y envergadura de lo artísticamente estructural del producto humano" (19).

Lo anterior nos lleva a pensar que coexisten en los sistemas posturas que tratan de asirse a lo verdaderamente estructural, o sea, proponen una renovación significativa. Existirán a su vez otras renuentes, complacientes con los hábitos sensitivos. Por último, convive con las dos posturas anteriores otra que asume la renovación y nunca llega a proponerla.

Las significaciones que genere cada estructura dependerán de los recursos racionales y sensibles que posea el consumidor, de acuerdo a su educación, profesión, condición social, nivel de analfabetismo, además de la forma como la cultura estética lo influya y acepte lo que para ésta es válido artísticamente.

La incidencia en los hábitos sensitivos se reflejará en la ecoestética al lograr renovar la permeabilidad social de estos. En dicha ecoestética subyacen condiciones claras que permiten el surgimiento de esos nuevos hábitos, los cuales no vienen contenidos en el genio creador del artista.

Al analizar la estructura artística debe considerarse como lo verdaderamente estructural del producto a la estructura significativa y formal, sin dejar de lado la estructura material que sirve para identificarlo.

3.1. ESTRUCTURA MATERIAL.

Para nadie es extraño la corporalidad de los productos artísticos, independientemente de que hayan otros en los cuales su desaparición sea razón artística. Esta postura confirma la corporalidad como una de las condiciones no indispensables para que históricamente exista el objeto artístico.

3.1.1. Subestructura material pasiva.

Lo pasivo remite a soporte, a lo más primario del producto. Corresponde a ese conjunto de materiales sobre los que se realiza la obra y la identifica con su formato. Estos materiales no se incluyen en la realización del producto, son un vehículo para representar o figurar. "La subestructura material pasiva es mayormente un medio de producción artística, esto es, sirve de soporte a la subestructura material activa, ya que sobre una de las superficies del objeto es distribuido el material activo de los pigmentos" (30). Será indispensable para algunos productos artísticos (pinturas o grabados), pero hoy en día y con las modificaciones presentadas en la estructura artística, algunos pueden prescindir de ella.

3.1.2. Subestructura material activa.

Son los materiales que se aplican manual, mecánica o electrónicamente sobre la subestructura pasiva. Durante este siglo, el desarrollo de la tecnología favoreció la proliferación de nuevos materiales susceptibles de tener una aplicación artística. Estos materiales adquieren independencia significativa, lo que en algunos casos ocasiona la desaparición de la subestructura material activa. Esta nueva presencia alteró las actividades personales y manuales del productor, posibilitando la actividad proyectual y el encargo del producto. Es considerada más estructural que la pasiva, sin alcanzar la relevancia de las estructuras formal y significativa.

3.2. LA ESTRUCTURA FORMAL.

En los dos componentes mencionados anteriormente nos percatamos de la ausencia de relaciones entre ambos. Viven esperando a recibir y a ser dispersados. El manejo de estos materiales y los elementos visuales que hacen realidad a la estructura formal implican una actividad más estructural. Se ponen en juego las relaciones de los elementos individuales y las de estos con todo el conjunto. Encontraremos en ella dos subestructuras: la morfológica y la sintáctica.

3.2.1. Subestructura morfológica.

El empleo de materia activa sirve para generar elementos visuales que se plasman en el producto a consecuencia de su autonomía. La subestructura morfológica se encargará de las clases de elementos visuales presentes en el producto y de los modos como son hechos realidad. Las distintas clases de elementos visuales están determinadas social e históricamente. Aparecen nuevos que no anulan la continuidad de los ya establecidos.

Bajo el plano semántico podemos decir que estos elementos visuales se caracterizan por ser figuras que representan la realidad. En el plano sintáctico los elementos visuales se desligan de la representación para aparecer como "unidades independientes de las formas anónimas, esto es sin referencia a una realidad visible o reconocible, tales como los elementos geométricos, los accidentes texturales de la materia, el color puro, los textos y los espacios, las luces y los movimientos reales, elementos que se usan combinados o aislados" (31). Para el plano pragmático significó la aparición de elementos visuales tales como "los gestos, ademanes, actos, sonidos y objetos ambientales de las acciones corporales" (32).

El proceso citado obedece a condiciones sociales, a cambios tecnológicos que permiten al productor escoger sus elementos, condicionando su elección a la situación de avance o retroceso existente en el medio social en que se desenvuelve.

Los modos en la subestructura morfológica se refieren al uso personal que el productor hace de los elementos visuales. Ese uso personal genera trazos, acordes cromáticos, formatos y una intrasintaxis. Los trazos remiten a lo grafológico y a lo caligráfico. Lo grafológico tiene que ver con los erectos psicológicos provenientes de la subjetividad del productor y lo caligráfico atarca la belleza formal.

Los acordes cromáticos tratan lo relacionado con la belleza y la psicología del color. El formato señala e indica el contorno del elemento visual y la intrasintaxis consiste en la organización de los componentes internos del citado elemento.

Por ser productos sociales, todos los elementos visuales tienen significaciones. Se entiende que el productor los utiliza para comunicar y significar. El proceso comunicativo se realiza en dos niveles: el denotativo y el connotativo. El denotativo se cñe a los significados a manera de diccionario. El connotativo trasciende el nivel cotidiano de significar y va más allá de lo común, generando significaciones y siendo el plano ideal de la comunicación.

3.2.2. La subestructura sintáctica.

Con la subestructura sintáctica nos enfrentamos a las relaciones totales de los elementos a nivel de la organización de estos sobre la superficie pasiva. Las subestructuras formales se cruzan en sus relaciones estructurales y por lo tanto no las podemos concebir separadamente.

La organización general de los elementos visuales sobre la superficie corresponde a lo que todos conocemos como composición. Esta organización se puede llevar a cabo sobre una tela, papel, espacio real, imágenes cinematográficas o televisivas, con base en los criterios compositivos establecidos: proporciones, ritmos, simetrías, direcciones, etc..

Componer implica asumir una postura con la cual como productores artísticos aceptamos o rechazamos sus reglas. Las leyes compositivas han ganado tanto terreno que se consideran necesarias e incluso un fin artístico. Desconectadas de sus motivaciones históricas, perviven y obstaculizan la producción artística. La buena composición satisface el equilibrio y la armonía, las cuales no son indispensables para la existencia del producto artístico.

El individuo receptor establece una situación análoga al tratar de identificar los componentes sintácticos del producto. Para ello pone a su disposición la entidad sensorial incluyendo los modos individuales y sociales de percibir. Habrá entonces quien prefiera lo armónico o lo aborrezca, porque sobre el individuo pesan mucho los cánones estéticos establecidos socialmente, conductores en su mayoría y disipadores de las preferencias hacia las malas formas, si es que estas existen.

Por último, "el entrecruzamiento y modificaciones recíprocas de la subestructura morfológica y sintáctica se identifica con la unidad del producto artístico y contienen los rasgos individuales del productor, así como los colectivos (nacionales, culturales, de clase social y de tendencia artística) que el receptor trata algunas veces de encontrar. Pero lo más importante estará en la unicidad de la obra, la cual será necesario sintetizar en una resultante, teniendo en cuenta que los componentes principales son tropológicos o sea, tienen un uso figurado y por consiguiente su sentido es distinto del que propiamente les corresponde" (33).

3.3. LA ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA.

La estructura significativa es el componente más importante de la estructura artística. Le es exclusivo proporcionarle su identidad valiéndose de la actividad en principio desplegada entre ella y el consumidor, ya que los efectos de esta estructura deben abarcar mucho más de los que se puedan generar entre el objeto y el sujeto. Estos efectos inciden en el sujeto y en la sociedad.

La actividad inherente a esta estructura es la práctica de significar los productos artísticos. "Significar implica relacionar" (34). Esta práctica significativa "es muy distinta de la que empleamos en nuestras relaciones idiomáticas para determinar las significaciones convencionales y de consenso colectivo que denominamos denotaciones o significados" (35). El arte rebasa el nivel denotativo y se instaura en el figurado, mucho más importante y más acorde con su quehacer. El nivel figurado no excluye los significados, los supera al producir las significaciones, siendo estas sustanciales a las prácticas significativas.

No se trata de hallarle un único sentido a la obra, comúnmente así se cree y persiste en casi todas las subjetividades estéticas. La obra de arte no posee un sólo significado: se caracteriza por generar diferentes significaciones o connotaciones que, derivadas de los significados, son uno de los componentes de la estructura significativa y se les llama significaciones verbalizables. "Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo (obra de arte) debido a su forma o función" (36). Se generan por

Los modos morfológicos y sintácticos de organizar la materia y su naturaleza es diversa: política, religiosa, sociológica, artística, etc..

Las significaciones no verbales contribuyen a ultimar la práctica significativa. Son otros de los componentes de la estructura en mención y son más específicas pues connotamos también en el lenguaje común. En "las prácticas del consumo artístico, lo sensible (también lo ininteligible) es significado de manera sensitiva, afectiva y biológica, generando en el receptor una suerte de imágenes no verbalizables que son traducciones y no meros reflejos de la memoria" (37).

El receptor es quien produce las significaciones, traduce los elementos visuales condicionado socialmente, moldeado por una ecoestética y afectado por las ideologías dominantes. Asume la significación de la estructura artística particularizado por los intereses colectivos inmersos en los sistemas, la sociedad y cultura.

Todo este proceso de significar se ha denominado vivencia, al que se le suman las relaciones externas del producto con su proceso genético y sus antecedentes históricos, junto con los efectos sociales posibles, producidos por la estructura significativa. La vivencia artística realiza una interpretación del producto que tiene como fin atribuirle un "sentido" a manera de síntesis. "Los tres componentes mencionados: significaciones verbalizables, no verbalizables y el sentido conforman la particularidad de la estructura significativa" (38).

Quizás toda esta terminología traiga confusiones y se preste para restarle importancia a lo más vital de la estructura artística, concebida esta como una práctica social expansiva que se renueva constantemente y que está íntimamente ligada a la formación del producto, al desenvolvimiento del sistema de producción de la obra y a los efectos sociales que ya mencionamos. Efectos que deben incidir en nuestra sensibilidad y costumbres de relacionarnos estéticamente con la realidad, recalcando el peligro de las prácticas significativas promovidas por los productos de los entretenimientos masivos. Los efectos a que hacemos referencia deben ser benéficos para el sujeto y para la colectividad, deben servirnos para cuestionar nuestras valoraciones artísticas y estéticas, las cuales a su vez también deben ser dinámicas y activas.

Históricamente la estructura artística se ha visto sujeta a cambios al participar en la dinámica de la sociedad y la cultura a la cual pertenece. Por esta razón no le puede concebir como una entidad eternamente igual. Sus cambios "se inician en la sociedad, aquí objetivada en la realidad sensitivo visual y van coincidiendo en el fenómeno sociocultural de las artes, en los sistemas de producción especializados y en los productos sucesivamente" (39).

Como habíamos señalado anteriormente al diferenciar lo estético de lo artístico, las circunstancias que favorecieron la difusión de la rotografía como medio técnico capaz de reproducir e imprimir las imágenes exteriores sin la ayuda de un pintor o un grabador, obliga a las artes a representar lo que no se ve, provocando un trastocamiento estructural ya que los elementos que conforman la subestructura morfológica devienen abstractos y sus significaciones sociales no salen del estupor y del asombro por el viraje propuesto.

La reproducción rotográfica de imágenes facilita una mayor incidencia de esta dentro de las sociedades y provoca el declive de la palabra y la aparente exclusividad manual para reproducir la realidad. Esto sucede en sociedades donde se consolida la revolución industrial y los productos surgidos de allí, al incidir en esas realidades sensitivo visuales, transforman los comportamientos estéticos imperantes. La necesidad de unir arte y vida por medio de objetos bellos y funcionales se concreta en lo que hoy en día se conoce con el nombre de diseño industrial.

Por los cambios suscitados, la estructura artística se ve beneficiada materialmente al incluir y darle autonomía a los productos que técnicamente la sociedad industrial elaboró e introdujo en el mercado. La posibilidad de tener a disposición nuevos materiales, equipos y modos de hacer, explica algunas de las variantes ocurridas al interior de los sistemas. Quizás las artesanías sean las más renuentes a los cambios, pero aun así, han ido adoptando los materiales producidos industrialmente sin afectar la apariencia de los productos. La conservación de técnicas y materias primas les sirve a las artesanías para reclamar su valor estético y económico.

Las artes no han sido renuentes a estas aportaciones y menos los diseños. Sin embargo, la sofisticación tecnológica en la que muchas veces se ampara lo artístico fue puesta en tela de juicio, aunque todavía hoy se mire con extrañeza la renuncia a la ejecución personal de la obra de arte.

Lo más significativo en relación con la transformación de los productos tiene que ver con la exclusión de la figura dentro de la estructura, para dar paso a la geometrización de los elementos morfológicos. En segundo lugar, la utilización de elementos formales "reales" como el movimiento, el color, el espacio, la luz, etc.. En tercer lugar tenemos que nombrar a los no-objetualismos encarnados en las ambientaciones, los happenings, etc.. Los no-objetualismos se abstienen de lo formal y por consiguiente están en contra del concepto tradicional del objeto artístico.

Por último aparecen tendencias a las que no le importan los atributos materiales del producto. Se preocupan por los efectos de las ideas sobre arte en el espectador. Se renuncia a los medios sensitivos, pero no a los fines, siendo estos lo específico del arte. "Sucede que ahora no son también sensitivos los componentes, sino los fines solamente, pues el arte comprende todo lo que incide en nuestra sensibilidad, sea lo sensitivo de las formas como en el pasado, sea la ausencia de estas o bien lo racional de una frase que aluda a las ideas fundamentales de arte" (40).

Actualmente la estructura artística está inmersa en ese fenómeno denominado la "postmodernidad" en el que las renovaciones sistémicas no se pueden entender de la misma forma como en los tiempos de las "vanguardias". Al estar desapareciendo, el sentido crítico del arte varía y responde a otras motivaciones que son hoy motivo de estudio para los especialistas.

En América latina la mezcla de recursos estéticos responde a los procesos históricos que han permitido conformar las diferentes culturas estéticas y artísticas conductoras de las aptitudes sensitivas de los estamentos sociales existentes.

La influencia artesano-popular sobre la estructura artística activa la utilización diferencial de los conceptos estéticos y artísticos. La yuxtaposición estructural (artesanal y artística) está enmarcada por una dinámica que obedece a varias instancias, entre las cuales debe tenerse en cuenta la actitud de las culturas estéticas dominantes y su visión etnocéntrica, generadora de un enreñamiento de valores culturales o estéticos.

A lo largo de los siguientes dos capítulos se expandirán los motivos por los cuales puede corroborarse la importancia del concepto estructural artístico sumergido en las funciones socioculturales que lo rigen o controlan.

II. LA CONFLUENCIA DE VALORES ESTÉTICOS.

La aparente homogeneidad histórica que abriga a toda América Latina supone la existencia de una sola cultura estética capaz de suplir las inquietudes sensitivas que requieren cada uno de los conglomerados que habitan este espacio geográfico. Esto no sucede porque cada uno de las naciones presenta una trama cultural muy específica que permite diferenciarlas de sus hermanas repúblicas, sin desconocer los numerosos rasgos comunes que comparten.

Son muchos los factores que ayudan a entender la identidad latinoamericana como un ente diverso y no como algo compacto, carente de fuerzas dispares tendientes a lograr su autonomía o representatividad. Podríamos mencionar la confluencia de razas, los recursos naturales hallados, las naciones europeas colonizadoras y los procesos históricos o sociales vividos. Lo anterior obliga a pensar las múltiples culturas estéticas que aquí se desarrollaron como poseedoras de unos valores propios, actuando en respuesta a los parámetros generados alrededor de unas ecoestéticas igualmente diferentes. Con base en su reflexión, es más correcto partir de la diversidad para ir encontrando puntos de contacto, lugares comunes y escapar de la visión occidental que tiende a universalizar todo -incluidos los fenómenos estéticos y artísticos- desconociendo las condiciones sociales en las que se desenvuelven.

Dependiendo del país al que nos estemos refiriendo, la confluencia de valores estéticos hegemónicos y populares goza de una mayor aceptación social. No debemos hacernos muchas ilusiones al pensar que la aprobación o desaprobación de la confluencia de valores represente el final de los conflictos que a diario suceden en realidades como las latinoamericanas. Tanto la una como la otra no ocultan un hecho innegable: la poca representatividad social de los sectores subalternos envueltos por las estrategias dominantes encaminadas a lograr la tan anhelada ilusión capitalista de borrar la disparidad cultural, unificándolas a partir de los rasgos distintivos de una sociedad de consumo.

Entre la aprobación y desaprobación fluyen los criterios que definen lo estipulado como la realidad estética y artística de cada país. Por esta razón y a pesar de la existencia de las relaciones estéticas entre lo popular y lo hegemónico, las normas estipuladas pueden llegar a mirar lo subalterno como algo para no ser tenido en cuenta y enarbolan la creencia de que la cultura sólo existe bajo la distinción de clase dominante o "cultura". La historia artística o estética de cada país latinoamericano nos permite saber a ciencia cierta por qué se está en pro o en contra de la convivencia entre los sistemas y los productos de las artesanías, las artes y los diseños.

Como latinoamericanos nos es imprescindible dejar de caminar por las vías de la diferenciación sistémica que propugna el desconocimiento de estas presencias estéticas ineludibles. En algunos países y especialmente en Colombia, dicha tarea supone romper con unos vicios teóricos que han conducido el arte a ser un fenómeno ligado a los intereses de clase dominantes, preocupados por la suma o adición de obras o de artistas, desconociendo en la reflexión de su realidad estética el único camino capaz de sacarlo de la encrucijada en que se haya, así el arte colombiano no lo crea ni le sea imperativo.

1. LA VISION ESTETICA ETNOCENTRICA.

El etnocentrismo, concebido como una conciencia universalizante, toca los terrenos de las culturas artísticas y estéticas existentes en cada país latinoamericano. Alude a la imposición de criterios y a la subvaloración de otros con fines netamente excluyentes en favor de prioridades que precisan crear una falsa conciencia de la realidad en que se vive.

Para el etnocentrismo la aceptación de la coexistencia de las culturas estéticas diferentes a la hegemónica es un asunto de no muy fácil discernimiento. Al no poder ocultar la inobjetable diversidad, la desvirtúa con el fin de no afectar las estrategias de poder.

El etnocentrismo navega entre dos aguas: la exclusión tajante y la resemantización de valores estéticos subalternos. Para quienes lo practican, la figura de la "no exclusión" les implica ceder demasiado frente a sus intereses de clase. Algo así ocurre con las artesanías que en las postrimerías del siglo XX no han sucumbido porque las complejas relaciones en las que se ven envueltas, hacen de ellas elementos necesarios para propagar una falsa identidad nacional o para disminuir la miseria de los campos generada por el programa desarrollista que a mediados de siglo cobijó a varios de nuestros países.

A nivel general se puede indicar que la actitud etnocéntrica es practicada por gran parte de las culturas al ver en las demás motivos de conflicto o divergencia. Entre barrio y barrio, calle y calle, ciudad y ciudad, imperios o culturas diferentes los mecanismos de afinidad o exclusión actúan amparados en un sustrato que obedece a intereses de poder. Por esta razón "se considera acumulativa toda cultura que se desenvolviese en un sentido análogo al nuestro, es decir, cuyo desarrollo estuviese dotado para nosotros de significación. En tanto, las otras culturas nos parecerían estacionarias, no necesariamente por serlo, sino porque su línea de desenvolvimiento no significa nada para nosotros, no es medible en los términos de referencia que utilizamos" (41).

La actitud etnocéntrica del arte hegemónico, al relacionarse con las manifestaciones de otras culturas, se ampara en lo anterior para poder imponerse como el único modo de establecer relaciones sensitivas con la realidad. Al no poder desconocerlas, no tiene más remedio que "aceptarlas" y convivir con ellas, matizando sus significados, descontextualizándolas, abordándolas desde "su" óptica, omitiendo las condiciones específicas que les permiten tener incidencia sociocultural.

Esta actitud que acoge y a la vez excluye a los valores estéticos populares, caracteriza a los productos artísticos hegemónicos que en su estructura denotan la presencia de estos rasgos. Su incorporación nunca hace de estos bienes "populares". A pesar del reconocimiento, siguen favoreciendo las voluntades que excluyen o expropián estas manifestaciones.

La introducción de la visión estética etnocéntrica en América Latina fue paralela al proceso de colonización español, el cual obedece a la imposición de un sistema de valores universales que cobijen a todas las áreas de influencia o expansión disponibles. La occidentalización "se presenta como un universalismo en el sentido que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafíos de nuestro tiempo" (42). La conciencia que se tiene de la capacidad para occidentalizar surge con el advenimiento del capitalismo en la Europa del Renacimiento y marca el paso a una sociedad laica que busca explicaciones en verdades parciales, donde el criterio económico será el derrotero para las actividades, desplazando al quehacer gremial y permitiendo la aparición de la empresa privada y el libre comercio: "Ese nuevo mundo se libera pues de la dominación metafísica al tiempo que se ponen los cimientos materiales de la sociedad capitalista. Por eso mismo la revolución cultural del mundo abre la vía a la explosión de progresos científicos y los pone sistemáticamente al servicio del desarrollo de las fuerzas productivas, al desarrollo de una sociedad laica, portadora en un futuro de la aspiración democrática. En forma simultánea, Europa toma conciencia del alcance universal de su civilización, ahora capaz de conquistar el mundo" (43).

Con España debe hacerse una salvedad en lo que respecta a la no inferencia metafísica en su empresa occidentalizadora. Como imperio europeo fue el más reactivo a asumir los adelantos en materia de lo que significa implementar una sociedad civil. España combinó sus necesidades expansivas con la propagación de las ideas religiosas cristianas.

Estéticamente, el etnocentrismo impuso en América las ideas, los criterios y los productos de su realidad sensitivo-visual, a su vez afectados por los acá existentes y sobrevivientes a la barbarie. Descontextualizó el sentido de los objetos y las ideas que por tantos años habían tenido una determinada función dentro

del ámbito local. Los incorporó al sistema artesanal europeo y abasteció las demandas del "gran arte" importando obras y artistas normandos en Europa.

La diferencia entre lo artesanal y lo artístico en nuestra realidad surge con la implantación del sistema de las artes occidentales. Apoyada en los mecanismos de poder, esta diferencia da la estocada final a todas las manifestaciones estéticas locales por considerarlas de menor valía. Diferencia que prevalece a pesar de la necesidad de las culturas dominantes por resemantizar los contenidos de estas manifestaciones estéticas populares.

Los estudiosos reclaman un espacio dentro de la historia del arte para estas manifestaciones que coexisten junto con las de los otros dos sistemas. Los artistas, los historiadores y los críticos coinciden en aceptar tácitamente esos productos o ese sentido de ver las cosas. Aceptación cargada de un alto grado de tolerancia y de romanticismo. Lo popular se acepta porque es lo "otro", lo "distinto", por exotismo, porque nos recuerda nuestro origen y nos recupera un pasado perdido. Lo popular se acepta etnocéntricamente porque quien lo define o estudia carga con los lastres de la visión occidental del fenómeno. Por esta razón "la incorporación de artes al margen de la historia del arte occidental, responde a unas necesidades y unas exigencias actuales, pero está todavía lejos de obtener una base historiográfica homogénea y globalizadora. La historia del arte sigue pivotando sobre la tradición occidental a la que se suman - con erudición reciente, pero todavía con metodologías vacilantes - otros conglomerados culturales y artísticos. Partiendo de la idea que por el momento, es imposible erradicar el eurocentrismo, una plausible forma de acercarnos a estos conglomerados es atender a su dimensión temporal y a su carga histórica" (44).

La reclamada atención sobre las condiciones particulares de cada fenómeno estético lucha en contra de la posición universalizante, desconocedora de estos factores y que aglutina todo un mismo criterio cualquier fenómeno parecido al arte. Las manifestaciones estéticas que han acompañado al hombre en condiciones muy específicas merecen un trato justo, con el cual se establezca su verdadera ubicación histórica para que no sigan siendo víctimas de extrapolaciones gratuitas y desvirtuantes de su carácter original.

2. LA POLARIDAD ENTRE LOS VALORES ESTETICOS HEGEMONICOS Y POPULARES.

La implantación de la visión estética etnocéntrica en América Latina, paralela a la actividad colonial desplegada por los imperios europeos, es la directa responsable de suponer actualmente la no correspondencia estética entre los valores populares y hegemónicos. Dicha implantación tiene como fin imponer un sistema de valores estéticos diferentes a los de las culturas encontradas en estas tierras. El objetivo primordial es obstaculizar su sentido estético para de esta forma poder introducir y establecer la presencia de otro "modo" -igualmente estético- de relacionarse con el mundo.

La imposición de la cultura estética europea en América no implica la instauración inmediata de la diferenciación entre lo estético y lo artístico. España trae consigo la concepción gremial artesanal que desaparece con la independencia de las colonias. En este caso se asiste a un enrentamiento de dos sistemas estéticos o artesanales, el indígena devendrá en lo que hoy se conoce por "artesanías" y el europeo dará origen a las academias con la posterior creación del artista culto latinoamericano.

Este proceso no es lineal ni hace aparecer a las artesanías indígenas y españolas separadas por un muro intranqueable. Ambas entran en contacto e intercambian sus valores estéticos. Ante los mecanismos de dominación españoles, la organización artesanal indígena es la que más sufre los rigores de este intercambio. Rotas las motivaciones estéticas prevalecientes, los productores artesanales locales no tienen más remedio que acogerse a los parámetros gremiales. Para no verse relegados o destinados a una clandestinidad sujeta a los castigos que el cerrado círculo artesanal gremial aplicaba a quienes trabajaban por fuera de las reglas, deben inscribirse en el "taller del maestro artesano".

El establecimiento de una nueva cultura estética se adhiere a la dualidad etnocéntrica caracterizada por el deseo de imponer valores, excluyendo e incorporando a los representantes o productores culturales dominados, para que a través de ellos se propaguen los idearios ajenos a estos. El cumplimiento a cabalidad de los derroteros etnocéntricos implica caer en ciertos aspectos con tal de garantizar el proceso de homogeneización cultural necesario para llevar a cabo la empresa colonizadora.

El sistema gremial artesanal traslada a América sus recursos teóricos, técnicos y a parte de sus productores. Para elaborar los productos debe adaptar los viejos materiales e inducir los nuevos en ese "particular" modo estético de hacer las cosas.

Este transcurrir es el que permite crear el espacio en el cual se conjugan la confluencia de valores que dan origen a una estructura artística (artesanal) que no es europea ni indígena, aunque obedezca a los requerimientos extranjeros.

Por esta razón, el modelo español impuesto en América deja de ser una entidad diámana, inmune a las influencias nativas. Todo lo español debió adaptarse a lo hallado para poder rendirle a la corona los frutos exigidos. A los nativos les tocó vivir una imposición diferente dentro de la cual dejan sentir su influencia. Asistimos en nuestras tierras a la instauración de la noción de "mestizaje cultural" que sustenta todo lo que estéticamente y como latinoamericanos hemos podido lograr hasta hoy.

Al artista "mestizo" lo acompañan los "temas mestizos". El sometimiento que debió padecer y las reglas aprendidas fueron reinterpretadas para adaptarlas con cierta libertad a las condiciones americanas. De igual forma, la distancia con Europa brinda a sus artistas la oportunidad de librarse un tanto de las ligaduras académicas.

La presencia mestiza no es un síntoma halagador que expresa la reducción de las distancias estéticas entre los grupos hegemónicos europeos, los criollos, los mestizos e indígenas. Con el sincretismo no se acaban las barreras que impedían a los sectores marginados obtener alguna representatividad. En favor de los intereses hegemónicos o religiosos y amparados en el mestizaje, se expropiaron valores estéticos indígenas.

En contraposición a la imposibilidad de participar como fuerza política, los grupos marginales sí tuvieron injerencia en las labores artísticas (artesanales) al aportar gran cantidad de mano de obra y junto con ella, iconografías pertenecientes a una cosmogonía no-occidental. Afirmar entonces "que la cultura propia de los hombres de esta América será la cultura que los prepare para ocupar el lugar de la servidumbre que les ha asignado el régimen colonial" (45), o que "como contrapartida de esta posición, surgirá la aspiración abierta o secreta del conquistado por semejarse al conquistador, por parecerse a su señor y, con ello, ese arán peculiar de estos hombres por imitar, por apropiarse de las expresiones que les es regateada" (46), deja entrever el criterio un poco distorsionado del papel que cumplen las culturas en la yuxtaposición de parámetros culturales. Se hace difícil aceptar a las comunidades representantes de su cultura inermes, dejándose influir, convencidas de que gracias a esa influencia van a alcanzar el modelo hegemónico prevaleciente en ese momento.

A pesar de lo anterior, la cultura estética dominante no cedió un ápice y continuó con su papel de considerarse como la única representante válida dentro de la nueva realidad cultural. Así mismo, las nuevas élites locales que poco a poco se fueron

conformando se apran en el modelo europeo, desconociendo el mestizaje cultural. Ellas "sólo pueden seguir un camino: el de ser como el modelo occidental, la creación literaria y científica, el arte, la organización política y económica, en una palabra, la cultura toda debe ser como la prescriben los cánones europeos" (47).

La resistencia hacia lo "interior" hara de lo repetitivo la constante de las artes coloniales, sin que por ello -y hasta los mismos críticos tuvieran que reconocerlo- se comenzara a sentir la aparición de rasgos que las distinguían de los modelos europeos. Ya no es el modelo europeo, es el sabor americano indicando el nuevo camino. Los elementos que contribuyen a diferenciar lo que se hace en la América imitadora de lo europeo responden a la tipicidad del desarrollo de los fenómenos sociales, a la misma confluencia cultural, a la nueva geografía y a esa sensibilidad que se gesta con la mezcla de intereses. La resistencia hacia lo "interior" sí refleja la exclusión de valores estéticos subalternos aunque "ya no sea el modelo español" el que prevalezca.

Bajo estas condiciones nos encaminamos hacia la consolidación del sistema artístico en latinoamérica, contrapuesto al artesanal vigente y desvirtuado. La distancia entre lo "culto" y lo "otro" se acentúa con el interés de nuestros artistas por irse a formar a Europa. Hablaremos de lo "otro" hasta que el desarrollo de las ciencias sociales permita cambiar la óptica con que se miran los fenómenos estéticos subalternos. Entre el calificativo de lo "otro" y lo "popular" queda espacio para el folclor.

La revaloración de los grupos considerados culturalmente como subalternos, coincide históricamente con la actividad expansiva desplegada por los poderosos imperios europeos en el siglo pasado y a su necesidad de fomentar y desarrollar la creación de instituciones capaces de sostener el dominio ideológico. La agresividad de esta empresa no impidió que los científicos reconocieran los valores de esas culturas y vieran en ellas otra forma de conocer el mundo. Dentro de su contexto y antes de su colonización, estas culturas no eran populares, por lo tanto, sus manifestaciones estéticas tampoco pueden pensarse eternamente como populares. He ahí el peligro de universalizar todo. El carácter popular entendido en su acepción "primitiva", se les otorgó luego de la dominación ideológica, social y cultural.

Las primeras visiones antropológicas coinciden en analizar a las demás culturas alejadas de sus relaciones sociales para poder justificar las condiciones establecidas. Si bien las reglas del juego no cambiaron ni variaron a raíz de la pretendida universalidad de la cultura occidental, sí encontraron en la diversidad cultural y estética un obstáculo para su libre empresa. Rodeadas de un halo romántico y con base en el ejemplo de las otras culturas, las primeras miradas antropológicas desean

recuperar el purismo natural perdido y pregonan una vuelta hacia lo salvaje. La ausencia de relaciones, medias y conflictos lleva a caracterizar a las manifestaciones estéticas de las culturas subalternas como simples supervivencias detenidas en el tiempo.

Reconocer la diversidad cultural y estética no garantiza su total aprobación, abre una puerta para que a través del estudio la aceptación no responda al capricio hegemónico. Sin embargo, al predicarse el evolucionismo cultural, las otras culturas nunca podrán alcanzar el máximo grado de desarrollo. Su inferioridad las obliga someterse a los dictámenes hegemónicos.

En principio será la óptica folclórica la encargada de dirigir el análisis y la investigación de los fenómenos estéticos subalternos. La revaluación de su postura no significa que los análisis posteriores sean la "continuidad" de los folclóricos. El folclor se ha "entendido como el conjunto de manifestaciones artísticas y técnicas del pueblo (incluyendo sus expresiones rituales y supersticiones)". En muchos casos estas manifestaciones se han considerado supervivencias de épocas pasadas, que permitirían demostrarnos cómo pensaban nuestros antepasados" (46). Se puede identificar al folclor con esa disciplina que enfatiza la condición arcaica de las manifestaciones culturales y su labor sería la de recuperarlas. El ámbito folclórico se asocia al rural como si las culturas populares fuesen de su exclusividad. "El estudio del folclor llevado a cabo por la clase dominante no ha pasado nunca de la observación de los aspectos pintorescos, en una especie de paternal aceptación de algo que era valorado como menos significativo que lo propio, pero a lo que se le concedía derecho a sobrevivir" (47). Comprender el pasado es tan sólo una etapa de la configuración en la dinámica actual de las culturas populares y sus manifestaciones estéticas que no son, nunca han sido ni serán estéticas.

Nada mejor para la supervivencia de los fenómenos culturales que una buena tradición. La tradición esta hecha a la medida de quienes consideran incómodos los fenómenos estéticos o culturales, es decir, el valor cultural de algo estaría asociado a su tradición. El choque de culturas permite que la tradición se defina en la constante interacción y no en la receta de las abuelas. Hay que replantear el sentido otorgado a la tradición para que esta no se convierta en un mecanismo de control que tenga por objeto ocultar la voluntad de las culturas hegemónicas de aislar y someter a las culturas subalternas. "El problema no se reduce, entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Ahora se trata de preguntarnos cómo se está transformando el folclor, cómo interactúa con los agentes de la modernidad, circula entre ellos, se entremezcla; y qué condiciones deben cumplir para que podamos seguir reconociendo en esos bienes y mensajes la cultura popular" (50).

La intención capitalista de construir una cultura capaz de abarcar todos los estratos sociales tuvo que replantear sus objetivos al no poder ignorar la existencia y vigencia de culturas como las subalternas. Por esta razón, las estrategias dominantes hacen uso de todos los artificios posibles para incorporar y hacer aparecer como representantes de la nacionalidad a los miembros de las culturas marginadas junto con sus bienes culturales o simbólicos. Las premisas hegemónicas se concretan a través de los falsos ideales desplegados que anuncian los "beneficios de producir artesanías" o el "esplendor de las múltiples culturas étnicamente diferentes a las hegemónicas".

Es un error pensar la supervivencia cultural de los sectores subalternos apoyados únicamente en la óptica excluyente o dominante. No se puede desconocer la capacidad cultural de estas comunidades para garantizar la continuidad de sus valores enfrentados a los hegemónicos. La confrontación nace de estos grupos culturales entidades que se definen inmersas en la dinámica establecida y no en la detenida supervivencia folclórica. "El crecimiento de las culturas tradicionales se debe al menos a cuatro tipos de causas: a) la imposibilidad del desarrollo modernizador de incorporar a toda la población a la producción industrial urbana, b) la necesidad del mercado capitalista de incluir las estructuras y bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación para alcanzar aún a las capas populares menos integradas a las comunidades, c) el interés de los sistemas políticos de tomar en cuenta el folclore a fin de fortalecer su hegemonía y legitimidad; d) la continuidad de la producción cultural de estos sectores populares" (51).

La diversidad hegemónica latinoamericana, caracterizada particularmente por la configuración de los procesos históricos de cada país, impide considerar el intercambio de valores estéticos como algo uniforme. La dependencia internacional de estos sectores incide para que su mirada hacia lo popular sea de una mayor o menor aceptación. Apoyada en ideologías nacionalistas, y recelosa de los mandatos transnacionales, la resemantización del universo simbólico y cultural popular se convierte en la principal herramienta para canalizar el desarraigo que trae consigo la avalancha de productos de la industria cultural. La conciencia nacionalista contribuye a la formación de ecoestéticas en donde la dicotomía entre lo culto y lo popular, si bien no desaparece, disminuye dentro del control que deben mantener los sectores hegemónicos. No se puede endilgar ciegamente al nacionalismo, las críticas hechas a sus idearios han servido para desvirtuarlo en favor de la presencia de otras manifestaciones estéticas culturalmente válidas.

La fuerte presencia popular en nuestros países -cultural y estética-, no impide la formación de ecoestéticas que hacen las veces de filtros por los cuales no pasan las reacciones estéticas

entre lo culto y lo popular. En estas sociedades el arte o la cultura sólo existen por su alianza con quienes se ufanan de pertenecer al reducido círculo que tiene acceso a sus productos. Paradójicamente, la separación de "objetos" acepta con beneplácito la influencia que ha ejercido la música popular sobre la música culta o su autonomía como elemento renovador y restivo de las prácticas sociales. Esta heterogeneidad impide a las manifestaciones plásticas populares salir del encasillamiento a que el arte las somete.

El sistema artístico imperante en algunos países latinoamericanos, más que aceptar la presencia estética popular, la tolera bajo el calificativo de pintoresca. Este arte en ningún momento piensa ceder el poco terreno ganado, convencido de la mayor capacidad para renovar los hábitos convencivos colectivos. Desde su postura no es necesario profundizar en el análisis de los fenómenos estéticos populares, este estudio es exclusividad de las disciplinas antropológicas.

La corroboración en la casi totalidad de los países latinoamericanos de la convivencia de los tres sistemas estéticos de producción especializados (artesanas, artes y diseños), sólo puede llevarse a cabo con el derrumbamiento del mito social que representa en la actualidad la práctica artística. Acabar con este mito supone luchar contra ideologías ancladas en conceptos muy reducidos acerca de lo que significa la verdadera incidencia sociocultural de las artes, la cual no se puede dar si se es ajeno a las demás instancias estéticas que ayudan a suplir las prioridades sensitivas de sociedades y culturas tan complejas como las nuestras.

En algunos casos, la disminución de las polaridades estéticas en América latina ha sido el resultado de coyunturas sociales e históricas que han favorecido la revaloración de los fenómenos estéticos populares. El problema no radica en si se atiende o no esa realidad diferente porque mucha de esa atención ha dado pie para que surjan tendencias nacionalistas o indigenistas recalcitrantes, obsoletas y desgrasadas dentro de un contexto social mucho más amplio. Los móviles indigenistas que en algún momento generaron corrientes artísticas en estos países, no son idénticos para cada uno de ellos; no puede mirarse de igual forma un proyecto cultural como el muralismo mexicano al indigenismo peruano o a la influencia indigenista derramada sobre los demás países vecinos. Quizás tengan puntos en común, pero las condiciones específicas de cada país los hace diferentes. El indigenismo aparece como una de las variantes dentro de la influencia de elementos estéticos populares en obras de arte hegemónicas. Independientemente de sus logros e incidencias socioculturales, hay que reconocer en él una tendencia revalorada por toda su insistencia ideológica, capaz en un momento dado de aglutinar inquietudes que no eran únicamente plásticas.

La imperativa necesidad de los artistas latinoamericanos por adherirse a las tendencias internacionales llevó la reflexión alrededor del intercambio de valores estéticos al extremo opuesto. Fernandó cualquier tipo de referencias locales en las obras y quien se atreviera a utilizarlas era excluido del reconocimiento por parte del reducido círculo artístico. La adhesión a las corrientes internacionales del arte no debe preocupar tanto como la pasiva actitud con las que son asumidas. Si esto sucede es porque el fenómeno artístico en Latinoamérica no es ajeno a la dependencia general con los intereses hegemónicos internacionales. Hay que reconocerle al internacionalismo vanguardista su insistencia en un manejo diferente, más serio y objetivo de esa serie de contenidos culturales no hegemónicos.

Para no generalizar el consentimiento con el cual lo popular se presenta como motivo de arte hegemónico, vale la pena investigar el carácter dado a esta aceptación, ya que sus móviles pueden obedecer a la fascinación gratuita o exótica, desconocedora de todo el trasfondo cultural popular. A su vez, asumir valores estéticos populares e incorporarlos en trabajos artísticos precisa exponer claramente la posición desde la cual son empleados, para poder establecer el tipo de enfoque investigativo utilizado en el intercambio de referentes culturales. Los alcances de estas investigaciones están llamados a superar la mirada folclórica con el ánimo de reafirmar la seria voluntad reflexiva hacia nuestra cultura estética latinoamericana. "Los conocidos abusos que del sustrato mítico (se) hacen (...), no invalida la capacidad de este sustrato de ser materia del arte culto, para que este pueda cumplir con unas de las vinculaciones propias de toda creación cultural de identidad colectiva. Vínculos que consisten en este caso, en medios de darnos a conocer las características populares" (52).

Reducir la polaridad estética también implica que la formación de nuestros artistas se arde lo suficiente para que pueda tener la capacidad de reflexionar su propia realidad estética, de entender y asimilar el trabajo histórico, crítico, investigativo e interdisciplinario como una salida al juego ideológico del cual es partícipe y que propicia su mitificación social. Lo ideal sería que el artista latinoamericano no olvidara que "su drama es el conflicto entre la búsqueda de su identidad como miembro de una sociedad en "proceso de definición" y la búsqueda de su autenticidad como creador. Es lo que en otras palabras se ha definido como la urgencia de pertenecer y el instinto de explorar" (53). Asumir esta actitud ayudaría a un mejor equilibrio y entendimiento entre los intereses hegemónicos, populares y la influencia ejercida a través de los mecanismos internacionales de dominio cultural.

3. EL FENOMENO SOCIOCULTURAL DE LAS ARTESANIAS.

Las artesanías entendidas como un fenómeno sociocultural - expuestas a la resemantización y subvalorización hegemónica - y no como la suma de objetos típicos, son el ejemplo perfecto para explicar la acción de "la visión estética etnocéntrica y la aparente polaridad de los valores estéticos. En torno a ellas giran intereses de clase preocupados por mantener unas condiciones sociales que favorezcan sus pretensiones de dominio, aparentando ser la única opción capaz de otorgarles la representatividad cultural que siempre se les ha negado.

Conducidos desde la óptica hegemónica, los valores artesanales son manejados ideológicamente para hacerlos aparecer como el discurso aglutinante de la disparidad cultural nacional. Esta situación sólo se cumple en la esfera de lo imaginario y dista mucho de satisfacer el equilibrio que debe existir a la hora del intercambio de valores culturales.

La instauración de las artesanías como sistema de producción estético especializado corresponde a la etapa Neolítica del desarrollo humano. La conciencia estética del hombre neolítico - perteneciente a sociedades con cierto grado de desarrollo - pudo concretar el establecimiento de actividades básicas para la supervivencia biológica (el lenguaje, la capacidad de figurar y el trabajo con herramientas rudimentarias), con las cuales adquiere cierto grado de dominio de la naturaleza y demás seres humanos pertenecientes a su colectividad o extraños a ella. El avance en la comprensión paulatina y razonada de los fenómenos cósmicos brinda a la conciencia estética las aptitudes indispensables para diferenciar lo útil de lo estético. Diferencia que corrobora las expectativas del hombre para satisfacer sus apetencias sensitivas demarcadas no solamente por la belleza.

Las artesanías surgen en sociedades construídas bajo una clara estratificación social y con un pensamiento religioso acentuado. Los artesanos trabajan para cumplir con la demanda de ornato que rodea a las prácticas religiosas y los espacios exclusivos de los dirigentes. Poseer objetos adornados era un distintivo de clase, ya que los objetos marginales carecían de ornamentación.

Las artesanías ligadas a fenómenos religiosos encuentran en el cristianismo el punto más alto de su desarrollo sistémico al instituirse en corporaciones gremiales, entidades encargadas de hacer cumplir las normas establecidas para llevar a cabo las actividades artesanales. Con la aparición del sistema artístico la práctica artesanal en la Europa del Renacimiento ve su progresiva disolución, enmarcada por la instauración del sistema económico capitalista que aboga por las libertades individuales y considera a los gremios como un obstáculo para su empeño.

El régimen colonial implantado en América -unido ideológicamente a la empresa evangelizadora- trajo consigo el sistema artesanal de producción que rompió el sentido de las artesanías indígenas, para imponer la forma de organización gremial. Los gremios en la Nueva España serán utilizados para destruir la cosmovisión indígena y suplantarla por la iconografía cristiana. "La diferencia entre el artesano español e indio es que al segundo se le prohibieron muchas de sus manifestaciones artísticas (...), por haberseles arrancado su religión y costumbres, permitiéndole expresarse en un lenguaje artístico desconocido, dentro de normas culturales estéticas diferentes, que pronto dominó y readaptó, mientras que el primero pudo aprovechar ventajosamente todo lo que aprendió del indio o lo que adquirió de su cultura a través del comercio" (54). El crecimiento cultural de las sociedades indígenas y su resistencia a asimilar fácilmente los modelos hegemónicos hacen que todavía se conserve parte de esa iconografía distintiva de su visión cosmológica del mundo.

El final del período colonial trae consigo la abolición del régimen artesanal, acompañado por la creación de la academia, sustituta del taller artesanal. No obstante lo hecho por el régimen colonial y las luchas locales por liberarse de las ataduras que dejaron a las nacientes repúblicas en una difícil situación, las artesanías continúan su peregrinar trayendo a cuestas la herencia indígena y la influencia española o asiática.

La industrialización en nuestros países nunca alcanzó el grado suficiente para absorber todas las formas de producción precapitalistas. La nueva dependencia no pudo deshacer los rasgos de un mestizaje cultural que día a día adquiría más presencia. Parte del artesariado es absorbido por la industria manufacturera instalada y los demás, no absorbidos, continúan su labor como "artesanos libres e independientes".

La pervivencia de las manifestaciones artesanales, junto con el arán formativo y extranjerizante de nuestros artistas y toda la política desarrollista que implementó la introducción de los medios de comunicación masivos en nuestras sociedades, conforman el cuadro distintivo de la génesis cultural estética latinoamericana.

Los estados que más énfasis hicieron para convertir las artesanías indígenas en representantes de una supuesta identidad son precisamente aquellos que internamente poseen un porcentaje considerable de grupos multiétnicos. Con ellos y sus productos artesanales enarbolan ideológicamente la bandera de lo indígena (mestizo), empeñados en construir la identidad de sus estados olvidando la segregación ejercida hacia esos sectores en su arán por adquirir la adecuada representatividad cultural y social, desconociendo que los productos artesanales responden a necesidades locales o regionales y por lo tanto no pueden pensarse como nacionales.

Actualmente las artesanías no obedecen a las motivaciones festivas, religiosas o ceremoniales que históricamente las caracterizaron. Si bien en algunos lugares han desaparecido y en otros muy apartados prevalecen, hoy en día se conjugan intereses mercantiles con este tipo de prácticas estéticas. Definir las artesanías referidas a la aplicación original de su sentido sociocultural (religioso, decorativo, suntuario, utilitario) no basta para abarcar la magnitud del fenómeno. Lo que más se les reprocha a las artesanías es el haberse involucrado como manifestaciones culturales en el mundo del intercambio mercantil. Las comunidades subalternas tienen derecho a definirse en relación con las demandas que las culturas hegemónicas plantean y no pueden aislarse de sus intereses económicos locales. De ahí la complejidad del fenómeno artesanal, no de sus productos. No se está hablando de rescatar formas o materiales, se está haciendo referencia a las relaciones socioculturales de esos productos en determinados sectores o conglomerados, conectados directamente con los patrones culturales que cargan estos objetos.

Las artesanías revelan un trasfondo cultural y con el se insertan en la dinámica mercantil que los provee de nuevos significados. "En relación con otros productos del campo sustrafijos a la propiedad y el control de los trabajadores, las artesanías conservan una relación más compleja, entre su origen y su destino por ser al mismo tiempo un fenómeno estético y económico, no capitalista por su elaboración manual y sus diseños, pero insertado en capitalismo como mercancía" (55).

Si se concibe relacionamente a las artesanías, no se puede seguir haciendo referencia a ellas como "artesanías". Las diferencias su modo de producción, el para quién se producen, cómo y a dónde van a parar, para qué se producen. En otras palabras, obedecen a variables establecidas por su producción, distribución y consumo. No basta insistir en lo manual para caracterizarlas ni en los materiales "naturales" con que algunas de ellas se elaboran, no es suficiente su calificativo de pintorescas.

En la medida que las prácticas artesanales cumplan con el carácter renovador y satisfactor de necesidades estéticas de los grupos subalternos, podemos definir su representatividad cultural. No todos los hombres precisan del "arte" para sostener relaciones estéticas con la realidad, pueden ser las artesanías o los diseños lo que satisfagan esas necesidades. "En definitiva, existen modos artesanales de producción, distribución y consumo de manifestaciones estéticas y religiosas. En otras palabras hay una cultura artesanal, como parte de la cultura estética de nuestras sociedades latinoamericanas. Pero la importancia de las artesanías disminuye, al igual que el empleo de los recursos estéticos con fines religiosos o utilitarios. El feligrés u hombre religioso -eje principal de las artesanías- está desapareciendo, y en su lugar surge el individuo en algunos casos, y el hombre masa en casi todos" (56).

El fenómeno artesanal no puede ser analizado pensándolo como una "supervivencia atávica" de costumbres ancestrales, arcaicas, que se conservan por el capricho o terquedad de los sectores subalternos, empeñados en demostrar su capacidad de resistencia a las demás influencias culturales. Nuestra realidad es bien distinta, e históricamente las condiciones sociales definen a las artesanías en un contexto que nada tiene que ver con la insistencia folclórica. Las culturas hegemónicas locales precisan de su control para perpetuar el dominio existente. Darles la espalda significa el acrecentamiento de las diferencias sociales establecidas. Resemantizar sus significados se convierte en el paliativo que adormece y oculta la cruda realidad.

3.1. LA PRODUCCION.

La producción artesanal no es un don divino acuñado en la personalidad del artesano, ser privilegiado capaz de impulsar por sí solo las apetencias estéticas de su colectividad. La producción de bienes artesanales responde a los requerimientos que individuos y colectividades desean satisfacer en el marco de su dependencia cultural. El oficio artesanal obedece a la división del trabajo, sustentada por el desarrollo de los sectores sociales, particularizado en obligaciones concretas.

La continuidad de las labores artesanales desde épocas prehispánicas hasta hoy está rodeada de toda una serie de circunstancias que obedecen a cada uno de los acontecimientos que enmarcan nuestra historia. El choque de culturas trajo consigo el derrumbe paulatino de una cultura estética y la creación - desde la colonia - de la cultura estética mestiza, diferente en muchos aspectos y aun en vías de definirse.

La producción actual de artesanías, enmarcada por la figura del artesano libre e independiente, puede estar precedida de una tradición ancestral y de una práctica más o menos continua, o puede haberse iniciado hace apenas veinte o treinta años. Lo que no implica la ausencia de un trasfondo o una tradición cultural. Ambas opciones son válidas y no se conservan estáticas. La falta de posibilidades o la precariedad de las mismas hacen que las culturas populares diversifiquen sus medios de subsistencia, encontrando en las artesanías una oportunidad para ello. Para algunos este hecho los obliga a mirarlas con desprecio por considerarlas carentes de tradición cultural, como si esta fuese una exclusividad temporal o étnica.

Sin desconocer la capacidad de los artesanos, se insiste mucho en su habilidad "innata", idealizándolos, otorgándoles el calificativo de geniales, mitificando su figura. Esta mitificación borra las diferencias entre la calidad de los productos artesanales y a su vez, tiende a generalizar el

consumo de los mismos. Presenta al conjunto artesanal como un todo homogéneo, cosa que es falsa: ni la calidad de todos los productos artesanales es igual, ni la práctica consuntiva responde uniformemente -sin distinción de clase- a los parámetros del fenómeno artesanal.

El carácter dual del objeto artesanal producido en forma manual e introducido como mercancía al sistema de la oferta y la demanda, sirve de disculpa para que la industria cultural patrocine el aumento en la producción de artesanías con determinado tipo de diseño, dirigidos especialmente a ciertos consumidores y que por su volumen se pueden calificar de menor calidad. Así mismo, la industria cultural patrocina y acapara la producción de objetos artesanales con diseños de más calidad, para un público más selecto y dispuesto a pagar más por algo mejor.

El diseño de los productos artesanales se encuentra en estrecha relación con el tipo de demandas hechas por los consumidores locales, regionales, urbanos, turistas nacionales o extranjeros. Además está supeditado a las exigencias que establecen los intermediarios de mercancías, transmisores de las apetencias de un público inmesurable capaz de colgar un sarape con el dibujo de un personaje fantástico norteamericano.

La exclusividad de un diseño es prenda de garantía y motivo de orgullo para adquirirlo. Poseerlo se convierte en un signo de distinción. La calidad ligada a la exclusividad, son el soporte para cobrar un precio más alto por el producto. Lo repetitivo por lo tanto tiene menos valor simbólico.

El reproche a la repetición viene sustentado por el sentido "innovador" del arte culto: la innovación es mirada como condición básica para darle valor artístico a un producto estético. El sistema social y la sociedad de consumo influyen e inciden para que día a día se "renueve" lo que es considerado como artístico.

Entre los consumidores de productos artesanales existe la tendencia por adquirir aquellos que en sus diseños posean más motivos decorativos o más colorido. Incluso forzan la colocación del color en objetos que nunca lo tuvieron, pues respondían a demandas de consumo local. "Se parte de la base de que los elementos estéticos y culturales de las artesanías tienen como matriz gestora una base en la que las relaciones económicas y de producción son las que definen, engendran, mantienen o destruyen aquellas. En consecuencia es necesario estudiar esa base material" (57).

El proceso de industrialización en los países latinoamericanos no logró desplazar completamente las formas de producción artesanales. Algunos tipos de talleres y ciertos productos

desaparecieron al ser absorbidos por la industria, con lo cual el rol del artesano cambió y pasó a ser el obrero. En definitiva la industria local nunca pudo asimilar la gran cantidad de mano de obra artesanal ociosa, que hasta hoy se conserva en otro contexto social diferente. Lo que sí ha podido lograr la industria es invadir con sus productos los hogares de todos los estratos sociales, desplazando la incidencia de los tradicionales por su bajo precio. También ha tenido que crear mano de varios de los elementos distintivos de lo artesanal para incorporarlo a sus productos. Si la industria fabrica o incorpora distintivos artesanales es para imponer sus principios de calidad a lo tosco, arcaico o viejo.

La permeabilidad industrial para aceptar dentro de sus normas un tinte artesanal es diferente a la permeabilidad artesanal para admitir en su proceso de producción nuevas materias primas, materias-terminadas y adquiridas en condiciones muy disímiles- pues pierde el control ejercido sobre los materiales locales con los que se fabrican. De igual forma, los sistemas productivos artesanales no pueden ser presa del arán tecnicista que pregona la incorporación de los adelantos tecnológicos en los talleres artesanales. Se piensa que de esta forma el atraso artesanal desaparece. Sin embargo, la implementación de un nuevo recurso técnico surge de necesidades concretas y no por el embeleo de un funcionario de escritorio. Los adelantos tecnológicos no son negativos, lo erróneo está en pensar que sirven para solucionar cualquier tipo de problema.

El arán idicrista, empeñado en conservar las cosas como fueron, es el primer enemigo de "tocar" lo que no se puede "alterar": "se han hecho diferentes tentativas para transformar algunas industrias indígenas...." yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de un país. Ellas son producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores que el tocarlas es destruirlas" (1).

Detrás de todo esto hay muchos intereses, no solamente políticos, sino turísticos o estatales. Su obligación es la conservar lo arcaico, hasta el hambre arcaico para venderlo en excursiones y por módicas cuotas. La intrincada red de intereses esconde productores que en su arán económico introducen herramientas y demás utensilios para producir y vender a gran escala productos que en el ámbito consuntivo son conocidos como las "curiosidades o recuerdos típicos". No puede negarse el proceso degenerativo que surren algunos de los productos artesanales, enmarcado por la falta de escrúpulos de quienes se quieren enriquecer raisingando condiciones históricas, sociales y culturales de los grupos subalternos.

La degeneración es un termómetro con el cual los mismos artesanos se pueden catalogar y diferenciar con base en la seriedad de su

labor productiva, o por la calidad de sus productos. Hay que confiar en la dinámica cultural de los grupos populares, capaz de definir la incorporación o no de nuevos bienes productivos. "Al recordar que los materiales y técnicas rudimentarias que muchos consideran esenciales para las artesanías surgieron de una adaptación al entorno natural y a formas anteriores de organización social, no vemos por qué esos materiales y esas técnicas no pueden readaptarse a las nuevas condiciones económicas y culturales de migrantes aglomerados en torno a las capitales o que habitan pueblos transformados. No es consecuente con estos cambios que los materiales, procedimientos y diseños sean reformulados en función de los recursos y estímulos actuales, e incluso que muchos dejen de producir artesanías para incorporarse a otras áreas productivas que les permita vivir mejor!" (59).

Las diferentes formas organizativas de producción artesanal se ven afectadas por la penetración de capitales comerciales que alteran el sentido o la concepción misma de la elaboración. Dependiendo de esta injerencia el artesano pierde el control sobre su producción y se convierte en un asalariado con mano de obra barata y disponible, al vaivén de lo que los intermediarios le exijan. El intermediario se aprovecha de los hechos al tratar con artesanos carentes de medios para subsistir, para comprar la materia prima o para sacar a vender la mercancía.

El capital comercial está en capacidad de penetrar cualquier tipo de organización productiva artesanal y se libra de las obligaciones que un empresario normalmente tiene con sus empleados. Se da el lujo de tenerlos y no pagarles ni sueldo ni asistencia social, se despreocupa del local y de los recursos técnicos del taller. Paga por unidad un bajo precio, lo que obliga a aumentar la producción y a concentrar más mano de obra. En estas condiciones el artesano sale desfavorecido pues no logra acumular capital gracias a que las ganancias no las percibe él, las percibe el intermediario, involucrándose en un círculo vicioso del que no puede salir. "En gran medida, son las condiciones bajo las cuales se establece la dependencia de la gran industria artesanal con el capital comercial las que provocan que esta sólo haya sido una alternativa de crecimiento económico limitada, tanto en las comunidades rurales como en los medios urbanos, ya sea que la organización del trabajo se de en los talleres domésticos o bien que se combinen el trabajo familiar con el asalariado" (60).

Entre la diversidad de formas organizativas de producción artesanal, cabe destacar el "taller" y la "manufactura" como aquellos en los cuales el desarrollo de las fuerzas productivas va ligada con la apertura hacia la tecnificación y la utilización del trabajo asalariado. Con la diferencia de que en el "taller" el patrón trabaja conjuntamente con los empleados y cada uno de ellos realiza todas las tareas que conforma la

elaboración del producto. En la "manufactura" hay una división o especialización del trabajo. Cada empleado realiza sólo una parte de lo producido y el dueño del taller no es un artesano sino un empresario ajeno a los labores productivos. "Lo que aquí nos interesa señalar es una forma de producción (manufactura capitalista) que persiste no por falta de desarrollo de las fuerzas productivas, sino precisamente por oposición a la producción industrial, dado que la actual sociedad de consumo ha postulado como uno de sus patrones el consumo suntuario de artículos hechos a mano en toda o en gran parte del proceso" (61).

3.2. LA DISTRIBUCION.

Al igual que la fase productiva, la distribución de productos artesanales está ligada a la suma de muchos intereses: el capital comercial de los intermediarios locales, nacionales o extranjeros, junto con las políticas estatales que funcionan como la imagen del buen repartidor de mercancías "ingenuas". Pero además de objetos circulan falsos ideales que enmascaran la actitud segregacionista de las culturas hegemónicas.

La dinámica distributiva de las artesanías varió sustancialmente al ingresar como mercancías al sistema económico dominante. El alcance local de los productos hechos para el autoconsumo respondía culturalmente a un tipo de demandas muy específicas y que a través del mercado o celebración religiosa lograban dispersarse entre la comunidad. Con la avalancha de productos industriales llegados por arte de magia, la incidencia de estos bienes artesanales comenzó a ceder terreno.

La alteración de las formas de comercio ocasionan una pérdida de coherencia cultural al interior de las comunidades populares que ven como se disminuyen sus lazos comunicativos tradicionales. El mercado local comparte su espacio con mercancías industriales y con comerciantes ajenos que buscan ampliar a como de lugar el número de consumidores. "Fuese a la creciente penetración del gran capital comercial, a su competencia desigual con los productos locales y las contrusiones entre bienes de distinto orden y fabricación, estos mercados aún permiten relacionarse con las ruentes culturales de ciertos objetos" (62).

Las condiciones iniciales de distribución han cambiado. El consumo nacional e internacional de artesanías generó nuevas formas de comercialización asociadas con intereses nacionalistas o populistas de algunos estados latinoamericanos. Con las ventajas que representa la producción artesanal al poder ser manipulada por los intermediarios y con la necesidad que tiene el régimen capitalista de oficializar las apetencias de muchos sectores ávidos de consumir bienes culturales elaborados manualmente.

La figura del intermediario cumple varias funciones dentro de la fase de comercialización artesanal. Su procedencia puede ser local, nacional o internacional. Los hay que compran sin reparar en nada de los productos, como los hay también que con su tipo de pedidos condicionan la elaboración de las artesanías. La dependencia crecida hace que el artesano se convierta en un asalariado del intermediario, perdiendo el poder de decisión sobre lo que más le pertenecía: las motivaciones culturales para definir el diseño del producto. La demanda es ahora quien determina lo "estético" de las artesanías a través del intermediario convertido en vocero de sus intereses.

La llegada de los intermediarios altera el orden productivo comunal. La estrategia del libre mercado no respeta ni le importa destruir relaciones inmemoriales con tal de obtener mayores ganancias. El bienestar comunal se convierte en bienestar propio, gestándose la división entre los artesanos que beneficia a los intermediarios. El momentáneo y aparente beneficio que representan los empresarios por su contribución al aumento de la producción artesanal y en la contratación de mano de obra puede terminar fácilmente. "La relación (...) entre la organización de la producción y la de la intermediación no se refiere a que un tipo de productor sea captado siempre por un tipo de intermediario específico, sino de un proceso en que los productores pequeños, de tipo familiar o doméstico, con poco o ningún capital, son controlados por el capital comercial, y no solo por un tipo de intermediarios, sino por varios, operando a distinta escala y que este control se efectúa tanto en comunidades rurales pequeñas como en núcleos urbanos mayores y tanto con artesanos independientes como -y aún más- con aquellos organizados en forma de trabajo a domicilio. Lógicamente la escala de operación de los intermediarios corresponde a los volúmenes de producción de los pequeños artesanos" (63).

El comentario generalizado entre los artesanos acerca de la labor llevada a cabo por las entidades estatales encargadas de fomentar la producción y organizar la comercialización de las artesanías es un reflejo del poco avance de estos programas. "En términos de la estructura económica, lo que aparece con mayor claridad es el fomento de formas de producción que no represente ninguna inversión para el estado en la producción misma. Se trata de productos independientes a los que se les promete un mercado, de tal manera que esas formas de producción, al reproducirse, evitan hasta cierto punto que aumenten problemas tan serios como los que acarrea la desocupación" (64).

El interés estatal obedece a un mecanismo de control ideológico y económico, crea toda una burocracia en las entidades, programa unas cuentas exposiciones y concursos de arte popular, fomentando la permanencia de condiciones sociales desfavorables a los grupos populares. Aunque no lo parezca las políticas estatales contribuyen a mantener las diferencias culturales y sociales.

En ocasiones, la experiencia de los artesanos con las instituciones del estado ha sido tan negativa que prefieren optar por la vía privada de la intermediación. Pero la experiencia comercializadora no ha sido del todo negativa, algunas comunidades rurales inmersas en la dinámica mercantil han conseguido reproducirse culturalmente en forma satisfactoria. "En resumen, podemos anotar que sí existe una relación entre la forma en que se organiza la producción y la forma en que se establecen las cadenas de intermediación, pero que esta relación es sólo en lo general: pues se presentan grandes variaciones dependiendo del tipo de producto artesanal que se trate, de los volúmenes de capital invertido, la periodicidad e intensidad del mercado, la ubicación de las comunidades productivas en relación a sus puntos de comercialización y a las vías de comunicación con que cuenta" (65).

3.3. EL CONSUMO.

El consumo de las artesanías autoriza la distinción de los diversos ámbitos a los cuales están dirigidas o desde los cuales han sido solicitadas. El criterio consuntivo artesanal no responde de manera unificada, selecciona de acuerdo a niveles económicos y sociales el tipo de producto que se prefiere.

Acompañan al consumo estrategias como la turística que diversifica los factores para atraer más viajeros. En cualquier rincón turístico se puede tener acceso a los "recuerdos típicos" de la región o el país. Algunos estados latinoamericanos más que otros, ven en el fomento al consumo de artesanías una oportunidad económica e ideológica para promover valores aparentemente nacionales, ya que el auge artesanal no se da de igual forma en todas las naciones de nuestro continente.

Las motivaciones originales del consumo de artesanías han variado sustancialmente. Invasión del espacio popular rural o urbano por los objetos industriales portadores de un incipiente sentido estético y de más bajo precio que las artesanías. La tradicional realidad sensitivo-visual se transforma con la paralela destrucción de valores culturales. Así mismo, los móviles festivo-religiosos declinan paso a paso al convivir con intereses mercantiles desconocedores de las más arraigada visión religiosa.

Amparadas en el surgimiento de nuevos mercados, las artesanías se transforman y las "que en su mayor parte nacieron en las culturas indígenas por su función, son incorporadas a la vida moderna por su significado. (Qué significan). Precisamente el tiempo, el origen. A diferencia de los objetos funcionales que sólo existen en el presente y se agotan en su uso -el vaso para beber, el cuchillo para cortar- los objetos antiguos o artesanales nos hablan del transcurso, de la procedencia" (66).

Las artesanías y el público al que estaban dirigidas cambiaron. De ser el denominador común de una región pasaron a incorporarse a la masa anónima urbana de consumidores, diferenciada por su estrato social o económico, poseedora de una intrincada red de intereses estéticos, mesocráticos y burgueses que olvida su trasfondo antropológico o simbólico.

Las artesanías se diferencian a nivel consuntivo puesto que de acuerdo a sus categorías -masivas o exclusivas- les corresponde un tipo de consumidor y un lugar para su venta. La burguesía local que no puede poseer artesanías comunes ve en la posesión de artesanías raras otro motivo más para acentuar su dominio. Cree resarcir su explotación haciéndole el favor al artesano de comprarle un objeto del cual toda la ganancia le queda al intermediario. Para comprar su símbolo de distinción busca lugares exclusivos: la tienda de antigüedades, la galería de arte o el sitio destinado a los productos más caros dentro de una tienda estatal que garantiza sus ventas con el calificativo de genuinas.

Estamos entre el goce estético, el arán consumista y la adquisición de un objeto elevado a la categoría de obra de arte por la "cultura" de quien lo compra y el valor pagado por él.

Así mismo, las capas medias de nuestras sociedades y los turistas recurren a la compra de artesanía y escogen exactamente aquella pensada para satisfacer las demandas de un público que al comprarlas cree estar apropiándose de un símbolo de identidad nacional. El recuerdo de viaje se coloca en la sala o estudio de la casa al lado del paisaje suizo, la porcelana china y los muebles metálicos. Estos sectores acuden a los grandes mercados en los cuales se vende la artesanía a gran escala. Por lo pintoresco que parecen, se recuerdan al comprador algo que el supermercado ciudadano deshechó.

Mirando también se puede consumir artesanías. El museo es el sitio especializado en esta runción. Su labor informativa distribuye los grupos o sectores sociales distinguidos geográficamente y construye un "símil" de lo que son en la vida real: su comida, el lugar de habitación, los utensilios, etc., silenciosamente y ante ojos ensimismados revelan una "realidad" detenida en el tiempo. Del museo se sale convencido de haber percibido e identificado lo visto con el trasfondo antropológico que conforma nuestra identidad.

Los medios masivos de comunicación, exponentes de los intereses de las burguesías locales, transmiten a través de sus mensajes la imagen de un país unificado y representado por las artesanías, el campesino, el indígena o el obrero. Incitan al turismo, crean el sueño o la fantasía de los lugares exóticos, nos transportan a un mundo carente de polución o de problemas, nos devuelven a lo que fuimos. Terrores y muestran lo que les interesa, detienen en

el tiempo a las manifestaciones estéticas populares creando una falsa imagen de lo que en verdad son esas culturas.

La botijianidad de estos mensajes educa a quien algún día podrá tener la dicha de comprar un recuerdo de viaje. "La interrelación de funciones nos lleva a confirmar que dentro de la producción artesanal surge una interesante dinámica de arte y sociedad en la que el artesano/artista produce para un mercado y para una sociedad que no sólo es diferente a la suya, sino totalmente ajena a las premisas estéticas de su cultura; el vínculo con esta sociedad es precisamente el objeto que produce y su consumo y el comercio que con base en él se realiza. En este sentido, la dinámica del comercio llega a ser el contacto clave de la comunicación entre el artista/artesano y su público/clientela" (67).

¿Se han beneficiado las artesanías con la apertura de este nuevo mercado, o asistimos a la degeneración de la cultura estética artesanal, esperando su pronta desaparición al perder representatividad cultural? No se mire con extrañeza que "las artes y artesanías populares se corrompan cuando los coleccionistas o dueños de tiendas especializadas en la venta de típicos, antigüedades o curiosidades imponen y exigen que el producto lleve cierto grado de diseño y forma, volumen y calidad; pero por otro lado, no puede suponerse que la mayoría de los artistas artesanos, cuya posición económica es baja, deje pasar por alto la oportunidad de vender productos más aun cuando se han dado cuenta de que si les agregan algún elemento decorativo o funcional, podrán obtener más entradas. Este hecho corresponde a la propia dinámica interna del proceso de transformación de la cultura popular" (68).

Las tres funciones socioculturales artesanales enunciadas no actúan separadamente. Su interrelación nos corrobora el por qué las artesanías son un componente importante dentro de la realidad cultural y estética en Latinoamérica. Basados en su trajinar social podemos hablar de un intercambio de valores estéticos artesanales y artísticos, el cual da cuenta de como en la práctica las diferencias sistémicas se derrumban a pesar de la obstinada postura negemónica. El derrumbe de algo siempre sirve para hacer un balance de lo sucedido, sin embargo, falta mucho estudio e investigación sobre las culturas estéticas en nuestros países, para aseverar a ciencia cierta que la prolija actividad artística negemónica posee un discurso teórico capacitado para cuestionar el desconocimiento que tenemos de nuestra rica y compleja realidad cultural.

III. EJEMPLOS DE LA CONFLUENCIA.

La particularidad del intercambio de valores estéticos en Latinoamérica confirma el sentido que adquiere la diferenciaci3n entre lo estético y lo artístico al interior de las múltiples culturas estéticas existentes. En principio no habíamos de una diferenciaci3n, sino de una oposici3n estética ejemplificada por el choque entre el sistema artesanal indígena y el europeo. Posteriormente, la creaci3n de las academias empeñadas en desconocer la continuidad del sistema estético artesanal y en introducir el sentido occidental otorgado a la práctica artística contribuye al establecimiento de la diferenciaci3n, junto con el flujo de artistas latinos a Europa y su posterior regreso que ayuda a propagar las ideas artísticas de avanzada en una realidad aislada y motivada por otros intereses plásticos.

La que aparenta ser la misma diferenciaci3n, ni geográfica, social y culturalmente lo puede ser. Quizás se llegue por distintas vías a la "polaridad de valores estéticos" o a la universalizaci3n de los mismos, pero las circunstancias impiden mirarla de una forma semejante. Vimos como en Europa la ruptura semántica que conduce a la estructura artística a representar lo no-visible o lo no-fotográfico, se da acompañada por el desarrollo tecnológico de sociedades derivadas industrialmente. En América latina la geometrizarci3n de la estructura artística responde a la introducci3n de obras pertenecientes a los artistas formados en Europa y que a su regreso las exponen para poco a poco ir trastocando la mirada imperante. Incluso la fotografía llega a América para competir estéticamente con la naciente tradici3n pictórica local. Paradójicamente, las estructuras artesanales hace tiempo acusaban una fuerte presencia morfológica geométrica.

Algunos afirman que "hemos practicado todas las tendencias en la misma sucesi3n que en Europa, sin haber entrado casi en el reino mecánico de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado a la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producci3n en serie y por el exceso de funcionalismo" (69). Sin desconocer la validez de lo dicho, no podemos caer en el fatalismo moralista que obliga reconocer sumamente nuestra dependencia estética. Nos tocó vivir la implementaci3n de una cultura estética y artística que introdujo el gran modernizador a marchas forzadas. Discutir su contenido ayuda a reflexionar sobre las condiciones en que las ideas modernistas se han distribuido en América latina y de esa reflexi3n partimos para hablar de un proceso artístico enmarcado por vertientes que tienden a desconocer la existencia de modos estéticos distintos al hegemónico, a hacerlos conluir o a empeñarse en un localismo recalcitrante.

La confluencia de valores estéticos hegemónicos y populares representa "parte" de los componentes de nuestra realidad

estética y no se antepone como la única instancia capaz de darnos a entender sus condiciones de existencia. El afán de definirnos o de entriearnos nos ha conducido al punto de tener que reconocer presencias culturales inevitables, participes en el establecimiento de esa identidad.

La práctica artística latinoamericana, oriente en su mayoría de una seria voluntad reflexiva, hizo de su historia la secuencia de obras y de artistas. Anclada en esta concepción, se ha reducido a ser motivo para unos grupos sociales muy exclusivos, convencidos del beneficio consuntivo individual del arte y despreocupados por realidades que van más allá de las obras mismas. En alguna medida la confluencia de valores estéticos cuestiona esta postura y camina en pro de reducir las abismales distancias culturales. "Los esfuerzos por sobrevar en esa fuente están relacionados con la crítica a la inercia del arte contemporáneo. Del sentimiento frustrante que el artista experimenta al dedicarse a una actividad cada vez más sofisticada, más elitista, más superflua, surge la necesidad de reencontrar sistemas de signos más abiertos, menos gastados, asequibles a una masa mayor de hombres" (70).

Desgraciadamente las obras que acusan la presencia de valores estéticos populares se ven inscritas dentro del circuito del arte hegemónico. Volvemos de nuevo a la dualidad etnocéntrica por el hecho de obligatoriamente estar superpuestas a circular por los lugares hegemónicamente destinados al consumo: del arte. Esta disyuntiva refleja como para poder cuestionar la polaridad de valores estéticos, hay que circunscribirse a los canales oficiales que la han generado. Además, este tipo de obras adquieren de una práctica teórica que las sustente y ubique dentro del contexto artístico local o nacional, lo cual las hará aparecer a la luz pública como simples inquietudes personales diluidas por la acción de los mecanismos que controlan y deciden como ha de ser la práctica artística.

La variedad de valores estéticos populares nos puede dispersar a la hora de concretar la influencia de estos sobre la estructura artística de los tres artistas colonianos escogidos para escenificar el intercambio. Sustentados en parte por un fuerte sustrato sensitivo -mítico- y una racionalidad derivante en vías de masificación, nos referimos a modos de organización espacial, usos cromáticos, vestuario, festividades, ceremonias, objetos práctico-utilitarios o religiosos, iconografías, sensibilidades, drama, artesanías, etc.. Gracias a este amplio marco de referencias se distinguen algunas de las vertientes del arte latinoamericano preocupadas por indagar en esa otra "forma" de relacionarse con la realidad.

1. LOS ELEMENTOS ARTESANO-POPULARES.

De la variedad de valores expresados, nos reducimos a los que hemos denominado "elementos artesano-populares". Catalogar un bien cultural como "popular" implica someterlo a las funciones socioculturales que desempeña. El haber sido producido por sectores subalternos no es prenda de garantía para endilgarle ese calificativo. Quizás algunas de las artesanías que se fabrican actualmente no sean populares por el hecho de haber perdido injerencia al interior de las comunidades que las producen. Son nechas pensando satisfacer demandas de consumo urbanas que ideológicamente las convierten en un elemento imprescindible de la realidad sensitivo-visual de los estratos hegemónicos.

No es lo manual, lo artesanal, lo rural, el símbolo distintivo de lo popular. La vigencia popular está dada por la capacidad de uso que los sectores populares tienen de sus valores y de la eficacia de estos frente a los retos que plantea el intercambio con otros sistemas. "Lo popular, por lo tanto, (...) no puede designar un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición o una acción" (71). Lo popular no es lo "otro", se define en relación con aquello que lo ayuda "a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, (...), a la administración, renovación y reestructuración del sentido" (72). Según lo estipulado, un bien cultural hegemónico fácilmente puede pasar a tener una incidencia tal dentro de los grupos subalternos, que se convierte en popular. En este caso la resemantización está dirigida por un flujo inverso de valores que va de lo hegemónico a lo popular.

Los elementos artesanales a que haremos alusión están desligados del sentido ceremonial, festivo o religioso y se adscriben a las funciones práctico-utilitarias -poseedoras de un sentido estético- que garantizan el dominio de las necesidades básicas de subsistencia. Nos referimos a la tecnología artesanal, a los materiales con que se elaboran algunos bienes artesanales y al cromatismo del muro arquitectónico concebido artesanalmente.

1.1. La tecnología artesanal.

Al igual que hablémos de una confluencia de valores estéticos, podemos hablar de una confluencia de valores tecnológicos artesanales e industriales. La pervivencia actual de tecnologías artesanales es el resultado de la incapacidad de la industria establecida en nuestros países para asumir la gran cantidad de mano de obra disponible al suprimirse las organizaciones gremiales artesanales y por el manejo ideológico que insiste en su necesidad para frenar el flujo de masas a las grandes ciudades, con el consecuente agravamiento de los problemas sociales.

La aplicación de estas tecnologías sustentadas en saberes ancestrales -permeables al intuijo de las introducidas por la era industrial- responde a la satisfacción de necesidades práctico-utilitarias en comunidades caracterizadas por un desarrollo social que no ha logrado proletarianizar a todos sus miembros. Contrario a lo opinado, estas tecnologías no están en desuso. La reducción primitivista de los fenómenos se empeña en asignarles dicho calificativo, además de confundirlas con lo arcaico. Por su función sociocultural, las tecnologías artesanales están en capacidad de adaptar "nuevas", siempre y cuando el cambio tecnológico no rompa con el enclave cultural al cual van ingresar.

Con el paso del tiempo, las tecnologías artesanales han tenido que suplantar algunos de sus procedimientos y herramientas. Quienes les impugnan este hecho no miden sus comentarios en contra de las nuevas incorporaciones. Obstinadamente quieren conservar condiciones sociales que por la dinámica suscitada son imposibles de mantener. En la medida que las nuevas tecnologías contribuyan a renovar el "sentido" sin afectar sustancialmente a la comunidades, no importa su utilización, que no merma el valor cultural de las prácticas artesanales.

1.2. El cromatismo arquitectónico artesanal.

Del intercambio de valores tecnológico-artesanales, pasamos a otro marco de influencias delimitado por un elemento artesano-popular diferente: la relación entre arquitectura popular y color, asociada al cromatismo del muro o fachada en las viviendas. Más que hablar de la fusión-arquitectura-color, nos enfrentamos a una situación en la cual el uso de valores cromáticos no se puede disociar de los parámetros subjetivos y colectivos que algunos sectores populares manejan para entablar relaciones sensitivas con la realidad. A nivel de los diversos estratos culturales, la utilización del color cumple con obligaciones muy específicas en concordancia con unos hábitos perceptivos que no son de su exclusividad.

Uno de los motivos sensitivos que más seducen de las clases populares es su manera de expresar, relacionar y utilizar el color. Aparentemente, la estridencia del color le es asignada al sentido que de este tienen las clases populares, en contraposición a la sobriedad del matiz burgués. Así como el uso y empleo del color no es una constante expresa en todos los grupos subalternos, la sobriedad cromático-hegemónica ha perdido terreno. La presencia tonal debe ser examinada particularmente para no homogeneizar erróneamente la utilización de este elemento dentro de la variada realidad sensitivo-visual de nuestras zonas urbanas y rurales.

Según lo anterior y de acuerdo con lo que nos interesa, es muy arriesgado aseverar que "los nuevos barrios populares -en los que no se encuentran indicios claros de una tradición- señalan un cambio en la visión del mundo y el abandono de las antiguas costumbres. Pero entre la imagen tradicional y las nuevas persiste un elemento común: el color que enlaza el pasado con el presente de la arquitectura popular" (73). El impacto social producido por el desarraigo cultural generó -entre otras cosas- la configuración de precarios asentamientos urbanos en casi todas las grandes ciudades latinoamericanas. Estos asentamientos han tardado mucho tiempo en adquirir una estabilidad con la cual puedan satisfacer las necesidades mínimas de subsistencia. No cabe duda que la migración hacia las ciudades aporta las diferencias culturales de los migrantes, incluida la percepción y utilización cromática, sin embargo, no se puede anteponer este factor como el puente entre lo que se era y lo que se es. Al interior de los asentamientos marginales priman situaciones más caóticas para pensar que lo primero por hacerse es colorear el espacio del desperdicio convertido en vivienda. Lo ornamentado de sus antiguas viviendas cede ante la acumulación de evidencias que conlleva la adaptación social en la urbe. Es muy tendencioso pensar que un barrio popular urbano es exactamente como lo era bajo las condiciones del pueblo rural. A lo mejor existan remanentes culturales, incluso paralelismos evidentes, pero la complejidad de las dinámicas sociales no funciona tan gratuitamente.

La expansión capitalista logra penetrar en los campos con nuevos materiales constructivos, trastocando el sentido tradicional organizativo y espacial de las viviendas. Por la forma como son impuestos los nuevos recursos materiales y por querer ingresar a la era "moderna", la nueva configuración exterior de las viviendas rurales arrasa con la poca arquitectura artesanal que pueda quedar. Este intercambio e imposición de valores obedece a la actividad cultural que se genera por el flujo campesino a la ciudad y a la inversión capitalista en el campo.

La complementariedad existente entre el uso social que se le da al color y las significaciones individuales y colectivas de que es motivo, sirven para explicar el modo artesanal de construir una fachada o muro coloreado en las zonas rurales. A primera vista, la ranchada pareciera señalar el criterio individual prevaletente en una calle o un barrio, siendo esta el símbolo de lo que se posee habitacionalmente. Sin embargo, "la ranchada popular es el resultado de un proceso creativo particular enmarcado dentro de pautas colectivas. Dicho de otra forma, el diseño de una fachada es libre pero no desborda los límites establecidos por la cultura y los hábitos propios de cada barrio o de cada pueblo. La intención de originalidad no se manifiesta consciente e individualmente, entre otras razones porque la ranchada popular raras veces es el producto del trabajo de una sola persona o el resultado de un motivo único de ejecución. Proprietarios,

albañiles, carpinteros, ornamentadores, artesanos y pintores intervienen en una especie de creación colectiva cuyo punto de convergencia es el consenso en torno a los valores de la cultura local (...)" (24).

Con base en este consenso se puede deducir que no interesa el tipo de pigmentos usados para colorear el muro o tachada. Los pigmentos se supeditan al criterio colectivo y decisivo de la gama cromática identificable en determinados sectores. Las capas populares no ven ningún obstáculo para apropiarse de los colores producidos industrialmente, los cuales han invadido todos los rincones posibles. Su utilización es un síntoma de la satisfacción de las apetencias cromáticas latentes individual y colectivamente.

1.3. Los objetos y/o materiales artesanales.

Hemos dejado en último término a estos elementos porque aparentan ser los más obvios para influenciar artesanalmente a la estructura artística. Gracias al desarrollo de la tecnología, cualquier material surgido de allí es susceptible de usos artesanales o artísticos. Por esta razón, no podemos circunscribir el distintivo material artesanal a aquellos identificables como "naturales" (fibras vegetales, telas, maderas, cerámica, etc.).

El sistema artesanal y su incidencia sociocultural ha que tenido que asumir los nuevos materiales para reemplazar los elaborados y conseguidos tradicionalmente. Al igual que ocurre con las tecnologías, se cuestiona mucho este tipo de materiales por considerarlos desprovistos de valores culturales auténticos. Los consumidores de bienes artesanales deben despojarse del anhelo romántico y aceptar las transformaciones actuales de los objetos artesanales.

Si bien la utilización de materias primas "naturales" puede predominar en las zonas rurales, las necesidades ciudadanas, evicas de invadir su realidad sensitivo-visual con este tipo de productos, generaron una serie de mecanismos distributivos que facilitan el acceso a las materias primas "naturales", venidas de los lugares más insospechados. De esta forma se pueden adquirir en la ciudad productos artesanales elaborados con materias primas "naturales" sin que contengan algún rasgo característico del modo de producción artesanal rural. Su apariencia nos puede confundir y de ella se valen quienes manipulan ideológicamente el anhelo artesanal.

Como el fin primordial de ningún sistema estético de producción especializado son sus productos u objetos, las referencias objetuales que se hacen en este trabajo deben ser entendidas "relacionalmente", esto es, inmersas en sus funciones

socioculturales y no aisladas o significadas exclusivamente por la apariencia material. La alusión artesano-popular no busca definir exacta e inequívocamente en qué consiste cada uno de ellos. vistos "relacionalmente", su definición corresponde con la confrontación social y cultural que no pueden eludir. Por esta razón penetran en el ámbito de un concepto como el de "estructura artística", para percatarnos cómo las estructuras significativas elaboradas alrededor de los productos artísticos que influyen, traspasan la apariencia material y se suman al criterio ideológico que opone lo "culto" a lo "popular".

2. EL CASO COLOMBIANO.

La cultura artística colombiana, distinguida por una deficiente labor historiográfica en torno a sus prácticas productivas, distributivas y consuntivas, asume la visión estética etnocéntrica y la polaridad de valores estéticos para ampararse peyorativamente en el poder del arte culto, entendido como la única manifestación estética válida. Se dificulta mucho elaborar un panorama del proceso artístico colombiano cuando las referencias que se tienen provienen de fuentes bibliográficas de segundo o tercer grado, incapaces de abarcar toda la magnitud del fenómeno artístico local.

Es indudable el desconocimiento que se tiene en Colombia de otras realidades estéticas como las artesanales, relegadas al estudio antropológico, víctima a su vez de una mirada antropocéntrica. El impedimento ideológico para aceptar la confluencia de modos estéticos diferentes, hace aparecer los pocos ejemplos artísticos de esta como simples intereses personales, movidos por un afán "expropiador" y no por la influencia nacida del estudio y conocimiento real de las otras formas estéticas que existen en el país.

Abogar por una mayor permeabilidad dentro de la cultura artística colombiana, representada por un sistema que ha cerrado sus puertas a la relajación sobre fenómenos estéticos populares, implicaría romper con unos vicios difíciles de disolver. Siendo así, no podemos aspirar a una apertura ideológica que permita crear el espacio en el cual la confluencia de valores estéticos de otras latitudes sea incluida. Es necesaria una transformación conceptual del problema artístico en Colombia, que en principio reconozca su ignorancia sobre realidades sociales más complejas.

Encerrada en un círculo vicioso y con funciones sociales muy reducidas, la mecánica del arte en Colombia pierde día a día terreno, convirtiéndose en la ansiedad por el evento y el posterior comentario aprobatorio o desaprobatorio. De acuerdo con su incidencia, no podemos pensar a secas en un arte colombiano. Su presencia no es representativa digna de una nación enmarcada por la diversidad cultural.

La cultura artística colombiana no ha podido entender que hace parte de un fenómeno estético que propende a suplir las necesidades sensitivas colectivas de los diferentes sectores colombianos, con productos aptos para proponer cambios o renovaciones de los modos y hábitos sociales de relacionarse sensitivamente con la realidad. Ni acepta este encargo, ni reconoce en las artesanías un sistema lo suficientemente capacitado para lograrlo. Mientras no exista en el sistema artístico colombiano un interés por ampliar los criterios que lo rigen, seguirá siendo una entidad conocida por la suma de artistas y de reseñas, ausente de la verdadera realidad estética del país.

Dentro de la peculiaridad del proceso artístico colombiano, los tímidos baluceos costumbristas de principios de siglo, señalan la influencia sobre la estructura artística de estos "motivos" más que de verdaderos valores estéticos populares. Se debe ser flexible y aceptar históricamente la aparición del costumbrismo, para entenderlo como el anhelo ideal que recupera la confianza en el "pueblo" y su entorno. El afán reiterativo y compulsivo del costumbrismo -decorador de salas y comedores en muchos hogares- impide abordar seriamente las temáticas populares y costaculiza las renovaciones sensitivas.

En determinado momento, el arte colombiano cargó con un lastre representado por el trabajo de algunos escultores y pintores encerrados en una concepción de la realidad social colombiana elaborada sobre hechos mal interpretados. Influenciados por el contentidismo del muralismo mexicano o por la escuela renacentista europea, centraban el lenguaje artístico en la representación de mitos locales, ciertamente existentes, pero no por eso concebidos como una camisa de fuerza temática. Su manejo correspondía a los intereses de burguesías locales que enaltecían un discurso ideológico sobre una "raza", convirtiéndolo en su máximo representante. La corriente "renovadora" del arte local se opuso abiertamente a esta concepción, refugiándose en otra completamente opuesta. El indigenismo corre con la misma suerte y pasa sin pena ni gloria por la escena artística colombiana.

A mediados del siglo la experiencia geométrica en el país es víctima de los ataques academicistas. Oscilando entre los ideales constructivos y los subjetivismos, responde -al igual que en algunos países latinoamericanos- a las motivaciones personales de los artistas, más que a las condiciones tecnológicas de un contexto social emancipado por un alto grado de desarrollo de las fuerzas productivas. Las ideas academicistas no demoraron en rechazar la "nueva tendencia abstracta", e incluso las opciones figurativas no adscritas a los cánones académicos también fueron víctimas del vituperio en la década de los años 50. Todo lo que estuviera por fuera de las normas, así fuera figurativo, era excluido por el empeño académico (75).

La aproximación investigativa hacia los valores estéticos populares ve en la obra de Beatriz González la oportunidad para salirse de tanta pedantería hegemónica. Sus trabajos remiten a la cotidianidad dramática que acompaña a los sectores subalternos o al empleo de muelles y técnicas de artesanía con claras connotaciones populares (76). Estos flujos artísticos personales que transitan entre el localismo y el internacionalismo vanguardista occidental se pueden resumir así: "en síntesis, parece ser que la mayoría de los artistas colombianos toman el arte como simple medio de expresión, esto es, como la extensión catártica de una subjetividad, la del artista, supuestamente innata o de cosecha personal, que hecha mano de la habilidad manual y cuya máxima aspiración es la de seguir el ejemplo del suanero Rousseau" (77).

El contacto directo con realidades estéticas locales, expresado en determinadas estructuras artísticas, nace que la labor reflexiva generada alrededor de ellas -ávidas de asideros que vayan más allá de la simple subjetividad del artista- mal interprete sus contenidos y los ubique en el contexto ideológico de lo "nacional" o como representantes de la identidad del país.

Paradójicamente y en contraposición a este criterio, nos podemos apegar a lo escrito en el acta del jurado encargado de premiar en el año de 1980 el evento artístico más importante del país. Así entenderemos por qué en los demás países latinoamericanos los límites sistémicos han perdido terreno y se recalca la importancia de atender las otras realidades estéticas: "(...), el jurado ha estimado pertinente estimular aquellas obras en las cuales es posible discernir una búsqueda que procura rescatar elementos visuales y conceptuales tendientes a expresar una identidad cultural (...). Del mismo modo, el jurado se permite sugerir que así como ya han sido superadas las barreras entre los diversos géneros de la plástica, y entre las llamadas artes menores y mayores, en futuras ediciones del Salón Nacional, se promueva la presencia de aquellas manifestaciones plásticas emanadas directamente del contexto de las diversas culturas populares del país, cimiento de su identidad cultural" (78).

La muy plausible sugerencia del jurado -inscrita dentro de la cultura artística colombiana- no deja de ser tan sólo un documento para el recuerdo. Por el momento es imposible pensar que algún día los trabajos estéticos populares asistan a un evento de arte culto. Nos sirve de ejemplo la cobertura que tiene actualmente el Salón Nacional, incapaz de abarcar regiones ajenas a la citadina escena artística nacional.

Con una cultura estética hegemónica que responde a los dictámenes de una ecoestética obsesionada por separar las diversas realidades estéticas del país y amparada en la falta de recursos teóricos que contribuye a mantener las condiciones imperantes

recibidos por una raise conciencia de lo que debe ser, el arte como fenómeno sociocultural- la visión estética etnocéntrica y la polaridad de valores estéticos surgida por el excluyente desconocimiento hacia esas realidades, nos permite ubicar la diferenciación entre lo estético y lo artístico ceñida a los mandatos artísticos negeomónicos. Inmersos en este contexto, ejemplificamos el intercambio de valores estéticos reflejado en la estructura artística de tres artistas colombianos de la década de los 60's.

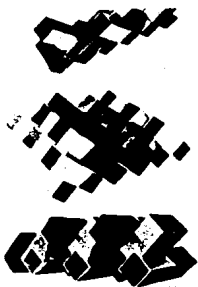
2.1. La insistencia en la producción artesanal ceñida a la implementación, adecuación y utilización de tecnologías vigentes en un ámbito sociocultural específico (GERMÁN BOTERO).

Dentro del contexto artístico colombiano, la obra de Germán Botero puede ubicarse junto con la un grupo de escultores colombianos que comenzaron a figurar en la década de los 70's. Este grupo tiene en común su formación arquitectónica que les facilitó el ingreso al mundo del arte a través del énfasis en el desarrollo de la comprensión espacial y el excesivo formalismo geométrico.

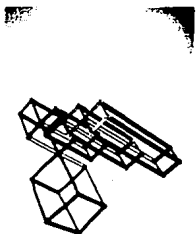
La estructura artística de Botero estaba caracterizada por el empleo reiterativo de un material metálico como el aluminio. Formalmente, sus elementos morfológicos se amoldaban a la presentación comercial del metal. Con base en las operaciones manuales conocidas como modulaciones, Botero supedita el material a un régimen compositivo cautivante e inagotable.

El énfasis espacial -geométrico y modular- poco a poco fue mostrando el riesgo de elaborar estructuras artísticas sin ninguna otra motivación que la formal. En esta etapa, sus obras "llegaban incluso a ser más bien excelentes ejercicios de diseño, a pesar de que en ellas se notaba una buena capacidad para la verificación orgánica; también se podía dejar entrever cierto neutralismo emocional que imbuía a las construcciones de una belleza fría, ascética" (79).

Significativamente y como estrategia para salir del regodeo formal, Botero somete sus estructuras al entorno de la escultura transitiva. La intención de amueblar escultóricamente la ciudad se diluye por el espacio privado al que se destinan las obras. Cuestionadas, pero no agotadas las instancias capaces de salvar la obra de Botero, este no tiene más remedio que replantear el sentido otorgado a su estructura artística.



1



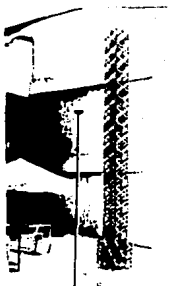
2

ETAPA GEOMETRICA ESPACIAL.

1. Sistema. 1976. Aluminio anodizado azul y blanco. Módulo de 5 x 5 x 10 cms.

2. Instrumento a tres vientos. 1981. Aluminio anodizado rojo y negro. Perfil 1/4". 43 x 40 x 55 cms.

3. Torre. 1979. hierro. perfil de 1/2". 60 x 60 x 400 cms.



3

La crisis estructural conduce a Botero al estudio e investigación de tecnologías artesanales para nutrirlo con nuevos y ricos elementos. Apartado de la posición objetualista que conrunde la investigación en artes con el producto artístico, Botero hecna mano de los recursos teóricos disponibles para garantizar la efectiva implementación de un método investigativo. Al asumir la interdisciplinariedad, Botero demuestra la importancia que tiene presentar de forma independiente tanto el resultado investigativo como el escultórico, pensados ambos como partes constitutivas de su estructura artística.

El objeto de investigación de Botero se puede definir como el estudio de los procesos sociales que facilitaron el establecimiento de enclaves culturales artesanales en una zona que dentro del contexto económico nacional, contribuyó a la generación y desarrollo de importantes empresas productivas. "Para explicar el proceso de producción textil en la región, se tiene que tomar en cuenta la producción artesanal como hecho social que posibilitó las nuevas formaciones culturales y económicas al aportar entre otros elementos la habilidad y aptitud manual, la técnica y el aprovechamiento de materiales propios y la ingeniosa solución de máquinas y herramientas" (80).

Dentro de sus objetivos está el considerar "la producción material elemento fundamental en la elaboración de un país o de una región, porque siendo la cultura y el arte no sólo un problema de intención o deseo, sino un problema material de las posibilidades de apropiación y desarrollo de tecnologías, estos asuntos deben ser aclarados para conformar una visión amplia que nos permita plantear una perspectiva en relación a la cultura. Es en este contexto donde aparece la importancia del artesanado desarrollado en esta región, respondiendo a necesidades culturales, adoptando y desarrollando tecnologías basadas en recursos inmediatos de su entorno y estableciendo un objeto simbólico elaborado por comunidades enfrentadas a cambios en sus patrones culturales" (81).

Para llevar a cabo la compilación de la cultura material en la región de Antioquia, Botero desarrolla las siguientes investigaciones:

- 1980. Producción preindustrial de loza en el Oriente Antioqueño.
- 1982. Muestra etnográfica del Oriente Antioqueño.
- 1984. Producción de iraca en el Norte del Dpto. de Caldas (Aguadas).
Producción Minera en Antioquia.
- 1985. Compilación de la Cultura Material en la Región de Antioquia.
- 1989. Instrumentos de la Cultura Material.
Arqueología industrial.

2.1.1. La producción preindustrial de loza en el Oriente Antioqueño.

La fuerte herencia formalista de Botero hace que sus principios aproximativos al suceso social y cultural regional conocido como "la producción preindustrial de loza en el Oriente Antioqueño", lo obligue a un acercamiento espacio-perceptual. Deriva este tipo de acercamiento del énfasis espacial-arquitectónico concebido por él mismo como "creación de espacio". Botero reconoce en los modos perceptivos una respuesta a parámetros sociales -ecoestética- y acepta que la organización del taller cerámico es el resultado cultural que engendra la actividad productiva artesanal. Asumiremos al taller cerámico como una gran estructura artística (artesanal) para identificar claramente las relaciones o influencias de este sobre la estructura artística del escultor.

La influencia más obvia es la material. En este caso es el BARRO entendido en su acepción ancestral -común a la América Prehispánica- que hace las veces de aglutinante de una comunidad que alrededor de él gesta parámetros culturales. El empleo del material está sustentado por el transiéndolo investigativo que lo rodea.

La morfología del taller cerámico está representada por cada uno de los componentes que hacen posible elaborar los productos. De acuerdo con los intereses de Botero, podemos enumerar al HORNO, al TORNO y a la RUEDA: Aisladas de sus funciones productivas, cada una de estas herramientas representa para Botero el encuentro con una nueva disposición sintáctica y espacial que lo alejarán del concepto de "creación de espacio". De ahora en adelante "su" espacio será el "espacio tecnológico artesanal" presentado sin ninguna alteración. El sentido estético de estas disposiciones se convierte para Botero en un valor artístico. Así mismo, la HORIZONTALIDAD necesaria para secar los platos fabricados en el taller cerámico, romperá con la verticalidad imperante en la etapa anterior de Botero. A partir de este momento, la HORIZONTALIDAD será otra constante sintáctica en la obra del escultor.

Estructural y significativamente, podemos decir que "la producción de loza en el Carmen se ha desarrollado de acuerdo a las posibilidades y necesidades de un determinado contexto cultural: la producción de grandes recipientes atendía no sólo la estructura alimentaria de una población cuyo consumo estaba basado en carbohidratos como el maíz, sino también requisitos culturales como el manejo del agua, objetos de iluminación como velas, y otras exigencias" (10).

La comunidad del Carmen ve que sus productos pierden incidencia social y utilitaria con la llegada de los nuevos productos reemplazantes de los autorfabricados y el surgimiento de empresas

cerámicas capitalistas. "Así, la producción de loza en el Carmen ha venido evolucionando hacia un producto de "artesanía" que se vende no por su función o utilidad sino por sus aspectos decorativos y formales. De allí que los nuevos productos incorporen casi la mitad del valor a la decoración y que aparezcan las formas copiadas del plástico y la decoración recargada para satisfacer gustos y demandas distintas a las que originariamente abastecía" (63).

La atención que Etxero presta a estos aspectos es la que otorga validez tanto a su investigación como a su trabajo. Con la mirada puesta en la obra, la crítica obvia estas referencias por considerarlas de menor valía. Sujetos al concepto de estructura artística, dichas circunstancias cargan de significados a la obra de Etxero y la conducen más allá de la simple referencia material y formal.



4. La estructura artesanal del taller.



5. El Horno como elemento morfológico.



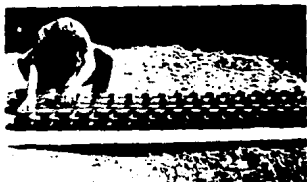
5. La Rueda y su intrasintaxis.



7. Rueda reemplazada.



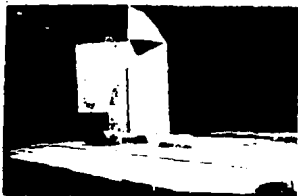
6. El Torno.



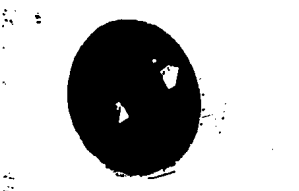
9. La disposición sintáctica Horizontal.



10. CUATRO DOCENAS. 1986
Barro Cocido. 4x4x.40 mts.



11. GUERRERO Y TUMBA.
1990. Barro Cocido
3 x 9 x 7.5 mts. aprox



12. ARRASTRE. 1965
Fundición y extruc-
ción en aluminio.

CUATRO DOCENAS nos sirven para entender el tipo de resultados escultóricos obtenidos luego de la investigación. En ella encontramos al TORNÚ como matriz gestora y a la HORIZONTALIDAD como el delimitante espacial de la obra. Soora recalcar la utilización del BARRÚ.

En GUERRERO Y TUMBA se conjugan la verticalidad con la horizontalidad para crear un espacio más "transitable" que "objetual", gracias a la versatilidad del material cerámico. La referencia precolombina implícita en el trabajo nos obliga dejar para el rinai este tipo de significados.

ARRASTRE excluye la influencia material para enfatizar la formal. Respeta al máximo la organización de la fuente de donde proviene "rueda", independizándola de su función práctico-utilitaria o mecánica para presentarla como motivo escultórico.

La tecnología vigente en el taller cerámico proviene de la minera. Ante el agotamiento de las minas en la región, las herramientas y procedimientos técnicos son adaptados social y tecnológicamente a otros menesteres. Este contacto con la minería transporta la investigación de Botero hasta el universo colonial y por ende, prehispánico. "El cuero, y la madera y los herrajes con los cuales se construyó la maquinaria, eran los recursos inmediatos de un medio aislado tecnológicamente, que encontro en las técnicas y herramientas desarrolladas en el siglo pasado, por la minería, en la producción de tejares y en la explotación de salados, la experiencia técnica que fue incorporada a la producción de loza: así el molino de pisones de la minería es utilizado en la trituración de calizas, en tanto que en las forjas de la herrería fue posible la construcción de herrajes y herramientas" (84).

Para concluir esta etapa y como resultado investigativo, Botero elabora y presenta un audiovisual que da cuenta de todo el proceso tecnológico inmerso en el taller cerámico, adscrito a la vida de una comunidad que vive en torno a la producción de loza. El escultor reconoce en su primer acercamiento investigativo el predominio del análisis "perceptual". Consciente del poco alcance de esta postura, se ve en la necesidad de trabajar mancomunadamente con los antropólogos para no dejar de lado contenidos presentes en el objeto de investigación e indispensables para entender a cabalidad la problemática que encierra la producción artesanal.

2.1.2. La producción de fique en el Oriente Antioqueño.

Sumándose a la óptica perceptual o sensible, la mirada antropológica empleada por Botero para estudiar este nuevo proceso desarrollado en la población de Guarne se detiene en las funciones socioculturales que cumple.

La producción de fique en el país data de épocas prehispánicas, sobresaliendo la habilidad del indígena para el trabajo textil. El auge carterero a principios del siglo hace que el fique cobre muchísima importancia a nivel nacional, aunado a las características de un país netamente agrícola que precisa comerciar y empaquetar productos perecederos.

Actualmente, la producción artesanal fiquera sufre los avatares de tener que enfrentarse al capital monopólico e industrial productor de empaques, incapaz de desplazarla del ámbito cultural y social en el que se encuentra anclada. Esta pugna de intereses ejemplifica claramente la ambivalencia capitalista que practica la política de la "exclusión económica", generando graves problemas sociales, para luego tender la mano y aparecer como el "socio benefactor".

El aumento en la demanda de los productos elaborados con fique hace que el artesano trabaje en forma desigual en relación con las pocas industrias de empaques creadas. Sus procedimientos manuales no compiten con la avanzada tecnología industrial capaz de satisfacer grandes demandas de sacos o de costales. La continuidad de las labores artesanales fiqueras se debe a la insuficiencia de la industria monopólica para absorber laboralmente la gran cantidad de artesanos que derivan su sustento de este producto.

El monopolio industrial ejerce a su vez las funciones de intermediario. Rompe con el sistema tradicional de compra y venta del fique y se convierte en el más importante comprador de toda la materia prima que se produce en la zona. Para agravar más el problema, introduce en el mercado el empaque plástico que desplaza al hecho con fibras naturales. De esta forma asesta el golpe de muerte al pequeño productor artesanal, imposibilitado técnica y económicamente para enfrentarse a esta nueva tecnología.

Por las necesidades internas del país, los productos de fique no se ven desplazados completamente. Los pequeños productores se movilizan y obligan a la industria monopólica a replantear su política intermediaria, demostrando la falta de recursos del sistema para implementar el desarrollo tecnológico sin prever las posibles y graves consecuencias que conlleva la ciega incorporación de los nuevos y avanzados sistemas productivos.

El estudio antropológico realizado por Botero le permite identificar al REGIMEN FAMILIAR DE PRODUCCIÓN como el más característico entre la gran cantidad de talleres ubicados en la región. Define a este modo de producción el que todos los miembros de la familia se unifican para participar parcialmente en cada una de las actividades que dividen al proceso artesanal. Dependiendo en gran parte de los intermediarios, su poca capacidad económica les impide acumular capital. La intermediación ha incluido para que este régimen se rompa y la actividad artesanal se diversifique en favor del artesano o comerciante independiente. La presencia intermediaria no ha pretendido el establecimiento de talleres manufactureros porque es consciente de las implicaciones que conlleva el enfrentarse a la industria monopólica productora de empaques. La producción de fique se mueve entre dos polos dependientes el uno del otro: el régimen familiar de producción y la gran industria productora de empaques.

Continuando con la función productiva, el artesano riquero ha tenido que incorporar nuevas herramientas diferentes a las usadas tradicionalmente con el fin de acelerar un poco varias de las etapas de transformación de la planta de fique. La mayoría de los instrumentos familiares están conreccionados con madera, la cual, sin ninguna dificultad, permite adaptar nuevas partes

metálicas, desvirtuando aquellas creencias que consideren las labores artesanales invariables.

La dispendiosa tarea de transformar la planta de rique para obtener la fibra vegetal útil, planteó la necesidad de tecnificarla. Destribrar manualmente cada noja de rique, para posteriormente ponerla a secar, atórméntaba físicamente a los encargados de realizarlo: "para la década de los 50, el incremento en la demanda de la fibra, la expansión del mercado interno y el vertiginoso crecimiento de la exportación del café, hacían obsoletas las tradicionales formas de destribrado con macanas, varillas y carrizos. En muchos lugares se comenzó a diseñar y utilizar raspadores mecánicos de rique impulsados por agua. Posteriormente se usó la nueva destribradora portátil movida por un motor a gasolina" (25).

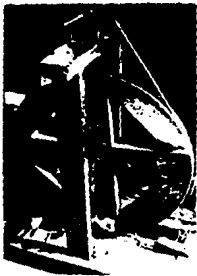
13. El régimen familiar de producción: la casa como taller.





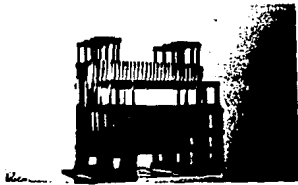
14. La familia y los instrumentos tradicionales figueros.

15. Devanadoras y algunas adaptaciones metálicas.



La producción de rique en el oriente Antioqueño influencia material, morfológica y sintácticamente el trabajo de Botero. Las herramientas -como parte vital del fenómeno productivo-, se convierten en su centro de atención. Cada una de ellas posee una estructura artística (estética) de la cual extrae la totalidad o uno de sus componentes morfológicos. El TELAR será el instrumento por excelencia encargado de señalar el viraje en la concepción estructural artística de Botero. TELAR PARA FIQUE, anclado en un material antiguo -aluminio- y en una técnica constructiva heredada de la anterior geométrica-espacial, representa el cambio en la morfología general de su obra. Estos nuevos contenidos y sus significados dan cuenta de la fuente en la que bate el artista para traducir el sentido estético de una herramienta en producto artístico. La disposición constructiva o sintáctica de la herramienta 'telar', sin ser traspasada fielmente, conserva algunos de los rasgos identificables con su origen.

16. TELAR PARA FIQUE.
1982. Aluminio anodizado negro, rojo y blanco. 43x35x50 cms.



17. ENVOLVEDORA. 1985
Fundición en aluminio
y cobre. 37 cm. de
diam.

La obra ENVOLVEDORA es el traspaso riel morfológico y sintáctico de una herramienta del taller. Su fidelidad no se desvirtúa por estar hecha con un material diferente al original. Botero reduce sus operaciones manuales, pues "copia" las ya dadas tecnológica o artesanalmente. Toma prestado los modos organizativos de los instrumentos, adhiriéndose a la "impersonalidad" de estos.

El rique como influencia material entrará al inventario de recursos materiales disponibles. Pasará bastante tiempo para que el escultor lo utilice directamente en sus obras. La labor investigativa de Botero no debe pensarse como una secuencia ordenada y paralela de datos. A la hora de los resultados, poco importan los cronogramas elaborados.

2.1.3. La producción de iraca al norte del departamento de Caldas (Aguadas).

Aparte de la inobjetable realidad social y cultural que Botero debe investigar en cada una de sus prácticas, esta en particular representa la ruptura con los esquemas organizativos y espaciales en su obra. Sobra recordar que formalmente la estructura artística no independiza a las subestructuras morfológica y sintáctica. Ambas, relacionadas dialécticamente, pueden ceder terreno al énfasis que se hace sobre alguna de las dos. La renovación sintáctica que acontece en la obra de Botero, está supeditada a la morfológica de los medios tecnológicos y artesanales.

Heredera de la explotación minera, la región en la que se encuentra ubicada la población de Aguadas, es reconocida a nivel nacional por la elaboración de excelentes sombreros de iraca. La extracción de oro y plata durante la colonia concentró laboralmente a los habitantes de la zona hasta que los recursos minerales se agotaron. A principios del siglo pasado, la minería deja cesante mucha mano de obra y la región vive un proceso de colonización. "La compleja técnica para la elaboración del sombrero llegó como varias otras referencias a tejidos y textiles de la importante zona artesanal situada en la frontera con el Ecuador" (86).

El consumo del sombrero Aguadeño expresa perfectamente las circunstancias por las cuales la demanda impone el diseño del objeto artesanal. Por ejemplo, el narcotráfico colombiano - expuesto a la luz pública como clase social emergente desde hace poco tiempo-, obligó la transformación cromática del sombrero, caracterizado por su discreción y valorado por su calidad. Estos consumidores hicieron que el sombrero se tiera de azul, rojo o verde, compitiéndole al color natural de la fibra de iraca.

La producción de sombreros -circunscrita también al régimen familiar- ha decrecido. Subsiste para mantener las demandas locales o regionales de autoconsumo. Esta labor "paulatinamente ha sido llevada a los sectores de la población que son desplazados de los procesos productivos: ancianos, mujeres y niños, convirtiéndose en una actividad marginal que cosa vez se recluye a los espacios interiores o íntimos" (57). Lo anterior ocurre porque la mano de obra artesanal tuvo que desplazarse hacia otras fuentes de ingreso, ante la difícil situación económica que se vive en las áreas rurales del país.

Eotero logra la renovación espacial y sintáctica al examinar el repertorio de instrumentos indispensables para confeccionar los sombreros. En cada etapa, extrae varios de ellos respetando al máximo su estructura tecnológica y estética (artesanal). Los compra, apropiándose de ellos real y físicamente. En concordancia con su morfología, la materialidad de los instrumentos seleccionados cambia al adecuarse a la idea escultórica. A partir de la investigación hecha en Aguadas, Eotero tiene que hacer uso de fundición, introduciendo este nuevo recurso técnico con el fin de darle más nitidez conceptual a la escultura. La nueva técnica sólo tiene sentido en la medida que permite reconocer en esos instrumentos traducidos a esculturas, la ineludible necesidad de fundirlos. Esto explica por que el escultor no trabaja con materiales sino con procesos técnicos.

Instrumentos escogidos de la producción artesanal de sombreros de iraca:



18. Entrecopa.



19. Plato.



20. Conjunto de instrumentos.



21. Formas y Entrecopas.

22. Máquina para hornear y dar forma a los sombreros.



23. Secado horizontal de los sombreros.

Los MOLDES, las FORMAS, las ENTRECÓPAS y su disposición espacial en el mundo de la iraca, transforman la concepción espacial de Botero. Por primera vez hace obras con piezas "separadas", dejando de lado al tornillo que antes unía a toda la estructura. En estas piezas el aluminio permanece pero no es el mismo, se ha impregnado del color característico del horno de fundición.

ENTRECÓPA y FORMAS marcan el cambio definitivo en la concepción espacial del artista. En conjunción con la morrología de cada uno de los instrumentos, la sintaxis espacial se carga de significados. Ya no es el "espacio creado" sino el "espacio contenido" por las formas artesano-tecnológicas y sus interrelaciones. El concepto espacial en la obra de Botero no se puede pensar en abstracto o como surgido de la iluminación repentina. Se define a partir del análisis estructural de cada una de las piezas y no por su "representación". La investigación salva a Botero de quedar atrapado en un universo de formas sin transfondo cultural e investigativo.

24. ENTRECOPA. 1985.
Fundición en hierro,
cobre y aluminio.
32 x 32 x 90 cms.



25. FORMAS. 1985
Fundición en hierro.
35 x 35 x 23 cms.



Reseñas cortas y alusiones muy superfluas sobre la relación tecnológica y artesanal en su obra, confirman el poco interés que la crítica otorga a estos factores, favoreciendo la óptica hegemónica que universaliza todo para librarse de lo que va más allá de la simple apariencia objetual. "Una investigación sobre el artesanado en Antioquia que le permitió profundizar en los procesos del ri que y la loza llevo a Botero a trabajar sobre formas extrañas de estos oficios regionales. Y apoyado en los molinos, los telares, los instrumentos y otros elementos de trabajo popular, pero manteniendo sus relaciones dentro del vocabulario de líneas rectas y metálicas que había empezado a definir con sus primeras obras -y sin acudir a la cursilería temática y cromática que últimamente se nos quiere hacer pasar como el valor autóctono por excelencia- Botero ha conducido su escultura a convertirse al mismo tiempo en expresión creativa y constructiva, y en pronunciamiento sobre lo aledaño y lo nacional" (26).

La reseña crítica revela claramente la confusión ideológica y facilista desde la cual se comentan trabajos como los de Botero. La reducción hegemónica más obvia es la de tildar su obra como un

pronunciamiento sobre lo nacional. Resulta paradójico que quienes se han caracterizado por su adhesión sumisa a movimientos artísticos internacionales se atrevan hablar de lo nacional. En los procesos tecnológicos artesanales, ni la obra de Botero son nacionales. Los procesos son parte de lo que constituye la totalidad de la nacionalidad tecnológica y por esta razón debe denominarseles regionales. La incidencia sociocultural de las obras de Botero impide a su vez catalogarlas de nacionales, aparecen inscritas dentro de los dictámenes hegemónicos de la cultura artística colombiana. El término "nacional" encierra tanta complejidad que deber ser usado cuidadosamente.

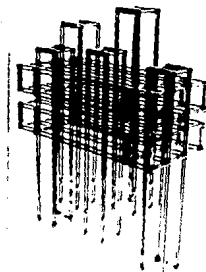
Al encontrar nexos con la industria o explotación minera en varios de los bastiones tecnológicos estudiados, Botero necesariamente tiene que abordarla para no dejar incompleto el contenido de su investigación. Recuérdese que parte de la tecnología utilizada en el taller cerámico proviene de la minera, y así mismo, la extinción del trabajo minero en la región de Aguadas obligó a sus pobladores a diversificar sus medios materiales de subsistencia.

La influencia minera en la estructura artística de Botero deja entrever lazos con su antiguo lenguaje escultórico. Las máquinas utilizadas en los procesos mineros y entendidas como estructuras artísticas (estéticas), aportan todos sus contenidos matéricos, formales y significativos. La figura del MOLINO DE PISONES PARA MINERÍA DE ORO expresa estos vínculos. Sin embargo, el apego a la antigua concepción estructural hace que la influencia tecnológica se "subordine" a este manejo. Más que una influencia debe hablarse de una dependencia.

26. Molino de Pisones. Foto-
Gabriel Trujillo. Tomada de
"Aspectos técnico-culturales
de la producción minera en
Antioquia.



27. MOLINO DE PISONES PARA
MINERIA DE ORO. 1981. Alu-
minio anodizado color rojo
y negro. Perfil 1/4". 26
x 70 x 90 cms.



Entre el año 86 y 89 podemos apreciar un cambio en la obra de Botero, suscitado por el tipo de aproximación investigativa que realiza. Las investigaciones documentales cobran tanta autonomía como la obra misma. Ya no importa encontrar las relaciones directas entre las investigaciones y las esculturas, pues asistimos a la efectiva utilización de una metodología investigativa en artes. En esta etapa Botero hace libre uso del manejo formal de todos los datos acumulados en el inventario de recursos tecnológicos y artesanales. Los títulos de las obras remiten a otras "realidades": MAQUINA DEL DESEO y TRES HORIZONTES.

28. MAQUINA DEL DESEO.
1989. Bronce. 60 x 60 x
40 cms.



29. TRES HORIZONTES. 1989
Aluminio y bronce. 40 x 40
x 20 cms.



El libre juego con los significados de cada uno de los componentes nos vuelve a remitir a la referencia tecnológica, incorporando un material común a todos los procesos investigados: LA MADERA. Este manejo consciente y lúdico de los elementos formales, que evoca etapas de los procesos, se concreta en obras como TOLVA.

30. TOLVA. 1989. Madera
y bronce. 80 x 60 x 40
cms.



De la generalidad expresada en los títulos anteriores, PUESTO DE TRABAJO nos retorna directamente al referente cultural. En él se congregan conceptos espaciales y procesos productivos. Recopila materiales y elementos morfológicos. Conjuga la verticalidad del horno con la horizontalidad del barro. La disposición especial resulta de la adición de cada elemento morfológico. Combina el barro con el riqúe y con la tela. Las dimensiones de la obra buscan afectar las impresiones perceptuales del espectador, imbuido -quíeráse o no- en un "puesto de trabajo".



31. PUESTO DE TRABAJO. 1990
Barro cocido, fique y tela.
3 x 6 x 8 mts. aprox.

Para finalizar debemos regresar a una obra como GUERRERO Y TUMBA, y ver como las ideologías artísticas imperantes pueden conducir las prácticas significativas que genera una obra, a apreciaciones facilistas. Quizás esto nos ayude a definir un poco la estructura significativa de la obra de Botero. GUERRERO Y TUMBA nos introduce al referente cultural precolombino. Aunque la obra cargue con ese significado, estos, junto con lo nacional, son presa del canibalismo reduccionista hegemónico.

El fenómeno cultural y estético precolombino está perfectamente anclado en un pasado representado por sus huellas presentes: sitios arqueológicos, comunidades indígenas sobrevivientes, los diversos tipos de museos dedicados a su conservación y la reflexión alrededor del tema. El fenómeno estético precolombino no se puede catalogar de "popular". Considerarlo así, revela una posición encubridora de la ingenuidad consuntiva frente al suceso y el afán hegemónico de homogeneizar todas las prácticas estéticas, ocultando las múltiples particularidades culturales que hacen de ellas fenómenos más profundos y complejos.

Dentro de los parámetros que identificamos en la estructura artística de Botero, la referencia precolombina -ejemplificada en GUERRERO Y TUMBA- es perceptual y acertadamente utiliza la cerámica como nexo entre el universo mítico y la contemporaneidad. El ámbito técnico-cultural indígena no es ajeno al escultor. A raíz de sus investigaciones puede establecer la presencia de un conjunto de instrumentos y métodos indígenas utilizados para la extracción minera. En este caso, el soporte investigativo salva a Botero.

Significativamente y con cierto beneplácito, se asiste en Colombia a la aparente gestación (dentro del reducido ambiente artístico) de un sentimiento que pregona a lo precolombino como sujeto de devoción. Rechazamos este tipo de acercamiento superfluo hacia las manifestaciones estéticas precolombinas. Su romanticismo vanal no lo autoriza a levantar la defensa de algo conocido someramente. La estructura artística de Botero es conducida por esta falsa conciencia social que parece más una carrera contra el reloj. Cómo aceptar a ciegas y tan tranquilamente la manipulación que se hace de los acontecimientos precolombinos, cuando los artistas colombianos -enclaustrados en su taller- pueden vivir ajenos de la escena social del país?

Es muy aventurado adjuntar la obra de Botero a estos comentarios. Para él, la investigación de procesos preindustriales no es resultado oportunista de quien trata de recuperar una historia siempre vilipendiada. Para Colombia, la coyuntura presente sobrepasa la pregunta por el culpable de nuestro descubrimiento. Para el arte colombiano siempre ha significado un llamado de atención aún sin contestar.

Resumiendo el real sentido de su obra, podríamos decir: "no se justifica una investigación de procesos preindustriales en sí misma, hoy su gran importancia radica en la posibilidad de articularla a situaciones de la industria contemporánea, o, a un proyecto de industrialización del país que no puede ignorar sus historias locales, las cuales finalmente son las que configuran en gran parte su capacidad productiva" (89).

2.2. El cromatismo del muro o fachada concebido artesanalmente (Beatriz Jaramillo).

Distanciada de la función productiva y tecnológica, enfatizada por la influencia de esta sobre la estructura artística de Eotero, la obra de Beatriz Jaramillo sirve para aclarar por qué la mirada reduccionista hegemónica suprime las condiciones particulares de todos los fenómenos estéticos y los uniforma por su apariencia material o formal. La obra de Jaramillo también sirve para reconsiderar el calificativo de popular otorgado a obras de arte hegemónicas que hacen uso de valores estéticos populares. Ambas aclaraciones se sustentan en la necesidad de diferenciar relacionamente lo estético de lo artístico.

Antes de remitirnos a la forma como la diferencia relacional se expresa en la estructura artística de Jaramillo, debe tenerse presente que el COLOR existe en la medida que un sujeto le otorgue valores sensitivos y lo signifique. Las variaciones cromáticas son culturales y responden a los condicionamientos sociales creados por las culturas estéticas, artísticas y las ecoestéticas que rigen sus movimientos. Los hábitos perceptivos cromáticos no son autónomos, hacen parte de las necesidades estéticas que los individuos, las sociedades y las culturas requieren; así mismo, la utilización del color también viene asociada a estos parámetros.

La existencia de las culturas estéticas cromáticas populares sirve para explicar el intercambio de valores tonales surgido por el atractivo que ejercen los valores cromáticos populares hacia los hegemónicos. Seducidos por su espontaneidad, la iridiscencia y las combinaciones cromáticas, las culturas estéticas hegemónicas adoptan y adaptan sin reparos sus modos y utilizaciones cromáticas.

Por el "respeto hegemónico" hacia los valores cromáticos populares, pareciera que ambos se desenvolviesen en un sentido análogo. El problema radica en saber a ciencia cierta si las culturas estéticas hegemónicas viven una crisis cromática que las obliga a dirigir su mirada a la "estridencia" popular, y hasta qué punto se interesan en conocer las razones culturales que sustentan los usos populares del color. Con seguridad, el afán esteticista hegemónico desconoce las posibles motivaciones religiosas, festivas o práctico-utilitarias cromáticas subalternas para descontextualizarlas en procura de enriquecer su acervo tonal.

Considerar análogos ambas posturas estéticas revela el transcurso etnocéntrico exponente del oportunismo estético que hace alarde de su disposición para aceptar las gamas de colores subalternas. Pero la estridencia cromática popular -si acaso existe-, inmersa en su contexto cultural, no es lo raro o lo exótico como se

aprecia al transplantarse en el mundo hegemónico. La riqueza cromática popular no proviene de los dictámenes de la moda, se sustenta en una tradición cultural que posee categorías colorísticas.

Hemos asociado el color al muro o fachada construido artesanalmente porque "no solamente preferimos sensitivamente los colores, también los tomamos como signos, señales y símbolos. Y es que toda época cuenta con una semántica no escrita de los colores, que es mucho más vaga y flexible que la de las formas y que tal vez por eso estamos forzados a ligar los colores con las formas y los objetos." Por decirlo así, los colores flotan en el ambiente en busca de ajustes semánticos, porque en la práctica no reparamos en el color libre" (90).

Las culturas hegemónicas emplean el color asociado a funciones como las decorativas o señalísticas y a través de la pintura "monocroma" -que insta a la apertura de las posibilidades significativas y perceptuales del color- han logrado que artísticamente el color se desligue de las funciones prácticas. Esto sucede por la influencia fotográfica sobre la estructura pictórica, la cual se ve en la obligación de acentuar la elementalidad de sus componentes morfológicos, desligándolos de las relaciones semánticas que anteriormente los ataban.

El sentido artístico y real del color, inscrito en la estructura pictórica, no coincide con el sentido estético y funcional del color asociado a la fachada popular. La concepción estética popular no separa el color del soporte arquitectónico, porque esta unión le permite la configuración urbanística de pequeñas comunidades que se distinguen de otras por los empleos cromáticos.

Establecer los fundamentos sociales del por qué en ciertas zonas la incidencia tonal es mayor que en otras, puede promover actividades investigativas objetivadas en la inquisitiva búsqueda de intercambios, permeabilidades e influencias y no en la total aceptación del genio creador popular. Por esta razón, la interpretación de la fachada no es una tarea imposible, aunque algunos se empeñen en armarlo: "la interpretación de la fachada popular es una tarea interesante en la medida que se ocupa de un objeto claramente rico en posibilidades de apreciación y de análisis. No obstante ni la interpretación estética, ni la política o la religiosa bastan para explicar este producto del sentido de la belleza propia de los constructores y del uso extraordinario del color: tampoco sirven para entender el valor que la fachada tiene para los habitantes del la vivienda o el barrio, el pueblo o la ciudad. Afortunadamente los creadores populares seguirán coloreando al margen de cualquier interpretación posible" (91).

Este tipo de miradas es presa fácil de una confusión que tiende a considerar el flujo constante de la sensibilidad inmune a los quehaceres culturales. No se trata de defender la segura continuidad colorística popular, sino de ver en ellas los flujos, las variaciones o desapariciones. Además, debe aceptarse la importancia de conocer y averiguar las motivaciones culturales y tonales de los grupos subalternos, desligadas de la supuesta "genialidad" artística hegemónica.

El preámbulo hecho sirve para introducirnos en la estructura artística de Jaramillo, definida por la presencia de tachadas coloreadas popularmente y extraídas por medio de la rotografía. Su postura investigativa difiere con la de Eotero, al no independizar el objeto de investigación del resultado artístico. En su obra ambos se rinden para dar cuenta de la influencia arquitectónica y cromática popular.

El objeto de la investigación son las tachadas populares existentes en algunas zonas rurales de Colombia, distinguidas por el color que arquitectónicamente poseen. A Jaramillo le interesa tanto el color como los elementos morfológicos que componen la tachada. Su investigación carece de algo imprescindible: el registro oral de los motivos que indujeron a los moradores de esas viviendas a configurar cromáticamente los barrios.

Afortunadamente la artista expone y esclarece su acercamiento hacia el fenómeno estético en mención: "el arte, tal como funciona hoy en nuestro medio carece de fuerza, y es sólo el reflejo de unas estructuras y unos sistemas que hoy se hayan en tela de juicio, y para nosotros si se quiere mantener esa vitalidad, sólo puede tener sentido en la recuperación deliberada de valores propios y comunes ayudando a la determinación de nuestro destino cultural y a la identificación de lo ordinario en su verdadero contenido" (92)"

Jaramillo habla de la "recuperación deliberada de unos valores que nos son propios y comunes". Son comunes para aquellos sectores sociales que los asocian con rasgos culturales identificables y diferenciables frente a otros grupos. Son diferentes para quien tiene un interés artístico por presentar, recuperar y resemantizar esta manifestación. Ella busca la "identificación de lo ordinario en su verdadero contenido". Lastimosamente, el estado de la reflexión alrededor del problema estético popular es tan pobre que no permite nombrar adecuadamente a lo popular, se le tacha de "ordinario", algo inadmisible. También quiere identificarlo "en su verdadero contenido". Esta identificación no la posee quien hegemónicamente se aproxima a un hecho poco común a los cánones estéticos acostumbrados a manejar; para quienes están inmersos en ese mundo, tan tienen sentido, que con ellos demarcan su espacio privado y colectivo.

La estructura artística de Jaramillo, definida por la extracción fotográfica de estructuras arquitectónicas artesanales, genera unas significaciones que se empecinan en confundir el motivo fotografizado con una PINTURA. La facilidad hegemónica para uniformar con base en la apariencia material y formal todos los fenómenos estéticos y hacerlos aparecer como artísticos, es la que se empeña en esta postura reduccionista. El desconocimiento de las premisas compositivas implícitas en el muro coloreado, no brinda más opciones que la de tildarlas, o catalogarlas como pintura.

Indudablemente algunos de los detalles de las rachadas fotografizadas por Jaramillo presentan parecidos con pinturas abstracto-geométricas. Sin embargo, esta coincidencia no da la razón a quienes insisten en denominarlas "pinturas". Aceptarlas por su valor funcional no les resta categoría estética y confirma la no exclusividad del arte hegemónico para generar relaciones sensitivas o estéticas con la realidad. El color presente en el muro popular, socioculturalmente no está dirigido a llenar los espacios hegemónicos dedicados al consumo del arte. El color de esos muros es público, aspira a renovarse tradicionalmente en contacto con los demás muros. Por esta razón importa más su papel como aglutinante cultural subalterno y no como adscrito al reducido ambiente de la autonomía cromático-pictórica.

La participación colectiva necesaria para configurar la fachada o vivienda popular, confirma la premisa anteriormente expuesta, considerada indispensable para verificar el carácter popular de cualquier fenómeno social. La fachada artesanal es el resultado de una acción comunitaria y nunca es vista como algo independiente del espacio interior que delimita y resguarda a sus moradores.

La crítica hegemónica ha escrito poco sobre la obra de Jaramillo. Cuando lo ha hecho, sus comentarios revelan la total ignorancia de las características populares. Desde su desconocimiento afirma: "el punto de vista de Jaramillo es entonces "popular", y más, si no se adentra en los espacios privados y sólo se reduce al espacio de la plaza. Pero este exterior trasciende su condición arquitectónica para convertirse en un discurso sobre la cultura popular" (93)

El párrafo anterior expone claramente la visión hegemónica alrededor del fenómeno estético popular, incapaz de sobrepasar la mirada sobre los productos u objetos, pues para ella son el fin primordial del arte. Nunca la obra de Jaramillo ha podido convertirse en un discurso real sobre lo popular, su cámara no ha ingresado al interior de las viviendas para preguntar por las iniciativas culturales que deciden la presencia cromática. Se alaba la apariencia exterior porque su trabajo interesa por el afán esteticista que borra cualquier motivación cultural.

Según lo estipulado, su obra no es popular. El hecho de presentar un interés hacia lo popular no le otorga ese calificativo. Apropiarse de un valor estético subalterno, como lo es la organización visual arquitectónica de los espacios populares, no implica una acción popular. Con ello simplemente se incorpora un valor cultural ajeno a modos estéticos hegemónicos carentes de ese repertorio tonal. Su negativa popular se corrobora por los espacios que Jaramillo escoge para mostrar sus obras. Serán populares los museos en que la artista presenta su trabajo?

El universo cromático artesanal es transcrito por medio de un recurso susceptible de usos artísticos como lo es la fotografía. Al hacer uso de ella, la artista se libra de ingresar al condescendiente mundo del costumbrismo pictórico. La renuncia de Jaramillo a pintar los rincones rurales viene sustentada en la idea de que "el procedimiento documental choca violentamente con la tradición cultural de la pintura, la que es convertida en pasado ahora revelado en sus fundamentos, por mostrar la fotografía como piensa la pintura a diferencia de ella. Desautoriza a la pintura por su multiplicabilidad mecánica en varios aspectos p. ej., la originalidad, la autenticidad, el aquí y el ahora, revolucionando la espacialidad y temporalidad colectiva" (194).

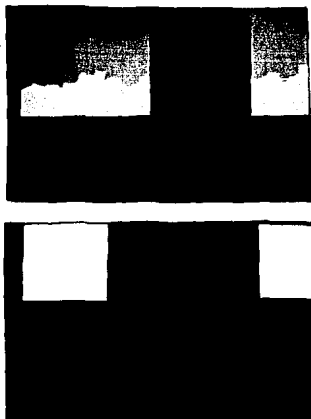
La influencia de la estructura arquitectónica artesanal sobre la obra de Jaramillo básicamente se centra en los aspectos formales (morfológicos). La mecánica fotográfica, respetuosa al máximo de la morfología del muro, "detiene" un signo estético utilitario y lo transfiere sin ninguna alteración manual personal. La única inferencia que la artista tiene sobre la estructura artesanal es el ENCUADRE, o sea, su criterio compositivo o sintáctico para establecer que motivos aparecen en la foto y cuales no. La diversidad morfológica de la pared depende de los lugares que ella visite, en correspondencia con los rasgos socioculturales de las comunidades que los habitan.

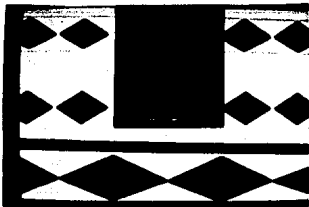
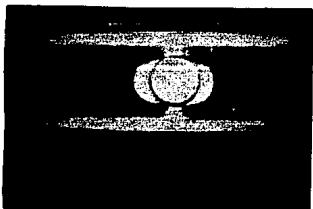
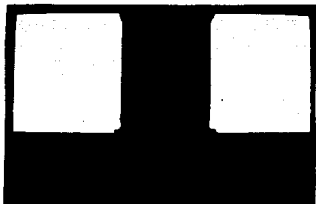
El primer elemento morfológico seleccionado de la estructura arquitectónica artesanal es el ZOCALO (zócalo) de las ranchadas. En la población de Santa Rosa de Osos (Antioquia), este espacio de la pared se dedica al ornamento cromático acompañado con la presencia de formas geométricas entre las que sobresale el ROMBO.

Artísticamente y con base en una serie de fotografías de los Zocalos, Jaramillo presenta una corta secuencia visual antinarrativa denominada "ZOCALO". La postura conceptual de esta obra confirma su renuncia al hecho físico de pintar el cuadro (pared), para no representar estéticamente algo ajeno. Significativamente, Zócalo se convierte en la huella de una presencia que manifiesta el recuerdo de un raudo viaje sensitivo a través de la impresión en la memoria de esos muros, colores y formas de extracción popular. Así mismo, la secuencia visual

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

expone la capacidad popular para relacionarse cromáticamente con la realidad y enseña los matices empleados por los grupos subalternos.

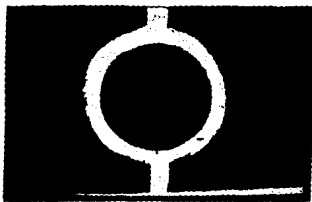




33. EXTRACTO DE LA SECUENCIA
VISUAL "ZOCALO" (continuación).

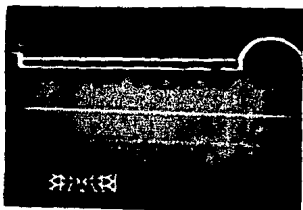
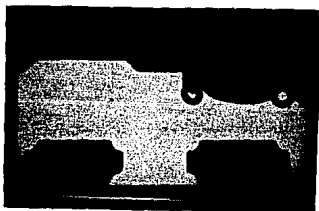
34. ZOCALÓ. 1960. Elementos
morfológicos geométricos.



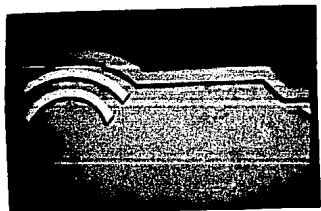
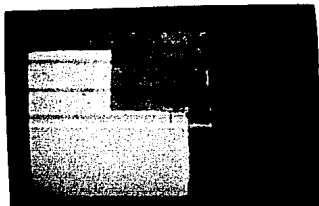
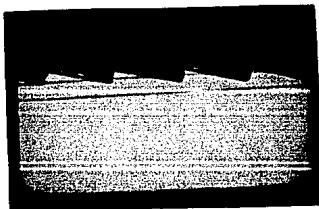


35. LOCALO. 1980. Elementos
morfológicos geométricos.
(continuación).

Al visitar Ciénaga (Magdalena), el horizonte fotográfico de Jaramillo asciende para clasificar la configuración morfológica de los remates ornamentados de las casas coloreadas con cal pigmentada. En esta zona el lugar dedicado a la ornamentación se le conoce con el nombre de FRISO. Las condiciones climáticas de la zona hacen que el muro posea más elementos arquitectónicos que contribuyen a aminorar el excesivo calor acumulado en el interior de las viviendas durante el día. El CALADO es el encargado de cumplir esta función.

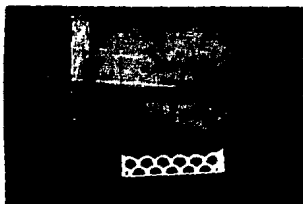


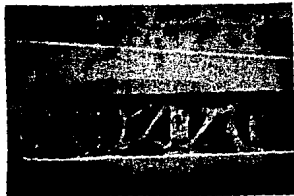
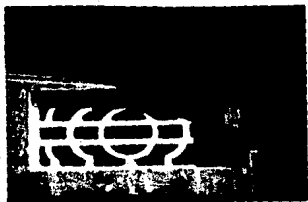
36. FRISO. 1960.



37. FRISOS. 1980.

35. CALADOS. 1960.





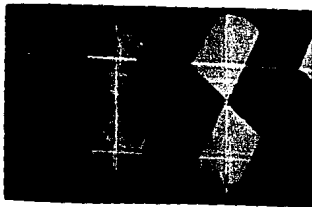
39. CALADUS. 1960.

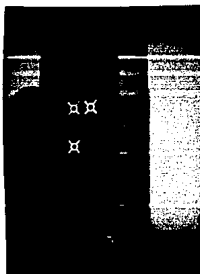
Por desconocer las funciones socioculturales que conducen la elaboración de la fachada populares y centrada en los aspectos formales, la obra de Jaramillo pasa de la postura conceptual al manejo formal de los elementos morfológicos fotografiados. La secuencia visual (zócalos, frisos, calados) se convierte en una fusión entre pintura y escultura (BIOMBOS).

Jaramillo, reacia a considerar sus fotos como datos, ve con las variantes plásticas que le suceden cómo se convierten en registros con los cuales elabora otro signo artístico. Los BIOMBOS son un ejemplo claro de esto. En ellos se dan cita todos los elementos morfológicos acumulados para conformar unas divisiones espaciales que no son arquitectónicas. En esta transposición formal, la artista respeta la impersonalidad de esa morfología: utiliza el color heredado de la tradición cromática-popular, introduce los Calados en la madera que soporta materialmente a los Biombos, remata las terminales superiores con los Frisos. La única huella personal en estas obras es la disposición de los elementos desligados del muro o fachada coloreada. El orden compositivo imperante se hace evidente, alcanzando el máximo grado de sofisticación, extraviándose quizás en el juego sintáctico.

Jaramillo agrega otro elemento morfológico (LA BALDOSA) que tímidamente valida la necesidad de ingresar al interior de los espacios arquitectónicos. El trabajo de la artista se enriquece formalmente con el adosamiento del nuevo elemento arquitectónico, dejando sin solucionar la carencia estructural, significativa de la estructura artesanal.

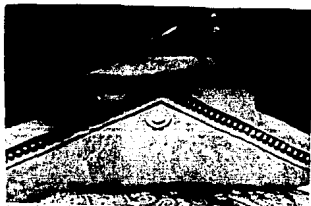
40. BALDOSA.





41. BIOMBOS. 1985.
Triplex y pintura
de aceite.

Alejada completamente del contacto directo con la realidad, Jaramillo opta por hacer uso de ella a partir del dato fotográfico. Para esto elabora estructuras fotográficas pasadas en la proyecci3n de una fotografía -que contiene un z3calo o un friso- sobre un cuerpo humano. La experimentaci3n conduce las connotaciones de su trabajo a otro universo de significaciones, corroborando algo que se vea venir: la afinidad por la morfología matérica (cuerpo-z3calo, cuerpo-textura, cuerpo y color). La naturaleza de estos trabajos -análogamente titulados "PAREDES"- ya no interesa por su referencia popular que se ha transustanciado a lugares muy distintos del punto de partida.



42. PAREDES. 1985
Fotografía.

Al ser consciente de las limitaciones formales, Jaramillo decide emparejar la geometría de la fachada con la precolombina. Una investigación de tal envergadura salvaría a la artista de la facilista posición reduccionista hegemónica que conrunde todos los renimientos estéticos diferentes a los suyos, para calificarlos de primitivos.

Al concluir el presente trabajo haremos un balance del desenvolvimiento estructural de los ejemplos citados. Gracias a él, localizaremos cada uno de los factores por los cuales el intercambio de valores estéticos conserva su vigencia dentro de la cultura artística colombiana, o si por el contrario, la relación establecida cumple medianamente con el objetivo relacional de aceptar la convivencia estética de los productos y los idearios de los tres sistemas estéticos continuamente mencionados. Desafortunadamente, la mecánica del arte colombiano logra disfrazar los propósitos de estas estructuras, tergiversando los contenidos implícitos.

2.3. Arte vs. Artesanía o la historia de cómo una artesanía ingresó a una Bienal (Juan Luis Mesa S.).

Luego de haber transitado por los tópicos productivos artesanales (Germán Botero) y las sutilezas para enmascarar las diferencias implícitas en las manifestaciones objetuales estéticas (Beatriz Jaramillo), llegamos a un caso en el cual se expone claramente la visión que tiene la cultura artística hegemónica colombiana. La influencia de objetos y materiales artesanales rurales en los trabajos de Juan Luis Mesa y los tipos de consumo que suscita, sirven para confirmar la dinámica conceptual de la estructura artística.

La obra de Mesa permite analizar tres instancias que la ayudan a definir estructuralmente. En primer lugar, la postura aproximativa y consuntiva que mantiene el artista con los objetos y materiales artesanales, confirma a la runción sociocultural del consumo como aquella capaz de desvirtuar el objetualismo reduccionista occidental, desconocedor de la validez de estas runciones. La incidencia consuntiva se presenta en dos niveles íntimamente ligados: Mesa como consumidor o comprador urbano de artesanías y las significaciones generadas alrededor de estos objetos expuestos en un museo o galería a la manera de obras de arte.

En segundo lugar, la estructura de los productos artesanales presentados como artísticos, influencia material y normalmente la estructura artística de Mesa. La materialidad, sujeta a la exagerada manualidad que acompaña la elaboración de las artesanías, es asumida para conjuntar en una sola obra varios de estos objetos.

En tercer lugar y derivadas de las significaciones mencionadas, la estructura artística de Mesa es víctima de los manejos ideológicos que en Colombia oponen el arte a la artesanía. La cultura artística colombiana considera a sus productos y a la peculiar incidencia sociocultural que desarrollan, lo suficientemente capacitados para suplir las necesidades sociales e individuales (estéticas, artísticas), pues nunca piensa al sistema artesanal (cultura artesanal) o al sistema diseñístico (cultura de masas) como dos corporaciones tan sólidas, que en muchos casos la superan con base, y precisamente, en su incidencia sociocultural. La cultura artística colombiana se ufana de sus productos, se define a partir de ellos, porque los demás productos, los artesanales, son lo otro, ve los otros y para los otros. Cada una de las tres instancias mencionadas no actúa separadamente. La obra de Mesa se define estructuralmente por la ligazón existente entre ellas.

El contacto de Mesa con objetos y materiales artesanales se remonta a su inserción como consumidor urbano de productos artesanales vendidos en un sector popular de la ciudad de Medellín. La importancia de este sector radica en la condición de centro intermediario de toda clase de materias primas y productos -locales o regionales- que a través de la fase distributiva de su existencia sociocultural, se esparcen para ser comprados o consumidos en relación a los múltiples usos de que pueden ser objeto.

La circulación urbana de las artesanías apunta directamente a un hecho innegable dentro de la realidad sensitivo-visual ciudadana: la creciente o decreciente incidencia artesano-objetual como parte constituyente de una determinada cultura estética local. Socialmente, cada uno de los objetos allí adquiridos posee el calificativo de popular por el uso y la importancia que tienen dentro del sector mencionado.

La intensa actividad comercial desplegada en el sector, reúne productos procedentes de varias latitudes. Los artesanales (locales y regionales) junto con los industriales (locales, regionales o importados). Esta convivencia práctico-utilitaria da pie para comenzar a derrumbar la postura diferenciante del arte hegemónico colombiano.

Existe una separación entre la resemantización tecnológica que sufren los objetos, la resemantización artística de Mesa y la empecinada o negativa separación artística, interesada en desconocer el verdadero sentido de la confluencia de valores estéticos. A pesar de activarse el mecanismo polarizador o etnocéntrico, el consumo popular de los productos confirma la presencia de las artesanías dentro de la realidad estética colombiana.

El fácil acceso que se tiene a la posibilidad consuntiva artesanal, choca con el difícil discernimiento entre los circuitos artísticos. La reflexión artesanal colombiana no tiene todavía la claridad para indagar por su consumo urbano. Dicha responsabilidad se relega en la persona del economista que tajantemente divide el problema y lo ubica en el exclusivo contexto económico.

No es gratuito el hecho por el cual tanta mercancía artesanal llega a Medellín para luego ser dispersada a otras regiones del país. (Qué tipo de demandas se ocultan detrás del constante flujo de bienes utilitarios o decorativos? Para poder establecer la presencia de mecanismos reguladores, motores de ese tránsito y de esa convivencia entre el modo artesanal y artístico, Mesa tendría que indagar en las vivencias y memorias de la cultura estética prevaleciente, aún sin sistematizar. De otra forma, continuaría apegado a una circulación artesanal desprovista de cualquier actividad reflexiva.

La postura investigativa de Mesa es la de un comprador de artesanías que ausculta en su riqueza material para exponerla como artística. Será la prolífica variedad de productos artesanales la que se convertirá en la camisa de fuerza estructural en su trabajo. Con una reflexión teórica insuficiente sobre lo que representa la afluencia artesanal a las ciudades, Mesa se verá atrapado y estancado en el regodeo material y sintáctico.

La siguiente cita lo confirma: "la obra de Juan Luis Mesa, utilizando materiales sacados del mercado de subsistencia, de subproductos que deja la industria y el comercio, produce unas piezas que por su grado de perfección, adquieren, paradójicamente, esa presencia rotunda y elemental propia del trabajo exquisito. La forma como va elaborando el material del cual se parte, al incorporarse una exhaustiva mano de obra, va constituyendo un trabajo cargado de intencionalidad y riqueza, en cuya factura se va depositando una fuerza interna que rápidamente pasa a ser una realidad visual. Rebordes, retales, retazos, cueros, bejucos, cañabravas, iracas, filtros y juncos se reúnen en un conjunto, rescatados de la jungla del mercado marginado, para ser vehículo de significación, de afirmaciones dirigidas al sistema del pensamiento y a la actividad intelectual" (95).

Su obra se confunde con los objetos artesanales, es más, su obra son los objetos artesanales tal cual se consumen urbanamente, sometidos a diversas operaciones manuales encargadas de enfatizarlos o de unirlos. Las opciones artísticas de Mesa vienen contenidas en los objetos artesanales concebidos como herramientas de trabajo, fusionados para producir un objeto escultórico formalmente definido por uno significados implícitos en la referencia cultural artesanal y por unas significaciones

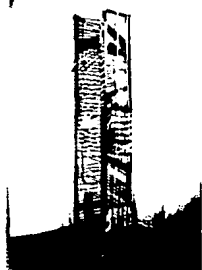
abiertas a un medio social regido por la ausencia de una tradición teórica estética.

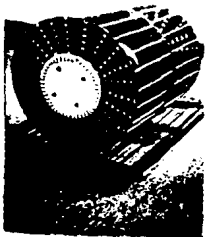
La postura conceptual del artista está representada por la acción descontextualizadora del objeto artesanal, el cual pasa del medio distributivo al recinto hegemónico asignado para el consumo del arte, presentado como una realidad ceñida a su condición cultural y no como la representación artística de los objetos fabricados por conglomerados subalternos. Catalogar la obra de Mesa como "artesania" por el simple hecho de hacer uso de ellas, es abordar la expectativa artística a partir del objeto aislado de sus funciones socioculturales.

La ausencia de trucos ilusionistas en la obra de Mesa nos guía adecuadamente y nos permite entender la configuración de su estructura artística. Antes de apropiarse directamente del referente artesano-objetual, Mesa elabora unas piezas en las que utiliza retales de madera y tela. La utilización de estos materiales se adscribe al criterio morfológico y compositivo geométrico, representado en algunos de estos conceptos conocidos universalmente: cilindro, torre, cono, etc.. Los conceptos geométricos universales, plasmados escultóricamente, se antepone al carácter residual de los materiales. En este caso los materiales importan por lo que configuran y no por su procedencia.

En estas piezas se advierte la transposición de un modo operativo manual -artesanal y textil- supeditado a la geometría y que representa la primera referencia artesanal directa en la obra de Mesa. TORRES son piezas construidas con base en estas operaciones manuales. Dentro del conjunto de piezas geométricas sin referencias artesanales, aparecen otras tituladas URDIMBRES. En ellas el sentido constructivo del concepto operativo manual condiciona la presencia material del trabajo y su estructura formal (morfológica y sintáctica), expone tridimensionalmente en qué consiste.

43. TORRE N° 1. 1986.
retal de tela y madera
2.10 x .35 x .38 cms.





44. CILINDRO N°1. 1986
madera y tela. 115 x
91 x 91 cms.



45. CILINDRO. 1986
tela y madera. 56 x
70 x 70 cms.



46. ORDINERE N°1. 1986.
madera y tela. 102 x
136 x 70 cms.



47. ORDINERE N°2. 1986.
madera y tela. 120 x
92 x 75 cms.

Con el propósito de ubicar correctamente los trabajos de Mesa, aparece la primera nota aclaratoria del carácter no artesanal de la obra: "la falta de referencias obvias, que recuerden aspectos directos de la realidad desconcierta al espectador que enfrenta esta clase de obras. ... Siempre se desea que los trabajos de arte sean dirigidos a circunstancias familiares, a involucrar la experiencia y la memoria en lo que se observa. ... Como consecuencia de este mecanicismo, no se logra profundizar en lo que se ve. En el caso de Juan Luis Mesa, esta falta de referencias crea una reacción, conduciendo al equilibrio de considerarla artesanal u escenográfica. ... La artesanía está caracterizada como un modo de producción de bajo grado de división del trabajo, gran habilidad profesional del operario y la realización sin ayuda de máquinas, o baja participación de estas. En estos tres factores hay coincidencia entre obra y artesanía, pero existen varias diferencias sustanciales por las cuales este trabajo se aparta radicalmente de este concepto. 1) El trámite de aprendizaje de un artesano es largo y transmitido por generaciones. En esta obra es el proceso normal de desarrollo de un lenguaje personal. 2) Los sistemas artesanales adquieren tal grado de perfección que llegan a estabilizarse por años, en el caso de Mesa, cada vez existe una evolución mayor que va generando diferentes resultados. 3) Con relación al mercado, el producto artesanal tiende a reiterarse para cubrirlo, el producto artístico escapa a esta consideración, pues la construcción de cada pieza es única. ..." (1967).

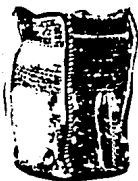
La cita expresa perfectamente el criterio para analizar las artesanías desde la óptica hegemónica, que privilegia el acrecentamiento de la figura del artista. Las apreciaciones acerca de lo artesanal son hasta cierto punto correctas, pero deben ser puestas en tela de juicio a la hora de desaprobare la polisemia de valores estéticos.

La influencia material, formal en la obra del escultor esta enmarcada por dos posturas: por un lado, Mesa hace uso activo de los objetos, materiales con el fin de construir otro producto artístico que posea los significados culturales artesanales. Además, el artista superpone la estructura artesanal de los objetos sin que hayan sufrido transformaciones para presentarlos como artísticos. Esta actitud activa toda la maquinaria ideológica que propugna por la diferenciación y oposición sistemática entre el arte, la artesanía. La primera postura enfatiza la necesidad operativa manual artesanal para implementarla en la construcción de las estructuras artísticas. Por otra parte, la selección de estructuras artesanales presentadas como artísticas, suprime cualquier tipo de inferencia manual.

En ocasiones, la postura constructiva debe recurrir a la desarticulación de objetos artesanales para obtener de ellos la materia pasiva que los soporta. Regidos por esta acción, los

elementos morfológicos de la estructura artística serán los que posee el objeto artesanal desbaratado (ribas, color, texturas, tramas, etc.), a los cuales se le pueden agregar materiales artesanales que no han estado adscritos a ningún objeto. La sintaxis no se separa de la organización geométrica, construye las operaciones compositivas a los conceptos universales de ésta. No es lo mismo un concepto escultórico y geométrico como el cilindro, provisto de las más inusitadas referencias, a un cilindro cuya métrica proviene del territorio rural preindustrial. Muchas veces el tipo de material empleado obliga al rompimiento de la rigidez geométrica, dando paso a la aparición de objetos geométricos informales. La geometría artesanal CONSTRUIDA se puede apreciar en obras como TORRE, CUERO, CILINDRO. LA GEOMETRÍA INFORMAL está presente en obras como FORMAS EN IRACA.

GEOMETRÍA CONSTRUIDA:

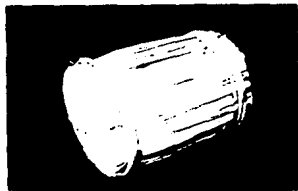


48. TORRE. 1967. Retal textil, cuero e iraca.
22 x 22 x 45 cms.

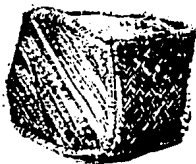


49. CILINDRO. 1967. Es-
téras, retal textil y
cobre. 10 x 10 x 80 cms.

50. CILINDRO. 1987. Estera,
tela y madera. 30 x 30
x 50 cms.



51. CUBO. 1987. China. jun-
cos, tela y cuero. 33 x 33
x 33 cms.



52. PIEZA EN CONJUNTO 2. (ci-
lindro). 1987. Estera, traca
soga de cuero, tela. 30 x 30
x 45 cms.





53. PIEZA EN CONJUNTO I. 1967
Tapamoscas metálico, juncos,
alambre, retal textil. 35 x
35 x 60 cms.

54. FORMA EN IRACA. 1967. Ira-
ca y retal textil. 10 x 10 x
30 cms.



55. FORMA EN IRACA. 1967. Ira-
ca y retal textil. 35 x 20 x
40 cms.



56. FORMA EN IRACA. 1967. Iraca y retal textil. 15 x 15 x 40 cms.



A manera de paréntesis. FORMAS EN IRACA nos sirven para corroborar la importancia de la óptica investigativa que distingue a cada uno de los tres ejemplos escogidos. Obsesionado por la proliferación de recursos materiales artesanales, Mesa -al igual que Germán Botero- visita la población de Aguadas con la expresa intención de comprar iraca. Con su postura objetual y consuntiva, el escultor tiene necesariamente que conseguir la iraca para ampliar el repertorio matérico. El regocijo material obliga la actitud expansiva de Mesa. Este, al salirse del reducto urbano en busca de nuevas opciones matéricas, supeditadas a la estructura formal y escultórica previamente concebida, deja de lado la importancia de la procedencia cultural del material. Para el artista la iraca es necesaria siempre y cuando la variedad material no se vea reducida. Por esta razón, sus objetivos estructurales se apartan ostensiblemente del énfasis productivo artesanal que distingue a la estructura artística de Botero, confirma la necesidad de analizar la obra de arte inscrita en las funciones socioculturales que la rodean.

La disminución de las operaciones manuales y la posterior selección de objetos artesanales, viene antecedida por obras en las que se respeta la totalidad de los valores estructurales de estos. Con una mínima intervención se acentúa la característica formal más importante. FORMA EN CEDAZO y JUNCOS surgen de esta actitud.

57. FORMA EN CEDAZO. 1987.
cedazo de crin de caballo
y retal textil. 25 x 25 x
7 cms.



58. JUNCOS. 1997. Juncos.
soga de cuero y bejuco.
65 x 70 x 110 cms.



La postura selectiva que escoge, superpone y convierte ideológicamente la estructura artesanal en artística, traspasa todas las categorías estructurales artesanales salvo las significativas. No es lo mismo el consumo local, regional o suntuario de una artesanía, al consumo que genera exhibida como obra de arte en un museo o galería. Por esta razón hemos dejado para el final la exposición de los criterios hegemónicos que rechazan la incursión artesanal -camuflada de artística- en sus sagrados reducos.

Cobijados por las premisas conceptuales del readymade -remotador preciso del carácter ideológico que es capaz de validar o invalidar lo supuesto histórica y socioculturalmente como artístico-, CHIQUICHQUIS soportan la selectividad y superposición artística de una estructura artesanal. Trasladados sin ninguna modificación del depósito popular urbano a la sala de exposiciones, evidencian la intención de otorgarle valor artístico a un objeto utilitario y artesanal.

59. CHIQUICHQUIS.
1987. Palma de chi
chiquichiqui. 50 x
50 x 120 cms.



La selección de estructuras artesanales se ve obstaculizada por el apego de Mesa a la elaboración manual de la obra. Entre el conceptualismo y su negación informal, el escultor opta por conservar algunos matices conceptuales que devirtúa o reinterpreta de acuerdo con sus necesidades plásticas. Consciente de las restricciones que le acarrearán la proliferación de valores matéricos, Mesa renuncia al empleo estructural de los objetos y materiales artesanales.

El escultor concluye la erusiva actividad selectiva objetual, recogiendo todo lo desperdigado en su trabajo. Apartado de la tajante y conceptual escogencia, regresa a la manipulación de los elementos que servirán para elaborar el epígrafe de la particular historia escultórica alrededor del universo artesano-popular.

La obra BOSQUE RECOGIDO resume toda la transposición estructural y nos obliga a mirar con detenimiento las opiniones significativas hegemónicas que generó: "Bosque Recogido", (...) nace alusión a un bosque natural que el artista rescata, mediante el hecho creativo, de las manos de la industria y las artesanías. Su medio es la estética convencional y en cuanto a su forma debe ser juzgada desde ese ángulo. Pero su concepto (...), trasciende la artesanía (paso intermedio, en este caso, entre la naturaleza y el arte) para situarse en un terreno que bien podría pertenecer al arte abstracto (cinco cilindros sólidos), figurativo (la materia prima del bosque), conceptual (la dinámica del bosque

utilizado por el industrial y sublimado por el artista, o bien los tres al tiempo. Es evidente que su relación con la artesanía se limita al uso que de ella hace el artista para crear un objeto con vida y destino propios. El lenguaje de las esteras y de las escobas es distinto, visual y conceptualmente. Así lo es de las cinco columnas de "Bosque Recogido" (87).



60. BOSQUE RECOGIDO. 1986.
Ramas, hojas, paja, madera,
juncos. 4 x 2.5 x 40 mts.

Entramos de nuevo al discreto encanto de la diferenciación hegemónica entre arte y artesanía. Siendo consecuentes con el concepto de estructura artística, debemos atender todos los comentarios escritos sobre BOSQUE RECOGIDO para poder establecer las razones de peso ocultas en los deseos de aquellos interesados en anteponer el arte a la artesanía con el argumento del poder impreso o mal llamado periodismo cultural.

Dentro de lo poco que se puede alcanzar a apreciar entorno a los comentarios surgidos, quizás lo más claro sea el convencimiento que se tiene de la finalidad del arte dada por sus productos. Así mismo, consideran al arte capaz de prescindir de la incidencia renovadora social en pro del comentario crítico, representado por quienes para hablar de él tienen que asistir a los museos o galerías.

La exclusividad de los comentarios no reconoce la incidencia colectiva y regional del sistema artesanal colombiano, pues piensa al arte como el máximo exponente cultural. El desenvolvimiento histórico del arte no puede camuflarse bajo el manto de quien califica de interiores a todos aquellos consumidores populares, mesocráticos y hegemónicos que estéticamente pueden vivir tranquilos siendo ajenos a él. Este mecanismo funcional de poder se derrumba ante la presencia de las manifestaciones estéticas subalternas, resemenizadas en favor de una necesaria homogeneización social. Dicha presencia -enmarcada por la ausencia del sistema artístico en muchas regiones del país-, es sintomática y confirma la complejidad de la realidad estética colombiana.

hacía niega el uso y la incorporación de objetos artesanales en la obra de Mesa. De ellos está estructuralmente hecha. Esta indiferencia desafortunadamente encajona los comentarios y no permite vislumbrar al trazo más allá de él mismo: "... la obra 'Esque Recogido' es criticable por varios motivos. (...). es más artesanal que arte y es una obra que por sus connotaciones semi-antropológicas debería estar más en un museo del hombre que en un museo de arte" (98).

Estupearlos por la arrogancia del comentario, certero y decidido, de quien considera al producto artístico como el resultado de un sujeto anónimo -tácito o inexistente-, reducido al poder de la "objetividad autónoma" carente de significaciones, rechazamos acertadamente esta visión por reduccionista, excluyente y a-histórica. Según la crítica, la cultura sería la NATURALEZA, por que el hombre y sus acciones culturalmente no existen.

¿Qué necesidad hay de escribir sobre arte cuando este sólo existe en los objetos artísticos aislados y desposeídos de cualquier actividad significativa? ¿Para qué se conunde falazmente a los despreocupados consumidores que en un museo se enfrentan con este tipo de obras?

Así sea desde la postura artística -la obra de Mesa-, esa aparición inesperada de las estructuras artesanales en el museo, recae al traste con la consideración por la cual la cultura estética colombiana se define peyorativamente como la "cultura artística inscrita en ella". Los productos de los diseños icónico-verbales y audiovisuales son más aceptados en esa realidad, pero al ser impugnados por la condescendencia significativa que los caracteriza, favorecen la mitificación social de la práctica artística.

La visión hegemónica desconoce la necesaria repercusión social que deben tener los objetos artísticos. Su limitada existencia y el poco alcance, hacen que la cultura artística colombiana -detenida en sus productos- semiexista. El poder ideológico de esta cultura es tal, que pasa por encima de los demás sistemas estéticos con el fin de no ceder el terreno que la protege y oculta tras la apariencia de lo "culto".

De igual forma, los "críticos de arte exteriorizaron su incertidumbre (...) y aseguraron que la obra 'Esque Recogido' es un esperpento que parece una artesanía presentada en cualquier mercado. (...) 'Esque Recogido' es un esperpento, un esnobismo en nuestro país, ya que todavía no se han atravesado todas las etapas de las artes plásticas, para que los jóvenes se pongan a hacer trabajos conceptuales, que por demás son algo misteriosos (...). (Estamos seguros de él (J.L.M.) no puede esculpir un vaso o un mármol" (99).

La conusión de términos presentada como algo homogéneo, obliga a discernir paulatinamente la densidad del párrafo anterior. En primer lugar, confirma el entendimiento y la exclusión que desde el arte se hace de la artesanía. Desde el arte mismo se desbarata el argumento que rechaza entre otras cosas la materialidad artesanal. Hoy el arte estipula que **todo puede ser arte** porque la materialidad o su negación no son su fin, sino el medio para activar las resonancias sensitivas. Se rechaza esta materialidad o normalidad artesanal porque todavía se piensa a la escultura como la operación que manualmente descubre lo que el material contiene (talla en mármol o en madera). ¿Cómo naciaron de procesos artísticos en Colombia cuando se desconocen las rupturas históricas y escultóricas que el mismo arte ha propuesto durante este siglo? ¿Qué conocimiento se tiene del arte cuando por un lado se propugna por una escultura elevada a la manera renacentista, por otro se tiene la osadía de mencionar al arte conceptual?

Desde el arte vemos en la época de retago la correspondencia de valores estéticos a un segundo plano. Aunque no lo parezca, practicemos la visión estética etnocéntrica que veladamente presenta todo aquello que discrepe con sus intereses.

El eclecticismo característico de una cultura estética apta para fundir tantos errores teóricos, presentados como válidos, hace la obra de Hesse, pervirtiendo la mirada fresca e impidiendo la profundidad analítica indispensable para asumir la polémica suscitada, anclada en una raiosa historia del arte y creyente en la sumisa dependencia tercermundista. Sumado al contenido de los comentarios, el mayor problema radica en los lugares donde aparecen publicados. Su presencia en los diarios hace que los lectores crean en lo afirmado, saliendo rápidamente la separación sistemática hegemónica.

Al final esta postura crítica tendrá la razón porque "siempre" vendrán otros objetos artísticos que sí satisfacen sus premisas. El viciado círculo objetual no se cierra, la educación o sistematización teórica de la producción artística colombiana nunca alcanzará la prestancia indispensable para afirmar a partir de la diversidad y pluralidad cultural, la verdadera existencia de la cultura estética y artística del país.

IV. CONCLUSIONES.

Podríamos extendernos páginas enteras anotando en la descripción de los productos artísticos mencionados, pero las conclusiones de este trabajo no pueden ser participes del juego objetualista que en Colombia promuega el estamento distributivo de los recursos técnicos artísticos. No tiene objeto aceptar la infinita recepción de comentarios a favor o en contra de ellos pues estos no conducen a nada.

La facilidad para asumir la reflexión de la producción artística colombiana hace aparecer a sus encargados como una multitud expectante del suceso más escandaloso. Cosa poca extraña en un país donde día a día y en todas las instancias se supera los límites de lo considerado socialmente permisible.

¿Qué hacer cuando lo escrito sobre los artistas en mención no supera el volumen de páginas semejante a un pequeño rollitini? (De qué escribir para ubicar su incidencia dentro de la reducida cultura artística colombiana).

Consideramos imprescindible la actividad reflexiva paralela a lo que artísticamente se hace. Ha quedado superada la creencia que reduce la historia al recuento de épocas pasadas. En este sentido, la dinámica social y artística demanda la presencia de una estructura teórica que trastoque la hasta ahora aceptada como realidad artística colombiana. El problema radica en los modelos ideológicos subyacentes en quienes como colombianos creen realizar dicha tarea. De no ser así, hace mucho tiempo la confluencia de valores estéticos -asumida desde la investigación- habría derrumbado la convicción hegemónica de circunscribir la vida cultural a todo lo visto como culto.

También hay que cuestionar a los artistas que plantean el intercambio de valores estéticos. Su cuestionamiento se basa en que sus obras se reducen a enunciar la diversidad o proliferación de recursos estéticos y no consiguen penetrar lo suficiente para elaborar un discurso coherente sobre el vocabulario estético popular. El cuestionamiento no tiene por objeto invalidar la labor realizada, al fin y al cabo, estos tres artistas son el resultado histórico de una concepción muy especial del quehacer artístico.

La concreción de la influencia artesano-popular en sus estructuras artísticas dirige la mirada hacia la relevante e indispensable tarea investigativa que debiera acompañar a la producción artística. Sin embargo, con una perspectiva tan amplia sobre lo estimado como investigación en artes, se nos puede catalogar de racionales. Estamos completamente convencidos de que gracias a la investigación, la práctica artística solucionaría parte de la crisis por la que actualmente atraviesa.

Nuestra consideración no pretende proponer una nueva forma de asumir la realidad. El problema está en que la mayoría de los artistas no hayan entendido a la investigación como parte fundamental de la labor productiva. Lo anterior ocurre no solamente en Colombia y viene unido al mito construido en torno al arte.

De acuerdo con lo expresado, entre los tres artistas escogidos el que más se salva es German Botero. A pesar de la poca difusión que han tenido sus investigaciones, los productos elaborados por él no han caído en la trampa formal que condujo a Jaramillo y Mesa al estancamiento estructural. De todas maneras, preocupa su negativa a exponer o publicar lo recopilado con el fin de darle una mayor difusión.

Se escucha el rumor que anuncia a Botero como el artista colombiano empeñado en estudiar los procesos tecnológicos artesanales, pero de él sólo se ven sus obras. Con esta actitud él prepondera y apoya la postura objetualista, siendo partícipe de las ideas que han conducido al arte colombiano a ser la prolífica suma de artistas. Quizás estemos metiendo su obra y la de los demás artistas en una camisa de fuerza. Contamos con el concepto de estructura artística para aclarar esta premisa.

Somos conscientes de las múltiples utilizaciones y consumos que puede llegar a tener una obra de arte. Este hecho, nacido de las estratificaciones sociales y culturales existentes, no valida el ímpetu hegemónico de ocultar las condiciones específicas que contribuyen a concebir una estructura artística. Por esta razón, el consumo desprevenido de las obras de Botero no se puede equiparar con el espíritu consuntivo del estamento crítico colombiano, supuesto gufa de quienes tienen menos posibilidades para relacionarse con el arte.

La atención puesta sobre la estructura significativa que la crítica colombiana ha elaborado en torno a la obra de Botero no tiene como fin reducir sus cualidades tropológicas. Hacemos énfasis en ellas para confirmar el poco interés prestado a la actividad investigativa del escultor. En concordancia con todas las funciones en las que hemos inscrito la estructura artística de Botero, podemos concluir que dicha estructura significativa realmente no existe.

«Cómo hablar de su existencia cuando sobre él se han escrito cortas reseñas basadas en lo que subjetivamente la crítica cree que es su obra y no en una seria investigación que de cuenta del por qué es importante enmarcar la relación con la tecnología artesanal:

Por eso su obra aparece como la representante de la nacionalidad sin definirse qué se entiende por lo nacional. De igual forma, se atreven a caracterizar la tecnología artesanal como algo en

desuso y por ende arcaico. Acomodan etnocéntricamente todo aquello que discrepe con sus lineamientos y posiblemente tendrán el descaro de preguntarnos en qué medida significar la obra de Botero teniendo conocimiento de las instancias que la han hecho posible, contribuye a renovar nuestros hábitos sensitivos?.

Tampoco nos interesan los alabos hacia su obra. Estos benefician la figura de la individualidad o genialidad creadora y la óptica coetánea. Sin negar la calidad estructural de Botero, las palabras enaltecedoras son tan sólo una parte dentro de toda la gama funcional que el arte debe cumplir.

Ante la preponderancia otorgada al objeto escultórico de Botero -dejando de lado la actividad consuntiva que ha generado- no se pueden sacar conclusiones de las repercusiones implícitas en los significados presentes en su estructura artística. No concluimos porque la figura sistemática del consumo -pensada como la instancia dinámica, encaminada a brindarnos algunas luces del verdadero sentido que tiene la producción artística en Colombia- no existe como objeto de investigación. La estructura significativa de Botero deambula adoleciendo de estas tallas promovidas por quienes reducen su tarea teórica al periodismo cultural, recurso insuficiente para dar cuenta del fenómeno sociocultural del arte.

Conectada con las funciones distributivas y consuntivas, la insistencia funcional productiva que enmarca la estructura artística de este escultor nos debe alejar de la influencia material. La materialidad de sus obras importa siempre y cuando de cuenta del proceso tecnológico que desencadena. Por eso definimos a Botero por los procesos productivos que soportan su trabajo y no por los materiales que emplea. Ambos actúan ligados, pero sería deshonesto con él y con este trabajo reducirlo únicamente a la estructura material.

La consolidación del lenguaje escultórico de Botero -unida a la continuidad de su tarea investigativa- al no apartarse del manejo hegemónico que en Colombia se hace de los recursos artísticos y estéticos, seguirá reducida a la mecánica individualista, desconocedora de cualquier referencia significativa que vaya más allá de los productos.

La postura investigativa de Jaramillo nos conduce directamente al cuestionamiento del alcance de un acercamiento netamente formal hacia los fenómenos estéticos populares. Sabemos de las infinitas variaciones formales que se pueden hacer a partir de una información coherente.

La obra de la artista se ha alejado de la actividad investigativa y por ende, la influencia cromática devino en la experimentación con lo que en principio parecía ser la consolidación sensible de un raciocinio sobre lo popular. Esto ocurre por dos factores: en primer lugar, la incapacidad del estamento crítico colombiano para canalizar e interrogar sus inquietudes investigativas. En segundo lugar, la negativa de Jaramillo a ampliar los alcances estructurales del trabajo con base en la recopilación e implementación de todos los recursos técnicos posibilidades para explicar más allá de lo formal la configuración cromático-arquitectónica de los lugares por ella visitados.

En consonancia con lo anterior, la influencia implícita de los contenidos estéticos populares -que sirvió para conocerla dentro del medio artístico colombiano como la pintora o fotógrafa de lo popular- paso a ser la dependencia de esos significados estéticos al interior de una estructura artística hegemónica. La única forma de detener esta situación se logra con el planteamiento de un verdadera investigación que inscriba la semántica libre del color en el transondo cultural (individual y colectivo) de las prácticas estéticas populares.

El acercamiento formal es el que reduce la trascendencia de su estructura significativa. Dicho acercamiento es cómplice de la mirada universalizante que agrupa cualquier dato estético con el calificativo de arte. Encaminados hacia el consumo de sus obras, una cosa es otorgarle el distintivo de "obra abierta" y otra, que el desconocimiento de las motivaciones culturales propicie el estancamiento de las correcciones o renovaciones sensitivas.

La muy plausible intención de mostrarnos las relaciones sensitivas y cromáticas de los grupos subalternos -además necesaria- se queda a mitad de camino. Pugnamos para que ese señalamiento promulgue no solo la existencia de otras vidas estéticas, sino que las coloque en el lugar adecuado, de acuerdo con lo que realmente son y no se sustente en suposiciones ideológicas que apenas muestran sus apariencias.

Desde el lugar asignado para expresarse, las obras de los tres artistas tienen que nutrirse de recursos racionales para así poder salvar los obstáculos hegemónicos que impiden ahondar en el conocimiento de la disparidad cultural, encasillando el arte en los talleres, recintos museales y periódicos. Junta sus obras podrán trascender las instancias conservadoras de la rutina funcional artística e importarán por el excesivo esteticismo que las rodea.

Con una aproximación investigativa objetivada en el abecedaric material y formal artesanal, podemos concluir que la estructura artística de Mesa carece de los ingredientes racionales suficientes para indagar en los motivos o causas que desencadenaron el flujo de mercancías o materiales artesanales a la vida urbana.

Su actitud consuntiva, que busca enriquecer el acervo estructural material, nos encamina de nuevo a la reflexión del carácter que toma la estructura significativa del escultor. Activada por la superposición y posterior conversión artística de la estructura artesanal, toda la gama de argumentos diferenciantes que despotricó o enalteció este hecho, confirma lo tantas veces repetido a lo largo de estas páginas: la negativa ideológica de la cultura artística colombiana para indagar en la historia de los componentes que la han ayudado a constituir.

A pesar de las faltantes teóricas mencionadas, esas artesanías exhibidas en el museo como obras de arte- indicaban al público y crítica colombiana que su concepción sociocultural del arte era errónea. Como en Colombia las artesanías estrictamente son un tema de estudio antropológico y estamos inscritos en el terreno del arte, la reflexión de su atrevimiento no contaba con quien significar el acontecimiento. Lógicamente, la invasión artesanal condujo a la elaboración de la pregunta burguesa que siempre surge para poder controlar los fenómenos culturales: (Qué es arte y qué es artesanía). Pregunta mal intencionada, propiciadora de la imposición del arte sobre la artesanía.

Le hemos dado tanta importancia a la estructura significativa de los tres artistas porque en ellas se sustenta todo el contenido de este trabajo. La diferenciación entre lo estético y lo artístico, objetivada en la visión estética etnocéntrica y en la polaridad de valores estéticos, arrian sin temor alguno a la hora de relacionarse o significar sus trabajos. Son tan peligrosas las significaciones aprobatorias como las recriminantes. El peligro de ellas se esconde en la ignorancia del significado de las practicas estéticas populares, el cual, al aprobarlas expone el anhelo romántico y al desaprobatorias, se empeñan en subvalorarlas. Quiérase o no, la obra de los tres artistas y los comentarios en torno a ellas, benefician a la cultura estética dominante y sus tesis diferenciadoras.

Lo sucedido a las estructuras de los tres artistas colombianos nos ha servido para corroborar la importancia de asumir la obra de arte inmersa en las funciones socioculturales. Conscientes de las limitaciones de esta tesis, hay que aguardar el desenvolvimiento particular de sus estructuras para saber si la consolidación del lenguaje artístico continua por la senda de las influencias artesano-populares o si por el contrario, su obras devienen o se encaminan en la búsqueda de otros intereses plásticos o investigativos.

Quien debe ser mirado con más detenimiento es el desarrollo de la cultura estética y hegemónica colombiana. Si su evolución se dirige a acentuar los tópicos impugnados, dudamos que algún día la realidad estética del país se acepte como la convivencia entre los tres sistemas estéticos de producción especializados.

La reflexión de la cultura estética colombiana está por nacerse. Tan solo falta que se cree el espacio ideológico que permita llevar a cabo dicha tarea.

CITAS.

1. Acha, Juan. El consumo artístico y sus efectos. México. Trillas. 1967. p.69.
2. Acha, Juan. Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. México. FCE. 1951. p.9
3. Ibid. p. 373 y 374.
4. Ibid. p. 378.
5. Ibid. p. 470.
6. Acha, Juan. Op. cit. El consumo. p.23
7. Ibid. p. 23.
8. Ibid. p. 23.
9. Ibid. p. 25.
10. Ibid. p. 26.
11. Ibid. p. 28.
12. Ibid. p. 27.
13. Ibid. p. 22.
14. Acha, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. Mex. Trillas. 1988. p.18-19.
15. Marchan F. Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Barcelona. Akal. 1986. p.13.
16. Eco, Umberto. La definición de arte. Barcelona. Ed Martínez Roca. 1972. p. 188.
17. Ibid: p. 189.
18. Ibid. p. 190.
19. Ibid. p. 190.
20. Acha, Juan. Op. cit. el consumo. p. 30.
21. Ibid. p. 31.
22. Acha, Juan. Op cit. Arte y sociedad. p.29.
23. Acha, Juan. Op cit. el consumo. p. 29.

24. Ibid. p. 67.
25. Ibid. p. 68.
26. Acha, Juan. Op cit. introducción a la teoría de los diseños. p. 40.
27. Acha, Juan. Op. cit. Arte y Sociedad. p.13.
28. Ibid. p. 344.
29. Ibid. p. 374.
30. Ibid. p. 379.
31. Ibid. p. 385-386.
32. Ibid. p. 386.
33. Ibid. p. 399.
34. Ibid. p. 404.
35. Ibid. p. 400.
36. Giraud. Piere. La semiología. México. Siglo XXI. 1960 p. 40.
37. Acha, Juan. Op cit. Arte y sociedad. p. 403.
38. Ibid. p. 405.
39. Ibid. p. 470.
40. Ibid. p. 478.
41. Lévy-Strauss, Claude. Antropología estructural. México. S. XXI. 1984. p.319.
42. Amir, Samín. El eurocentrismo. México. S. XXI. 1988. p.9.
43. Ibid. p. 72.
44. Argullol, Rafael. Tres miradas sobre el arte. Barcelona. Icaria. 1965. p.83.
45. Rodríguez, Ma. Elena. Recreación cultural latinoamericana. TEMAS DE CULTURA LATINOAMERICANA. México. Unsem. 1967. p.62.
46. Ibid. p. 109.

47. Miró Q. Fco. La cultura latinoamericana. TEMAS DE CULTURA LATINOAMERICANA. México. Unaem. 1967. p.62.
48. Juliano, Ma. Doiores. Cultura Popular. Barcelona. Ed. Antropos. 1986. p.5.
49. Ibid. p 7-8.
50. García C. Nestor. Las artes populares en la época de la industria cultural. MEXICO INDIGENA. ini. N. 19. 1987. p. 5.
51. Ibid. p. 7.
52. Acha, Juan. Op. cit. Arte y sociedad. p. 319.
53. Adoun, Jorge. El artista en la sociedad latinoamericana. América Latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p.211
54. De la Borbolla, Daniel R. Las artes populares de América. Supervivencia, vigencia y momento. ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE ARTE POPULAR. México. Fonart. 1982. p. 104.
55. García C. Nestor. Las culturas populares en el capitalismo. México. Nueva imagen. 1982. p.133-134.
56. Acha, Juan. Op cit. El cosumo. p.77.
57. Becerril, Rodolfo. Las artesanías, la necesidad de una perspectiva económica. ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE ARTE POPULAR. México. Fonart. 1982. p. 287.
58. Murillo, Gerardo. Las artes populares en México. ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE ARTE POPULAR. México. Fonart. 1982. p.36.
59. García C. Néstor. Op. cit. Las culturas pop. p. 205-206.
60. Ramírez C., Luis A. Capital comercial y producción artesanal en tres regiones de México. Revista U. de Yucatán. Mérida. 1966. Vol. 2. No.157. p. 18.
61. Novelo, Victoria. Artesanías y capitalismo en México. México. Inah. 1976. p.222.
62. García C. Néstor. Op. cit. Las culturas pop. p. 139-140.
63. Ramírez C. Luis A. Op. cit. p.13.
64. Novelo, Victoria. Op. cit. p. 91.

65. Ramírez, Luis A. Op. cit. p. 12.
66. García C., Néstor. Del mercado a la boutique. Medellín. Museo de Arte Moderno. 1981. p.14
67. Stromberg, Gobi. El juego del coyote. Arte y platería en Taxco. México. FCE. 1985. p.124.
68. Dary, Claudia. Panorámica actual de la situación social, jurídica y económica de las artesanías en Guatemala. Tradiciones de Guatemala. Guatemala. Vol. 19-20. p.136.
69. Yurkievich, Saul. El arte de una sociedad en transición. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1968. p.179.
70. Manrique, Jorge. Categorías, modos y dudas acerca del arte popular. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p.2.
71. García C., Néstor. Op. cit. las culturas pop. p.197-198.
72. García C., Néstor. Para una crítica de las teorías de la cultura. Temas de cultura latinoamericana. México. Unaem. 1987. p.29.
73. Fonseca, Lorenzo y Saldarriaga Alberto. Los colores de la calle. Bogotá. Carlos Valencia ed. 1984. p.15.
74. *Ibid.* p. 20-21.
75. Iriarte, Ma. Elvira. Las primeras etapas de la abstracción en Colombia (I-II). Arte en Colombia. Bogotá. 1984. No.23 (I) p. 30-35. No.24 (II) p.44-50.
76. Traba, Marta. Relaciones actuales entre el arte culto y el arte popular. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p. 58 a 87.
77. Acha, Juan. Impresiones del XXVI Salón Nacional. Catálogo Colcultura 50 años Salón Nacional. Bogotá. Colcultura.1990. p. 200-201.
78. Extracto del acta del jurado del XXVIII Salón Nacional. Catálogo Colcultura 50 años Salón Nacional. Bogotá. Colcultura. 1990. p. 120.
79. Aguilar, José H. Esculturas Germán Botero. Arte en Colombia. Bogotá. 1986. No. 30 p. 89 y 90.
80. Botero Germán. Cultura material en la región de Antioquia. Medellín. U. Nal. Fac. de Arq. C de Inv. 1984. p.2.

81. Ibid. p. 5.
82. Botero, Germán. La producción preindustrial de loza en el Oriente Antioqueño. Medellín. U. Nat. Fac. de Arq. C de I. 1903. p.1.
83. Ibid. p.2.
84. Ibid. p.4.
85. El texto fue tomado de un documento presentado por Botero como parte del resultado investigativo. En él no se hace ninguna alusión a cual es su autor.
86. Botero, Germán. El sombrero de Aguadas. Medellín. U. Nat. Fac. de Arq. C. de Inv. 1985. p.3.
87. Ibid. p.5.
88. Serrano, Eduardo. Tomado del catálogo ESPACIO REGIONAL esculturas Germán Botero que apareció en la Revista Semana Bogotá. No. 24. Oct. 1982. p.19-25.
89. Tomado del texto para el catálogo: Oro y Plata en la Región de Antioquia, escrito por la sección de diseño de elementos. Bogotá. Univ. Nat. Fac. de Artes. sin fecha
90. Acha, Juan. Op. cit. Arte y sociedad. p. 120.
91. Fonseca, Lorenzo y Saldarriaga Alberto. Op. cit. p. 23.
92. Jaramillo, Beatriz. Arte y Medio. Sobre Arte. Medellín. No. 1. julio-agosto. 1960. p.14.
93. Aguilar, José H.. Salón Atenas vs. Salón Nacional. Bogotá. Catálogo 50 años Salon Nacional. Colcultura. 1990. p.212.
94. Kay, Ronald. La impresión del nuevo mundo. p. 1. (sin más datos).
95. Valencia, Luis Fdo. La obra de Juan Luis Mesa. Tomado del catálogo para la exposición NUEVOS NOMBRES. Bogotá. Casa de Moneda. Nov. 1987.
96. Valencia, Luis Fdo. La obra de Juan Luis Mesa. Tomado del catálogo para la exposición INSTALACION. Sala de Arte de la E.F.F. 1987. Medellín.
97. Barrios, Aivaró. Sobre Bosque Recogido. Arte. Revista del Museo de arte moderno de Bogotá. 5a. ed. IV trim. 1986. p.60.

98. Escallón. Ana María. Comentario en «¿Ganó la artesanía sobre el arte? El Tiempo. Bogotá. Septiembre 7 de 1966 p. 3C.
99. Polémica por la Bienal de Bogotá. sin autor. Diario del Caribe. Barranquilla. Septiembre 26 de 1966. sin página.

BIBLIOGRAFIA.

- Aina, Juan. Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. México. FCE. 1960. 550.p.p. con ilustr.
- Arte y sociedad: Latinoamérica. El Sistema de Producción. México. FCE. 1979. 518 p.p con ilustr.
- El consumo artístico y sus efectos. México. Trillas. 1967. 304 p.p.
- Introducción a la teoría de los diseños. México. Trillas. 1966. 169 p.p con ilustr.
- Mito y magia en el arte latinoamericano. Arte en Colombia. Bogotá. No. 5. Jul-sep 1978. p. 24.
- No objetualismos y Geometristas Mexicanos. Arte en Colombia. Bogotá. No.6. Marzo.1978. p. 13 a 15.
- Ades. Dawn. Arte en Iberoamérica. 1320-1960. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. 1960. 360 p.p con ilustr.
- El dadá y el surrealismo. Barcelona. Ed. Labor. 1983 (1a. reimp.) 62 p.p con ilustr.
- Adoum, Jorge. El artista en la sociedad latinoamericana. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p. 207 a 216.
- Aguilar, José H. Artes plásticas, los ochenta rápidamente. Gaceta de Colcultura. Bogotá. ed. 5. Enero-Febrero. 1990. p. 20-22.
- Esculturas Germán Botero. Arte en Colombia. Bogotá. 1986. No. 30. Mayo. p 89-90.
- La bienal como ideas. Arte. Revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá.Sed.. IV trim. 1980. p. 66.
- Estructuras a través del color. Arte en Colombia. Bogotá. 1985. No.22. p. 36-37.
- Salón atenas vs. salón nacional. Bogotá. 50 años Salón Nacional. Catálogo Colcultura.1990. p. 211 a 214.
- Alcina F. José. Arte y antropología. Madrid. Alianza ed.. 1982. 302 p.p. con ilustr.

- Alvarez, José. El arte popular. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Amín, Samir. El eurocentrismo. Crítica de una ideología. México. Siglo XXI. 1989. 1a.ed. en español. 130 p.p.
- Argullol, Rafael. Tres miradas sobre el arte. Barcelona. Icaria. 1985. 236 p.p. con ilus.
- Arizpe, Lourdes. Pluralidad cultural y proyecto nacional. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1988. p.69-74.
- Alcate, Ma. Cecilia y Plascencia, Carlos. Los artesanos depositarios de la tradición. México Indígena. Iní 1987. No. 18. p 8-10.
- Barata, Mario. Epocas y estilos. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p. 128-140.
- Barbero, Jesús. La desterritorialización cultural. Gaceta Colcultura. Bogotá. 1989. No. 4. Nov-Dic. p 46-48.
- Barrios, Alvaro. Sobre Bosque Recogido. ARTE. Rev. del Museo de Arte moderno de Bogotá. 5a. ed. IV trim. 1988. p.60.
- Bayer, Raymond. Historia de la Estética. México. FCE. 1987. (5a reimp.). 476 p.p.
- Bayón, Damián. Aventura Plástica en Hispanoamérica. México. FCE. 1974. 365 p.p. con ilus. col. breviaríos.
- Geometría sensible, una vocación argentina. Arte en Colombia. Bogotá. 1981. No. 15. p. 33 a 41.
- Los organismos dirusores y la movilidad de los artistas. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1908. p. 62-76.
- Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. México. Siglo XXI. 1988. 10a. ed. 229 p.p.
- Becerril, Rodolfo. Arte popular. México Indígena. Iní. 1987. No. 18. p 3-7.
- Artesanías y políticas estatales en México. La expresión artística popular. México. MNCP. Sept. 1983 p. 125 a 131.
- Las artesanías: la necesidad de una perspectiva económica. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.

- Los artesanos nos dijeron. México. Fonart.
1961. 60 p.p. con ilus.
- Best, Adolfo. Del origen, las peculiaridades del arte popular
mexicano. Antología de textos sobre arte popular.
México. Fonart. 1961. 319 p.p.
- Bolívar, Edgar. Tres culturas, tres procesos artesanales.
Boletín de Antropología. U de A. Medellín. 1966. Vol. 6
No. 20. p. 111 - 162.
- Bonfil, Guillermo. Lo propio y lo ajeno: una aproximación a
el problema del entorno cultural. La cultura popular.
México. Ed. Frémis. 1967. p. 79-86.
- Problemas entorno a la cultura. La cultura
en México y en América latina. México. Inba. Sep.
1961. p. 107-123.
- Botero, Germán. Arqueología industrial. Instrumentos, máquinas,
herramientas y espacio de producción. Siglo XVI-XIX.
Bogotá. Univ. Nal. Facultad de Artes. Sección diseño
de elementos. 1969. 13. p.p.
- Aspectos técnicos culturales de la minería de
oro en la Región de Antioquia. Medellín. U. Nal. Fac de
Arq. Centro de Inv. Sin tecn. 5 p.p.
- Cultura material en la región de Antioquia. Mede
llín. U. Nal. de Col. Fac. de arq. Centro de Inv.
1964. 5 p.p. con ilus.
- El sombrero de Aguadas. Medellín. U. Nal. Fac.
de Arquitectura. Centro de Inv. 1965. 6 p.p.
- INSTRUMENTOS. Esculturas. Catálogo. Medellín.
Ed. linotipia. 1965. con ilus.
- Producción preindustrial de lana en el Oriente
Antioqueño. Medellín. U. Nal. Fac. de Arq. Centro de
investigaciones. 1960. 7 p.p.
- Brody, Janet. Problemas de la enseñanza de la historia del arte
observados en los Estados Unidos. Las culturas populares
y la educación superior. Colima. U. de Colima. 1964. p
145-147.
- Cabanne, Pierre. Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona.
Anagrama. 1971. 157 p.p.

- Cabral, Amílcar. La cultura, fundamento del movimiento de liberación. La cultura popular. México. Fremia ed. 1967. p.137-143.
- Carrillo, Rafael. Arte y sociedad. Las culturas populares y la educación superior. Colima. Univ. de Colima. 1984. p.51-61.
- Caso, Alonzo. La protección de las artes populares. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Castrillón, Alfonso. ¿Arte popular o Artesanía? Historia y cultura. Lima. 1975. No. 10. p. 14-21.
- Castro, Felipe. La extinción de la artesanía gremial. México Unam. Inah. 1986. 186 pp.
- Catálogo. Arte conceptual frente al problema latinoamericano. Museo Universitario de Ciencias y Arte. México. Unam. Enero-Febrero. 1974.
- Catálogo. 50 años del Salón Nacional. Bogotá. Coicultura. 1990. 363 p.p. con ilus.
- Catálogo. La escultura colombiana contemporánea. Cali. Museo de arte moderno La Tertulia. 19 p.p. con ilus. Sin fecha
- Cazaux, Fantxika. Cultura dominante y cultura dominada en Guatemala. Cuicuilco. México. Enah. Vol. 3. No. 10 p. 15-27.
- Collingwood, R. G. Los principios del arte. México. FCE. 1975. (1a. reimp.) 316 p.p.
- Colombres, Adolfo. Elementos para una teoría de la cultura latinoamericana. La cultura popular. México. Ed. Premia 1967. p. 111-136.
- Correa, Margarita. et. al. La producción de riqueza y sus incidencias socioculturales en el Oriente Antioqueño. Medellín. U. de A. Dpto. de Antropología. 1980. 41 p.p.
- Cortés, Pedro y Henao D., Hernán. La artesanía indígena en las selvas del Vaupés. Boletín de Antropología. U. de A. Vol. 6. No. 6. 1987. p. 101-124.
- Covarrubias, Miguel. Obras selectas del arte popular. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.

- Cruz, Fco. Las artes y los gremios en la Nueva España. Ed. Jus. 1960. 141 p.p. con ilus.
- Dary, Claudia. Panorama actual de la situación social, jurídica y económica de las artes y artesanías populares en Guatemala. Tradiciones de Guatemala. Guatemala, Vol. 19-20. 1965. p. 119-156.
- De Juan, Adelaida. Actitudes, reacciones. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1960. p. 34-44.
- Medio siglo de arte colombiano. Casa de las Américas. La Habana. No. 104. Sep-Oct. 1977. p. 114-121.
- De la Borbolla, Daniel. Artesanías indígenas. México Indígena. México. Ini. No. 18. 1967. p. 14-20.
- Las artes populares en América, supervivencia y fomento. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Valoración de las artes populares en México. 1900-1940. El nacionalismo en el arte mexicano. México. Unam. IIE. 1966. 410 p.p. con ilus.
- De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid. Alianza Ed. 1964. (4a. ed.) 428 p.p.
- Desnoes, Edmundo. La utilización social del objeto del arte. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. p. 189-206.
- Domínguez, Miguel. La sobregeneralización, el chauvinismo cultural, una advertencia. Las culturas populares, la educación superior. U. de Colima. 1984. p. 38-43.
- Duque, Ana María. Producción artesanal y desarrollo tecnológico. Rev. Artesanías de América. No. 27. 1986. p. 8-19.
- Durán, Leonel. Pluralidad y homogeneidad cultural. -- Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCF. 1966. p. 37-44.
- Cultura popular, cultura indígena y proyectos étnicos. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Culturas populares, mentalidades populares. La cultura popular. México. Premia ed. 1977. p. 67-86.

- Eco, Umberto. La definición de Arte. Barcelona. Ed. Martínez Roca. 1971. (2a.ed.) 155 p.p.
- Eser, Rita. Las imágenes de los prehispanico y su significación en el nacionalismo cultural. El nacionalismo en el arte mexicano. México. Unam. IIE. 1986. p. 71-85.
- Ehrenberg, Felipe. Héroes y víctimas. México Indígena. México. Ini. No.18. 1987. p. 52-54.
- Escallón, Ana María. Ganó la artesanía sobre el arte!. El Tiempo. Bogotá. Sep. 7 del 88. p 3C.
- Escobar, Ticio. Supervivencia del arte indígena. Suplemento antropológico. vol. 19. No.1. 1984. p. 31-40.
- Fernández R., Roberto. Nuestra América y el Occidente. México. Unam. 1978. 51 p.p.
- Fonseca, Lorenzo y Saldarriaga, Alberto. Los colores de la calle. Bogotá. Carlos Valencia ed. 1984. (1a.ed.) 81 p.p. con ilus.
- García C. Néstor. Arte y artesanías. Por qué se miran, por qué se compran. La expresión artística popular. México. MNCP. 1979. p. 29-36.
- Del mercado a la Boutique. Primer Coloquio Latinoamericano de Arte NO-objetual. Medellín. Museo de Arte Moderno. 1981. 18 p.p.
- El entrecruzamiento de culturas. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1988. p. 125-139
- Las culturas populares en el capitalismo. México. Nueva Imagen. 1986. (3a.ed.) 224 p.p. con ilus.
- La producción simbólica de signos. Teoría y método en sociología del arte. México. Siglo XXI. 1986 (4a. ed.) 162 p.p. con ilus.
- Para una crítica de las teorías de la cultura. Temas de Cultura Latinoamericana. México. Unaem. 1987. p. 13-47.
- Políticas culturales: la experiencia mexicana. Gaceta de Colcultura. Bogotá. No. 4. Nov.-Dic. 1989. p.42-46.

- García F., Juan. Diversidad de Actitudes. América Latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p. 141-153.
- Gali, Montserrat. La historia del arte frente al arte popular. La expresión artística popular. México. INICF. 1979. b.9-26.
- Giraldo J., Gabriel. La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia. Bogotá. Cólcultura. 1980. (2a.ed.) 470 p.p.
- González, Miguel. La bienal un evento de nuevas generaciones. Arte. Museo de arte moderno. Bogotá. 5a. ed. IV trim.1956 pag. 62.
- Todo está muy caro. Arte en Colombia. Bogotá No.13. Oct. 1980. p. 38-42.
- Good, E., Catherine. Haciendo la lucha: Arte y comercio nahua en Guerrero. México. FCE. 1988. 250 p.p. con ilus.
- Gouy, Cecile. El nacimiento de un arte tradicional. Relaciones. Vol. 6 No. 237. 1985. p. 95-104.
- Guason, Ana María y Sureda, J. La trama de lo moderno. Madrid. Akal. 1987. 284 p.p. con ilus.
- Gutiérrez, Electra y Tonatiuh. El arte popular en México. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Guzmán, Alejandro. La creación artesanal. Rev. mexicana de ciencias políticas y sociales. México. Vol. 25. No. 95 - 96. 1979. p. 61-71.
- Herrasti, Lourdes. De artesanos a artistas. México Indígena. México. INI. No. 19. 1987. p. 32-35.
- Iriarte, Ma. Elvira. Primeras etapas de la abstracción en Colombia. Arte en Colombia. Bogotá. No. 23. 1984. p.30-35.
- Primeras etapas de la abstracción en Colombia (II). Arte en Colombia. Bogotá. No. 24. 1984. p. 44-50.
- Iwanska, Aliya. Relaciones entre arte popular y arte. Estudios Sociológicos. Vol. 1. 1988. p. 135-144.
- Jaramillo, Beatriz. Arte y medio. Sobre Arte. Medellín. No. 1. Julio-Agosto. 1980. p. 11-14.

- Jullianc. Ma. Dolores. Cultura popular. Barcelona. Ed. antropolos. 1966. 69 p.p. (col. Cuadernos de antropología).
- Kerlow. Max. Mitos y realidades del comercio de artesanías. La expresión artística popular. México. INICF. 1963. p. 117 - 124.
- Knab. Tim. Artesanía y urbanización: el caso de los huicóles. América indígena. Vol. 41 No. 2. abril-junio. 1981. p. 131-143.
- Kubler, George. Las artes nobles y llanas. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p. 12-34.
- La Canasta Seri. México Indígena. México. Ini. No. 19. 1967. p. 50 a 53.
- Lara, Celso. Cultura popular e investigación participativa como base de formulación de políticas culturales. Perspectiva. Guatemala. No. 3. Abril. 1964. p. 107-111.
- Lauer, Mirko. Latigazos en el tiempo: entrevista a Carlos Serpa. Arte en Colombia. Bogotá. No. 16. Junio. 1981. p. 48 - 53.
- Lechuga, Ruth. Procesos de cambio en el arte popular mexicano. La expresión artística popular. México. INICF. 1963. p. 45-52.
- Levy-Strauss, Claude. Antropología estructural. México. Siglo XXI. 1954. (2a. ed.). 352 p.p.
- El pensamiento salvaje. México. FCE. 1964 (5a. reimp.). 416 p.p.
- Mito y significado. México. Alianza ed. 1987. 95 p.p.
- Lira, Andrés. Los indígenas y el nacionalismo en México. El nacionalismo en el arte mexicano. México. Unsm. 11E. 1985. p. 13-34.
- Lombardi S., L.M. Apropiación, destrucción de la cultura de las clases subalternas. México. Nueva imagen. 1986. (2a. ed.). 195 p.p.
- López. Adriana. El artesanado urbano a mediados del siglo XIX. México. 15p.p. copia xerox.
- Luján, Jorge. El artesanado tradicional y su papel en la sociedad contemporánea. Guatemala. Subcentro regional de artesanías y artes populares. 1983. 40 p.p.

- Maldonado V., Carlos. Aproximaciones al arte latinoamericano. Cuadernos latinoamericanos. No. 24E. Vol. 6. Nov.-Dic. p. 115-159.
- Manrique, Jorge A. Categorías, modos y dudas acerca del arte popular. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p. 255-271.
- Identidad o modernidad. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p.13-33.
- Marchan F., Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid. Akal. 1980. 463 p.p con ilus.
- Martínez E., Porfirio. Arte popular y artesanías artísticas en México. México. Ed. Jus. (2a. reimp.). 1978. 149 p.p. con ilus.
- Sobre algunas definiciones de arte pop. México. Fonart. 1982. 319. p.p.
- Tres notas sobre arte popular en México. México. Ed. Porrúa. 1980. 135 p.p. con ilus.
- Miró Q., Fco. La cultura latinoamericana. Temas de cultura latinoamericana. México. Unaem. 1987. p.49-70.
- Monsivais, Carlos. Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. Cuadernos políticos. México. No. 30. Oct.-Dic. p. 33-43.
- Mockus, Antanas. Educación y cultura. Gaceta de Colcultura. Bogotá. No. 4. Nov.-Dic. 1969. p.3-4
- Mora de J. Yolanda. Cambios en una artesanía colombiana como reflejo de cambios socioeconómicos y culturales. Rev. Colombiana de Antropología. Bogotá. No. 9. 1961. p.177 - 296.
- Murillo, Gerardo. Las artes populares en México. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Murray Ch., Walter. Presencia del maestro artesano en la universidad. Las culturas populares y la educación superior. Colima. 1984. p.152-157.
- Novelo, Victoria. Artesanías y Capitalismo en México. México. Cis. Inah. 1976. 270 p.p.

- Fomar, Ma. Teresa. Acerca del arte popular. México. Instituto de cultura de Tabasco. 1986. 25 p.p.
- Apuntes sobre la historia de las políticas artesanales. La expresión artística popular. México. MNCP. 1963. p. 109-115.
- Fuche, Benjamín. El sombrero vuestro Zenu. Rev. de Extensión cultural. Colombia. Vol. 16.No. 17. 1984. p. 91-100.
- Ragón, Michel. El arte popular y la contracultura. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p.37-56.
- Ramírez C., Luis A. Capital comercial y producción artesanal en tres regiones de México. (Michoacán, Oaxaca y Yucatán). Rev. U. de Yucatán. Vol. 2. No. 157. 1980. p. 8-13.
- De cómo los campesinos se vuelven artesanos. Rev. U. de Yucatán. Vol. 12. No. 162. Jul.-Sep. 1987. p. 3-22.
- Reuter, Jas. Arte popular. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- El papel de las universidades en la promoción de las culturas populares. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1988. p. 179-181.
- Prejuicios y preguntas en torno a la cultura popular. La cultura popular. Ed. Premia. 1987. p. 82-92.
- Ribeiro, Darcy. La cultura latinoamericana. México. Unam. 1978. 31 p.p.
- Rivas, Miguel. El proceso de enseñanza-aprendizaje y la cultura popular. Las culturas populares y la educación superior. Colima. Univ. de Colima. 1984. p.174.
- Rodríguez, Ma.Elena. Recreación cultural latinoamericana. Temas de cultura latinoamericana. México. Unaem. 1967. p.103-119.
- Rodríguez P., Ida. Arte, mercado, tecnología. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p.233-252.
- Roig, Arturo. Nacionalidades, nacionalidad continental y cultura en nuestra América. Temas de cultura latinoamericana. México. Unaem. 1967. p.101.
- Romano D., Agustín. Cultura popular, pluriculturalismo y cultura nacional. Las culturas populares y la educación superior. Colima. Univ. de Colima. 1984. p.44-77.

- Romera, Antonio. Despertar de una conciencia artística. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p.5-16.
- Romero B., Jorge. La crisis del arte en latinoamérica y el mundo. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p. 88-111.
- La pintura en el siglo XX (1900-1974). México. FCE. (1a. reimp.) 1986. 470 p.p. con ilus.
- Rubiano C., Germán. Escultura colombiana en el siglo XX. Bogotá. Fondo cultural cafetero. 1989. 210 p.p. con ilus.
- América latina e identidad. Arte en Colombia. Bogotá. No. 41. 1990. p. 40-42.
- Germán Botero. Arte en Colombia. Bogotá. No. 41. 1990. p. 64-67.
- Samaniego, Filoteo. Encuentro de Culturas. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p.115-127.
- Sánchez S. Pilar. Alfareros Purépechas. México indígena. México Int. No.19. 1987. p.36-38.
- Serrano, Eduardo. Una exposición innovadora y visionaria. Arte. Bogotá. 5a. ed. IV. Trim. 1988. p.68.
- Sherwell H., Enrique. Es necesario crear diseñadores artesanales. Docencia. No. 6. 1978. p. 59-67.
- Squirru, Rafael. Claves del arte actual. Buenos Aires. Ed. Troquel. 1976. 191 p.p. con ilus.
- Stastný, Francisco. Un arte mestizo? América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p.154-170.
- Stavenhagen, Rodolfo. Cultura y sociedad en América latina. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1986. p. 21-31.
- La cultura popular y la creación intelectual. La cultura popular. México. Ed. Premia. 1987. p.21-66.
- Stromberg, Gobi. El juego del coyote. Arte y platería en Taxco. México. FCE. 1985. 206 p.p. con ilus.
- Y qué del arte en el arte popular. La expresión artística popular. México. MNCP. 1983. p. 37-44.

- Thomas, Karin. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX. Barcelona. Ed. Serbal. 1986. 333 p.p. con ilus.
- Torres, Armando. Arte, artesanía y arte popular. Rev. Enap. México. Unam No. 3. Abril. 1985. p. 19-26.
- Toussaint, Manuel. El arte popular en México. Antología de textos sobre arte popular. México. Fonart. 1982. 319 p.p.
- Traba, Marta. Relaciones actuales entre arte popular y arte culto. Dicotomía arte popular arte culto. México. Unam. 1979. p. 53-87.
- Turok, Marta. Cómo acercarse a la artesanía. México. Ed. Plaza y Valdés. 1988. 220 p.p con ilus.
- Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena. México indígena. México. Ini. No. 19. 1987. p. 9 - 15.
- La promoción de las culturas populares. Posibilidades y limitaciones de la acción del estado. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1988. p. 169-177.
- Valencia, Luis Fdo. La bienal de la disención. Arte. Bogotá. Sa. ed. IV trim. 1986. p. 64.
- La obra de Juan Luis Mesa. Catálogo Instalación. Medellín. Sala de Arte BPP. 1987.
- La obra de Juan Luis Mesa. Nuevos Nombres. Casa de Moneda. Noviembre. 1987.
- Villa, Eugenia. Consideraciones generales acerca del objeto artesanal. Rev. Humanísticas. Bogotá. Vol. 12. No. 19. 1983. p. 19-26.
- Warman, Arturo. Comentarios sobre pluralidad y política cultural. Políticas culturales para un país multiétnico. México. DGCP. 1988. p. 97-104.
- Yurkievich, Saúl. El arte de una sociedad en transformación. América latina en sus artes. México. Siglo XXI. 1980. p. 173-188.