



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO “RAFAEL RANGEL”
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
COMUNICACIÓN SOCIAL
TRUJILLO, ESTADO TRUJILLO

VIDA Y OBRA DE PALMIRA CORREA, JUAN BRAVO Y
PABLO APOLINAR.
GUARDIANES DE LA TRADICIÓN: SERIE DE MICROS AUDIOVISUALES
SOBRE TRES ARTISTAS POPULARES

Autor: Adrián Francisco Durán Araujo
C.I.: 19.285.924

Octubre, 2012



**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO “RAFAEL RANGEL”
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
COMUNICACIÓN SOCIAL
TRUJILLO, ESTADO TRUJILLO**

**VIDA Y OBRA DE PALMIRA CORREA, JUAN BRAVO Y
PABLO APOLINAR.
GUARDIANES DE LA TRADICIÓN: SERIE DE MICROS AUDIOVISUALES
SOBRE TRES ARTISTAS POPULARES**

Autor: Adrián Francisco Durán Araujo

C.I.: 19.285.924

Tutor: Doctora Elsy Urdaneta

**TRABAJO ESPECIAL DE GRADO PRESENTADO ANTE LA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN DESARROLLO HUMANÍSTICO**

Octubre, 2012

bdigital.ula.ve

(...) La diversidad de opiniones sobre una obra de arte demuestra que la obra es nueva, compleja y vital. Cuando los críticos difieren, el artista está en armonía consigo mismo."

Oscar Wilde

DEDICATORIA

Sin interés de darle una ubicación a los nombres que van a salir a continuación, a esos nombres dedico cada espacio de este trabajo.

Una ayuda superior siempre está. A esa ayuda que permitió la concreción de más de un proyecto.

Al trípode que en su momento fue una mesa de cuatro. A Nelia Araujo (madre), Hermes Durán (padre) y Nathaly Durán (hermana).

A dos pequeños seres que con el pasar del tiempo crecen y crecen, espero este legado, por mínimo que parezca, les ayude en su debido tiempo. A Ángel Araujo y Moisés Durán.

A los familiares que siempre están, tíos, tías, abuelos y abuelas. A Blas Araujo y Victoria Torres.

A los compañeros que se convierten en amigos. A la compañera que se convierte en más que amiga y confidente. A ellos.

A más de uno que no encontró un lugar en estas líneas por un descuido de mi parte.

A ellos se las dedico.

AGRADECIMIENTOS

Estas líneas se lograron gracias al apoyo de varios. A esos varios:

- A los artistas populares Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo, una trilogía perfecta que con un colorido único, un punto indicado y una unión precisa dio vida a este trabajo.
- A la familia que siempre estuvo presente en el momento idóneo por su apoyo incondicional. A Nelia Araujo, Hermes Durán y Nathaly Durán.
- A la persona que permanece allí a un lado, a esa persona que brindó su ayuda. A Yamali Materán.
- A los compañeros, aquellos que dentro de su cordura rozan con la locura. A ellos que con su colaboración concretaron el presente trabajo. A Emily Caro, Luely Burgos, Ariana Briceño, Rafael Duarte, Illich León, César Ojeda y Malva Suárez.
- A una doctora que prefiere el título de profesora. A Elsy Urdaneta que con sus conocimientos y consejos se logró este trabajo.
- A la Vicepresidencia de la República por la colaboración prestada.
- Al Museo de Arte Popular Bárbaro Rivas y al Museo de Arte Popular Salvador Valero por la ayuda documental brindada de forma desinteresada.

Gracias.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO “RAFAEL RANGEL”
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
COMUNICACIÓN SOCIAL
TRUJILLO, ESTADO TRUJILLO

VIDA Y OBRA DE PALMIRA CORREA, JUAN BRAVO Y
PABLO APOLINAR.
GUARDIANES DE LA TRADICIÓN: SERIE DE MICROS
AUDIOVISUALES SOBRE TRES ARTISTAS POPULARES

Autor: Adrián Francisco Durán Araujo

C.I.: 19.285.924

Tutora: Doctora Elsy Urdaneta

Resumen

Este trabajo tuvo como finalidad la producción de tres micros audiovisuales sobre la vida y obra de tres artistas populares de la ciudad de Caracas, a saber: Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo. La investigación preliminar se basó en la búsqueda de información tipo documental y en entrevistas estructuradas a los creadores populares. Así pues, la modalidad de esta investigación es la de proyecto especial y el diseño del proyecto se hizo conforme al procedimiento estándar seguido para la creación de productos audiovisuales: pre-producción, producción y post-producción. Este trabajo dio como resultado la serie *Guardianes de la tradición* que permitirá dar a conocer de manera dinámica y educativa los aspectos más resaltantes de la obra de cada uno de los artistas mencionados.

Palabras claves: micro audiovisual, artistas populares, arte popular, producción audiovisual.

Octubre, 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I EL PROBLEMA	4
Planteamiento del problema	4
Objetivo general	7
Objetivos específicos	8
Justificación de la investigación	8
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO	10
Antecedentes de la investigación	10
Bases teóricas	11
Arte popular y arte académico	11
Arte popular venezolano	17
Pintura y escultura venezolanas	21
Arte popular caraqueño	29
Palmira Correa	31
Pablo Apolinar	34
Juan Bravo	37
Producción audiovisual	39
Preproducción	40
Producción	41
Post-producción	43
Micro audiovisual	45
Estructura del micro audiovisual	46

CAPÍTULO III MARCO METODOLÓGICO.....	48
Tipo de investigación.....	48
Diseño de la investigación.....	48
Etapa de preproducción.....	48
Guión literario Palmira Correa.....	50
Guión técnico Palmira Correa.....	52
Guión literario Pablo Apolinar.....	54
Guión técnico Pablo Apolinar.....	56
Guión literario Juan Bravo.....	58
Guión técnico Juan Bravo.....	60
Etapa de producción.....	64
Etapa de postproducción.....	64
Ficha técnica Palmira Correa.....	65
Ficha técnica Pablo Apolinar.....	66
Ficha técnica Juan Bravo.....	67
 CAPÍTULO IV CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	 68
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 71

INTRODUCCIÓN

El arte siempre ha estado presente en la humanidad, representando la mayor parte de la historia del hombre y su desarrollo. Ha estado reproduciendo, ya sea por la pintura, la escultura o la cerámica, los hechos más representativos que han marcado el paso del ser humano.

Así pues, pinturas, esculturas o cerámicas se pueden encontrar en palacios, iglesias, mansiones, capillas, edificios, hogares humildes, plazas, hasta en las calles que a diario recorremos. Y es que el arte, en su sentido más general, no tiene diferencias de clases, de sexo, raza o color. El arte, gran arte, arte naif o ingenuo, arte popular o autodidacta, es una forma de comunicación mediante la cual se expresa un sentimiento o momento.

Pero, más allá de dar conceptos de lo que puede o no significar el arte en sus distintas expresiones, las presentes líneas se dedican a demostrar, de manera concreta, cómo a través de la tecnología, en específico de la tecnología audiovisual, se puede conjugar un mensaje que muestre los aspectos más relevantes de ciertos artistas que por desarrollar las técnicas de la pintura y la escultura sin haber realizado estudios en ello, se pueden denominar artistas populares o autodidactas.

Tres creadores caraqueños son el hilo conductor de los siguientes párrafos con los cuales se dará a conocer parte de la vida y obra de Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo; todos ellos caracterizados por poseer una firma propia y un sentido autodidacta, en principio ingenuo, que han perfeccionado con el pasar de los años.

Palmira, con un alma alegre más con una mirada triste, fija en sus lienzos, a través de colores, líneas y formas, personajes tradicionales, históricos y religiosos, todos ellos regordetes y con ojos apagados, con cierto parecido a su creadora.

Apolinar, con un deseo de conocer lo desconocido y un interés por el cosmos, impone también en lienzos fondeados en negro punto tras punto, hasta lograr un paisaje, personaje o forma que se ha planteado en su mente. La escultura también compone el carácter autodidacta de Apolinar, quien creó la técnica del *asercol*, como él le llama, constituida por pega y aserrín, con la cual realiza distintas figuras.

Bravo, hombre que a causa de una separación creó esculturas de forma única, tanto así que en el mundo, de acuerdo a museos y galerías que se han dado la tarea de investigar no han hallado nada similar. La pega, el alambre y el papel son los tres elementos que componen la obra de Bravo, quien moldea con estos tres, personajes reales y reconocidos en el mundo artístico, cultural e histórico.

Estos tres artistas populares, o también llamados autodidactas, forman el proyecto *Guardianes de la Tradición*, serie de micros audiovisuales que busca difundir aspectos más importantes de la vida y obra de los creadores mencionados. De este modo, mediante el uso de las técnicas de producción audiovisual y haciendo énfasis en las tareas propias de las etapas de preproducción, producción y postproducción se crea y muestra un mensaje corto y conciso, cargado de contenido que sirve para dar a conocer a los artistas y como medio para incentivar a la sociedad en la comprensión y disfrute del arte popular.

En este sentido, la estructura de este trabajo se divide en capítulos, que a continuación se reseñan:

Capítulo I: en este apartado se plantea el problema de investigación y la justificación de la misma. Además, se formulan los objetivos, tanto el general como los específicos, que son el hilo que conducen el proyecto, con el fin de enfocarse en la investigación del arte ingenuo, la pintura, la escultura y la

producción audiovisual, esta última como medio para difundir vida y obra de los artistas populares.

Capítulo II: engloba los conceptos y definiciones que dan los fundamentos teóricos de la investigación y del proceso de elaboración de los micros audiovisuales.

Capítulo III: conforma el marco metodológico de la investigación, en el que se define el tipo de la investigación, siendo este proyecto especial, y el diseño de la misma, que conlleva la explicación de las fases del proceso de producción audiovisual.

Capítulo IV: En este apartado se plantean las conclusiones y recomendaciones que nacieron a raíz de la investigación.

El producto final, constituido por la serie de micros audiovisuales *Guardianes de la tradición*, se adjunta en formato de DVD.

bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

Planteamiento del problema

Los elementos que forjan a un artista y en concreto a un artista popular, van más allá de los estudios realizados, los libros leídos o las técnicas estudiadas; lo que hace a un artista, es la idea misma de la creación, el conocimiento empírico del aprendizaje por medio del carácter autodidacta, con un expresivo y particular lenguaje en la obra que trabaja.

El arte popular se basa, a su vez, en la contextualización, en un constante devenir de historias, cotidianidades, tradiciones, religión, conflictos y reivindicaciones sociales, herencias familiares, en un conjunto de valores y costumbres. Su inicio se puede encontrar en el comienzo mismo del hombre, con los hallazgos que muestran los registros de las culturas extintas que son la única referencia de lo que no conocimos de nuestras manifestaciones culturales autóctonas.

Pinturas plasmadas en vasijas, paredes, piedras y herramientas de uso común nos aproximan a conocer el día a día de los nativos. Estos son los únicos indicios que tenemos de lo que fueron nuestras manifestaciones artísticas ancestrales.

Estos elementos han ido evolucionando, creciendo a la par con el hombre y ahora este último plasma sus ideas de todas las maneras posibles. Las herramientas para manifestar el arte van desde finos cristales hasta el uso de material de desecho, de tal manera que en la actualidad cualquier elemento puede ser considerado materia prima para el artista, incluso las realidades más abstractas y contradictorias pueden ser la fuente de

inspiración, reflejando ideas de una historia compartida o no, desarrollada en un contexto como una expresión más de la cultura popular.

Es por ello que el concepto de arte popular va ligado a la cultura, en la cual se encierran todos los sentidos de los valores de una sociedad, en la que las tradiciones y cosmovisiones del mundo son, en muchos casos, complejas y en otras no tanto.

En el caso de la pintura popular encontramos a artistas como Pablo Apolinar y Palmira Correa, cuyas firmas y lenguajes particulares quedan plasmados en cada trazo que dan sobre los lienzos que pintan. En el caso de la escultura, precisamente de la escultura en papel, se encuentra el artista popular Juan Bravo; autor de grandes y pequeñas obras, cuyas dimensiones varían de acuerdo a la temática que aborda. Estos tres artistas populares son residentes de Caracas, una ciudad populosa y ruidosa, pero que en sus calles se vislumbra la complejidad cultural que caracteriza a una zona cosmopolita.

Con respecto a Palmira Correa, Rodríguez (s. f.) señala que lo más llamativo de sus figuras es el rostro, el cual constituye el punto de atención en sus obras pictóricas. Obras singulares que permiten afirmar la existencia de un lenguaje genuino y una conciencia clara de su realidad.

Por su parte, Pablo Apolinar es un artista que maneja el carácter figurativo cuyos escasos paisajes responden a las motivaciones de lo imaginativo. Sus cuadros son ejecutados a base de menudos toques yuxtapuestos que provocan en el espectador un intenso impacto cromático, suerte del puntillismo intuitivo (Da Antonio, 1974)

Las figuras artísticas de Juan Bravo poseen una gran naturalidad, logrando una compenetración del espectador con sus obras, llenas de pequeños detalles que indican el tiempo dedicado a analizar e investigar sobre cada pieza realizada. Su singularidad al momento de darle forma a una

pieza de arte lo caracteriza por el uso del alambre y del papel, combinados en un contexto y momento.

El artículo Venezuela en miniatura (Torres; 2006) expresa que Juan Bravo es un artista que continúa innovando y está dispuesto a seguir aprendiendo. Lo califica además como el “artista de papel”; pues sus obras se constituyen con materiales de alambre y sobre ellos papel que da forma a las figuras representadas.

Estos tres artistas forman parte del mundo del arte popular de Caracas y todos ellos han recibido premios y reconocimientos en más de una oportunidad. No obstante, su obra reconocida por instituciones y críticos no es conocida por la mayoría de la gente común de la región.

Tal como dice Carrera (2009) en una entrevista hecha por la revista Encontrarte, “el arte popular (...) es poco conocido en el país, ha sido un arte totalmente excluido de la historia del arte venezolano, de los museos y de todos lados”. (p. 1)

Si bien, en una movida y moderna ciudad, en muchos sentidos, estos artistas quedan relegados y son desconocidos por sus habitantes, las facilidades que la misma modernidad ofrece para resolver el día a día brinda a la vez la posibilidad de dar a conocer la vida y obra de cada artista popular que se encuentra en tierras venezolanas.

En este sentido, el periodista o comunicador social, en su función de multiplicador de información y conocimientos, posee un relevante papel social, pues por medio de la herramienta comunicacional tiene la posibilidad de realzar los valores de las figuras que muestren una obra de interés y relevancia cultural.

Sabiendo que por medio del lenguaje de la imagen y del sonido se puede concretar una idea con carácter educativo y difusora de la multiplicidad de culturas venezolanas y, en este caso específico, del arte

popular y de algunos de sus expositores, es oportuno plantear la posibilidad de realizar producciones audiovisuales para dar a conocer la obra de venezolanos destacados en el arte popular.

De lo anteriormente expuesto surge la propuesta de dar a conocer de manera amplia la vida y obra de los artistas populares Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo, a través de la producción de una serie de tres micros audiovisuales.

Para cristalizar este propósito es necesario responder a varias interrogantes; a saber:

¿Cuáles son los aspectos vivenciales más importantes de estos tres artistas populares?

¿Cuál es la obra más representativa y más adecuada de estos artistas populares que permita su representación en los micros audiovisuales?

¿Cómo combinar estos aspectos en la producción de los tres cortos audiovisuales?

En tal sentido, para este trabajo se proponen los siguientes objetivos:

Objetivo General

- Producir una serie de tres micros audiovisuales para dar a conocer la vida y obra de tres artistas populares de Caracas: Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo.

Objetivos Específicos

- Investigar la vida y obra de tres artistas populares establecidos en la ciudad de Caracas.
- Identificar y seleccionar los aspectos más importantes de la vida y obra de los artistas populares para representarlos en los micros audiovisuales.
- Conjuguar en cada uno de los micros audiovisuales parte de la vida y obra de los artistas populares.

Justificación de la investigación

Muchos artistas populares ponen de manifiesto ideas o conceptos que representan la realidad, la religiosidad, las herencias familiares y los personajes históricos de la cultura venezolana y en particular la caraqueña a través de sus obras plásticas; difundiendo así los valores y antivalores culturales e históricos y fortaleciendo la identidad cultural y la identidad nacional que el venezolano tanto valora. Ejemplo de ello son Palmira Correa, quien posee un lenguaje plástico definido y poblada de un imaginario rico en personajes y temáticas, Pablo Apolinar, que maneja los colores en función de las situaciones y cuya singularidad y firma se reconocen en sus obras plásticas y Juan Bravo, cuya vida le enseñó a utilizar el alambre y el papel de un modo tal que los conjuga un mismo mensaje con sentido propio, en el ámbito de la escultura.

Atendiendo a las resaltantes características de la obra de estos artistas y dadas las condiciones actuales, la producción de los micros audiovisuales se considera la práctica más idónea de manifestar a través del lenguaje imagen-sonido el quehacer artístico popular, justificando esto en las distintas

posibilidades de representar la realidad y las tradiciones de la cultura manifestadas por los creadores populares mencionados.

Es este el propósito que se busca mediante la creación de la serie de los micros audiovisuales: continuar ese carácter difusor que tanto anhela el artista popular, ya que a través de esta producción se asegura en parte la permanencia en el tiempo del arte popular.

En este sentido, la producción audiovisual se considera entonces como un elemento útil a la hora de abordar ciertos temas y más aún cuando se trata este caso de mostrar algunos aspectos relevantes de la vida y obra de cada uno de los tres artistas populares escogidos. De este modo, los espectadores comprenderán mejor lo mostrado en términos audiovisuales; identificándose con lo que vean y escuchen.

Vale decir que los micros audiovisuales cumplirán una función social por cuanto representarán el medio a través del cual se hará posible la difusión de aspectos relativos a la vida y obra de estos artistas, valorando en su justa dimensión el aporte cultural que representa el trabajo plástico desarrollado por estas personas, reconociendo en ellos su singularidad y sus méritos en el quehacer artístico nacional.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la Investigación

Tras una indagación de distintos trabajos de investigación, relacionados al tema tratado y con el fin de permitir al lector tener una idea más amplia sobre el problema planteado, se logró encontrar una serie de datos que presentan aportes complementarios para reforzar la base informativa y estructural del presente documento.

Coronato y Muñoz (1994) advierten que los medios de comunicación son aliados del esfuerzo de reforzar valores, en el caso muy específico de la temática de su trabajo, la cual es educación ambiental. Expresan que fortaleciendo la sensibilidad, la educación y la conciencia, mediante el lenguaje audiovisual se generan en el público meta nuevas conductas y estilos de vidas. Concluyen que las características del formato audiovisual lo convierten en una potente herramienta para difundir un mensaje de manera rápida y efectiva.

Boid (2010), en su investigación orientada a producir cuatro micros audiovisuales sobre los valores del patrimonio histórico arquitectónico de la ciudad de Barcelona estado Anzoátegui, para promover el conocimiento y valorización de los monumentos y a la misma vez lograr que esta herramienta comunicacional despierte e incentive el interés por conocer y reconocer su legado histórico, concluye que los micros audiovisuales son un instrumento comunicacional con gran poder persuasivo. Añade que el formato audiovisual se adapta a lo que se desea reflejar, siempre y cuando la creatividad del autor se revele en el abordaje del tema, el enfoque, la

selección de imágenes, musicalización y la capacidad de síntesis que deben poseer para lograr su realización.

Gimón (2002) desarrolló micros radiofónicos a través de los cuales se divulgan los trabajos realizados por artistas populares de Venezuela. La duración de los mismos tiene un lapso de entre cuatro a cinco minutos y la serie fue transmitida tanto en frecuencias A.M como F.M, toda vez que la audiencia seleccionada fuese el adulto contemporáneo. El autor concluye que la herramienta comunicativa radiofónica es ideal para difundir los valores tradicionales, religiosos y sociales que representan los artistas populares venezolanos.

Ascanio (2003) en su investigación se dedica a explorar la dinámica humana que se da alrededor de los diferentes hitos arquitectónicos del país, centrando el estudio en El Torreón del Trapiche y la Casa Grande de la antigua hacienda Ibarra, estableciendo que con el pasar de los años estos espacios históricos se han desarticulado entre sí. Indica Ascanio (2003) que el patrimonio debe ser visto como parte fundamental del imaginario colectivo y de la identidad de los pueblos, ya que de ese modo éste servirá como un punto de apoyo para el desarrollo integral de las naciones. También indica en sus conclusiones que mediante el lenguaje audiovisual se logra difundir de una manera coherente y concreta los valores y culturas de los pueblos.

Bases teóricas

Arte popular y arte académico

El hombre ha estado desde siempre ligado muy íntimamente con el arte, expresando cada idea o acontecimiento de la historia a través de éste. Su condición de ser social y comunicativo lo ha llevado a que manifieste las

diferentes situaciones que ha devenido, considerando al arte como un medio para hacerlo.

Sin embargo, el concepto de arte (y sus manifestaciones: pintura, novela, poesía, escultura, entre otros), aún no ha sido definido explícitamente pues como señala Weitz (1956, citado en Tilghman, 2005), el de arte es un concepto abierto (open concept), de carácter adaptivo (históricamente). “No puede haber una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. No es necesaria una teoría del arte, y por ello se puede seguir hablando de arte sin ella” (p.17).

Ante esto, Ruíz (2002) expresa que el arte en general es considerado una visión cosmogónica o cosmosocial, cuyos sistemas se incrustan en el mercado y de esta forma se afecta, enriquece o transforma el universo expresivo-simbólico y formal.

La opinión de Toulmin (1994) en cuanto a estas conceptualizaciones no difiere mucho, pues plantea que la noción de arte es sumamente amplia, es decir, no hay manera de especificar el campo “esencial” y los límites del arte, ya sea considerado como un todo o de una modalidad específica de la actividad artística, en términos completamente neutrales que sean igualmente aceptables para todos los involucrados.

Definir los límites de los que habla Toulmin (op. cit.) se convierte en un hecho casi imposible pues cada arte, expresado de distintas formas, utiliza un lenguaje o sistema de simbolización distinto. Cada símbolo posee un valor en el sistema y no sólo sirve para denotar, sino también para mostrar, señalar, expresar, representar, ejemplificar, entre otros aspectos, las diferentes situaciones que engloban al ser humano; es así que los sistemas de representación varían de acuerdo a los diferentes criterios culturales y temporales, ejemplo de esto es el arte popular.

En este sentido, Rengifo (citado en Cañizares, 2006) señala que la conceptualización de lo popular en el arte “plantea una permanente y difícil discusión, porque se ha visto contaminada por el imaginario sociopolítico de los momentos históricos que con ímpetu frenético vive el país desde la segunda mitad del siglo XX”. (p. 3)

Siguiendo lo previamente expuesto, cada pieza realizada por un artista popular significa la materialización de un rasgo de identidad cultural, ya que enlaza a su creador con la tierra de sus antepasados.

Con respecto a esta conceptualización del arte popular, Raymonde Moulin (en García-Canclini, 1989) señala que desde comienzos del siglo XX se llegó a etiquetar también las manifestaciones extrañas, como se les llamaba para ese momento, porque para la mirada culta estos artistas ingenuos no lograban la definición de arte en tanto transgredían parcialmente las normas de su clase, debido a que se encontraban aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, eran sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior.

Así pues, el artista popular guarda una estrecha relación con su contexto cultural tradicional, del cual se nutre su imaginario, que busca representar a través de su lenguaje plástico ciertas ideas. Ante ello, Cañizares (2011) precisa que el arte popular se define como toda creación material tangible, visual, realizada a través de diferentes medios plásticos con el fin de expresar contenidos y significados culturales con una intencionalidad fundamentalmente estética y poética, en cuyo proceso destaca la búsqueda o consolidación por parte del artista de un lenguaje plástico propio, de configuración intuitiva y espontánea, sin presencia de influencias académicas.

Basado en ello, el sentido actual del término arte popular encierra las discusiones más ásperas, pues se trata de justificar su condición desde diferentes ángulos, se le acusa desde lo técnico, lo social, lo étnico, inclusive desde lo psicológico. A juicio de Ruíz (2002) cada acusación intenta darle precisión a este fenómeno, que desde su posición ha creado un espacio de discusión que alcanza los sedimentos donde se erige el arte académico.

Este fenómeno al que se refiere Ruíz (op. cit.) es muy difícil de ubicar en un período. Sin embargo, en aras de darle un espacio y tiempo las primeras manifestaciones naif, Da Antonio (citado en Meno, 2008) señala que el arte popular se produce en el ambiente rural durante la segunda mitad del siglo XVII, pero es durante la segunda mitad del siglo XIX que el nombre de Henri Rousseau (1844-1910) comienza a tomar fuerza en la París de antaño, siendo Rousseau el primer artista naif reconocido.

La pintura ingenua fue vista en el siglo XX, dice Da Antonio (1974) como una manera de ver, experimentar, recordar y de transcribir la realidad por parte de individuos originalmente aislados, unido a la facultad de expresar esas vivencias por medio de un vocablo de imágenes realistas que contradicen las leyes del naturalismo.

Estas fechas componen el ámbito del arte popular, que no busca más que ser un punto aparte de lo establecido, con una forma de expresar diferente a lo academicista y con un lenguaje propio y particular. Al referirse al creador naif, dice Da Antonio (1974) que el artista popular no es en ningún caso un ser improvisado, pero sí, necesariamente, un sujeto a quien corresponde descubrir su propia técnica e inventar su personal manera de expresión. El artista autodidacta es también un representante de los valores más altos de la cultura del común, por ello su obra se mantiene en términos más espiritualizados e individuados, adquiriendo en muchos casos un dramatismo característico.

Estas características se suman a las que muchos otros investigadores conceptualizan, ejemplo de ello es Ruíz (2002), quien apunta que el artista no académico no sólo dispone de la técnica como voluntad expresiva de una sintaxis personal y propia, sino que cada tema se rige por la voluntad transgresora (desde la visión del oficializado) que determina el tema a desarrollar en su pieza artística.

Las particularidades del arte popular suelen ser generacionales, localistas, muchas veces anónimas, utilitarias o cotidianas, unipersonales en el diseño y técnica, con una narración natural, nostálgica, vivencial y en la mayoría de los casos con un fin comunicativo. Esta última peculiaridad, según Ruíz (2002), puede ser explotada con el uso del recurso humorístico, el cual es un elemento valioso para explorar su posición trasgresora. Se encuentra así un sentido de ruptura con su constitución interna, de modo que la representación religiosa del artista popular suele ser llevada a extremos exploratorios, alejándose básicamente del canon habitual, lo cual supone que cada componente de la pieza se convierte en una obra iconográfica.

Retomando los inicios del arte popular, pero ahora dentro de lo latinoamericano, se conoce que en 1921 en México se realiza la primera exposición de arte popular, esto con motivo de las secuelas del centenario de su independencia, y el proyecto de acentuar lo nacional. Asimismo, otro hito fundamental dentro de la esfera naif lo constituye la formación de un sindicato de artistas populares al año siguiente, 1922, cuyas frases citadas en la proclama eran: “que deba desaparecer toda estética ‘ajena o contraria al sentimiento popular’ valorando, en contrapartida, ‘el admirable y particular talento’ del ‘arte del pueblo mexicano’ “. (Martínez- Peñaloza citado por Ortega, 1997, p. 18).

Sin embargo, en este punto es necesario definir lo que es la expresión de bellas artes o arte académico, la cual equivale a sostener que las esferas pueden comunicarse de tal modo que las bellas artes se opondrán a las artes aplicadas, como la forja de hierro, la ebanistería, o las artes ornamentales y de salón.

Es así como en los siglos XVII y XVIII sólo se llamará arte a las bellas artes, dejando fuera del concepto de arte un sinnúmero de actividades que quedan reducidas al calificativo de artesanía. No obstante a partir del siglo XX nacen prácticas que reclaman su derecho a la denominación de arte.

Castro (2005) sostiene que el arte, en el pleno sentido moderno, es una práctica por la teoría, una práctica con un sentido autoconsciente de su propia historia, sin embargo esta definición no trata específicamente de mediar entre la experiencia particular y la pública, pues el mismo proceso de reflexión teórica sobre el arte contribuye a su desarrollo y a enmarcar su recepción.

Por ello, la corriente dominante desde 1950 ha sido la que defiende que el intento de definir el arte está condenado al fracaso, porque no existen condiciones necesarias y suficientes que constituyan una definición real de esta. Por tal razón la búsqueda de una definición es muy difícil, pues ninguna teoría ha contado con una aprobación universal o amplia. Sostiene Castro (op. cit.) que las definiciones tradicionales no logran encontrar las condiciones necesarias y suficientes para constituirse en una definición universal de arte.

De esto se puede deducir que el concepto de arte, concebido desde las bellas artes, debe ser abierto e incluyente, pues este conlleva a los subconceptos de pintura, escultura, entre otros. Por ello, un concepto cerrado sería entonces difícil de plantear, pues pueden prescribirse las condiciones necesarias y suficientes para la aplicación del concepto.

Entonces, el término arte no puede definirse en el sentido de dar para ello condiciones necesarias (ser bello, expresivo, original, complejo y coherente), sino que su caracterización debe hacerse de acuerdo a criterios. Castro (2005) señala que no se puede dar una definición de arte en términos basados en condiciones necesarias individualmente, sino que debe darse una definición disjunta de la forma especificada.

En todo caso, el concepto de arte puede ir avanzando en la misma medida que las obras lo hagan, trayendo como consecuencia que no exista una esencia propia del arte, sino que los límites sean claramente indefinidos.

Arte popular venezolano

Existe una necesidad expresiva en toda sociedad que implica el querer divulgar y manifestar el sentir de un pueblo, de una minoría que muchas veces se convierte en mayoría. Son tantas las formas de expresión y comunicación que se han desarrollado a lo largo de los años que es necesario unas cuantas líneas más para explicarlo. Sin embargo, entre la rama de la plástica son varios los procesos comunicativos que se pueden nombrar.

El arte popular se considera uno de estos procesos, definido como un estilo, diverso en sí mismo, y a sus creadores se les denomina ingenuos, caracterizados por lo singular de su proceso creativo y expresión plástica. Existe en todo caso una reproducción tanto oral como intrínseca en ciertas culturas o pueblos que brinda la posibilidad a las sociedades de continuar y difundir una manifestación cultural y étnica. Del mismo modo, el aprender el arte popular supone un conocimiento nato que durante algún tiempo puede estar latente y que eventualmente se exhibe.

Cañizares (2011) expresa que el arte popular venezolano es un arte enraizado en lo tradicional pero en continuo cambio, pleno de dinamismo y que desafía las categorizaciones, con un interés de demostrar y representar cada idea, materializándola ya sea en una pintura o escultura en sus diferentes dimensiones. El artista popular participa de identificaciones múltiples, donde lo importante es el significado de la obra, no la clasificación de su autor en categorías determinadas pues al ser Venezuela un país multicultural por excelencia, todos sus artistas se nutren de esa riqueza común y la expresan con estéticas diferentes.

Es por ello, que en este bagaje de arte popular, la retroalimentación entre la creación individual, la memoria colectiva y el contexto sociocultural del artista popular está conectada tácitamente. La yuxtaposición de culturas, además, ayuda pues a la consolidación de una estética artística distinta que en el sentido más amplio genera nuevas creaciones.

Ante esto, es necesario señalar que en Venezuela el arte se divide en dos tendencias, una oficialista con pintores de epopeyas, basado en los retratos de los próceres, y con creadores de la pintura de género, concebida dentro de un realismo decadente, de acuerdo a Calzadilla (1995, citado en Ruíz, 2002; 19) y un segundo estilo que pervive de la colonia en el arte popular, que se enfoca en la devoción religiosa, la expresión cultural, entre otros. Estos dos modos continúan vivos hoy día; ambos con mayor o menor impulso, pero presentes en muchas de las obras representadas por los creadores populares venezolanos.

En este orden de ideas, según Ruíz (2002), en Venezuela se produjo el auge conocido como arte popular o ingenuo, gracias a la puesta en escena en 1947 del pintor litoralense Feliciano Carvallo, siendo el primer artista popular reconocido en el país durante el siglo XX, creándose así cierto

interés alrededor del exótico descubrimiento que emocionaría la crítica del momento.

Feliciano Carvallo se ubica entonces como el primer artista no académico que logró colarse en la crítica del arte venezolano, a quien se le califica como ingenuo, sin embargo triunfador en bienales y salones de arte nacionales e internacionales. Este hito sirvió para desatar el interés de lo popular, lo ingenuo, lo naïf y lo primitivo, que al final se concibe como uno solo, dentro del arte producido en Venezuela. Este descubrimiento marca además la revalorización de la pintura ingenua y por ello la apertura de un nuevo capítulo en la historia del arte popular venezolano.

Teniendo como referencia lo anterior, en la historia del arte popular venezolano se ubican dos etapas: en un principio se encuentra el descubrimiento de la creación plástica popular, propiciada por un clima cultural de apertura hacia el reconocimiento y valoración de lo autóctono, de la búsqueda de un contacto con lo nacional y propio, expresado en las costumbres, creencias y tradiciones del pueblo, la cual abarca desde 1947 hasta 1979 y una segunda fase en la que aparecen los Salones de Arte Popular, que va desde 1980 hasta la fecha y se sitúa la historia de las Bienales Salvador Valero de Trujillo y Bárbaro Rivas de Petare, como las dos más importantes en el sentido de difusión y apoyo de lo artístico popular.

La revelación también, a finales de la década de los 40, de Ciriaco Iriarte, Federico Sandoval y Víctor Millán, seguidas por las exposiciones del Bar Sorpresa y de la Sociedad Maraury, crearon un notable incremento de circulación de obras populares en el ámbito nacional.

Después, de acuerdo a Cañizares (1999, citado en Ruíz, 2002) fue el turno de Bárbaro Rivas, quien gozó del respeto y proyección del Taller Libre de Arte. Este grupo iba en contra del academicismo dogmático y atrasado, pregonando la supresión de la figura del maestro. De igual forma otro grupo,

El Techo de la Ballena, hizo lo propio con los trujillanos Salvador Valero y Antonio José Fernández "El Hombre del anillo", este último realizó una destacada exposición en 1965.

Otro evento de importancia que constituye la idea de arte popular o ingenuo es la fundación de la Academia de Bellas Artes, en 1849, que sirvió como asentamiento de cierto arte y la eventualidad que sentencia oficialmente qué es arte y qué no, surge el academicismo oficializado, esto de acuerdo a Ruíz (2002). De ese modo, la constitución de la Academia en Venezuela pone en manifiesto el interés devenido por los especialistas y eruditos de la época y por artistas, académicos y no académicos, estos últimos en menor escala.

Para el año 1999 en Venezuela sólo existen dos bienales de arte popular, La Bienal Salvador Valero en Trujillo y la Bienal Bárbaro Rivas en Petare, sin embargo en el resto del territorio nacional se encuentran focos irregulares que intentan imitar las bienales o los salones que premian a tales artistas como son el Salón Anual de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, el Salón Arturo Michelena o el Salón Bigott de Arte Popular.

Cañizares (1999, citado en Ruíz, 2007, p. 4) precisa que la historia del arte no académico o popular en Venezuela también tiene su capítulo internacional en la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil, en septiembre de 1957, en la que la representación venezolana obtuvo la única mención honorífica del evento, sobresaliendo, el arte popular, en una representación donde se encontraban Jacobo Borges, Carlos Cruz Diez, Mateo Manaure, Rafael Monasterios y otros tantos más.

Erminy (citado en Urdaneta, 2004, p. 17) expresa con respeto a la aceptación de la creación popular lo siguiente:

El carácter muy vigoroso y masivo que ha alcanzado el arte popular venezolano es un hecho incontrovertible y notorio que le ha permitido conquistar en espacio

destacado en el panorama de las actividades culturales del país, ganándole el respeto y admiración generalizado en nuestros medios artísticos y en la opinión pública nacional.

Estos son en su mayoría los hitos que componen el arte popular venezolano, todos ellos enmarcados como precisa Ruíz (2007; 8) en elementos aislados, como catálogos, monografías, artículos, historias de paso, entrevistas y otros que han realizado ciertas personas interesadas en el quehacer del artista popular.

Pintura y escultura populares venezolanas

La pintura y la escultura han estado implícitas en gran parte de la tradición venezolana. Los artistas se han preocupado y ocupado en conservar, en la medida de lo posible, cada momento histórico, religioso, cultural o étnico que se suscita.

Son la pintura y la escultura, en sus diferentes representaciones, las formas que más auge han tenido en el devenir venezolano. La primera, como precisa Arroyo (1989) estuvo presente ya en la época de La Colonia. La segunda no se ha quedado atrás con respecto a la pintura, pues ha contribuido a la expresión venezolana durante un largo periodo de tiempo y se mantiene en la actualidad. Ambas con una intensa expresividad visual.

Ante ello, Boulton (citado en Arroyo, 1989) deduce a través de investigaciones que esta forma de comunicar, con respecto a la pintura, obedece a la búsqueda de satisfacción plena de la demanda del reducido número que había en Venezuela durante la colonia. A continuación se desarrolla un poco más lo expuesto:

Surgen en ese período dos formas de representación: una, que a falta de otro vocablo podríamos denominar “aprendida” y otra espontánea. La primera se desarrolla como prolongación en América de escuelas españolas del siglo XVII. Sus pintores (Lerma, Juan Pedro López, los Landaeta, los Zurita y otros) hacen uso de los modos de hacer aprendidos de los españoles. La segunda obedece de manera directa a la doble necesidad de servir al culto religioso y de liberar la necesidad expresiva (Boulton, citado en Arroyo, 1989, p. 35)

Esta necesidad expresiva se mantiene hoy día y las manifestaciones de los artistas, tanto populares como académicos, están basadas en lo religioso, cultural, étnico, histórico, ámbito heroico y muy ligadas a los momentos políticos y sociales que se viven durante la época; expresando en cada obra su cosmovisión de mundo.

Es de destacar que el venezolano se ha convertido en un pueblo eminentemente visual y a lo largo de la historia de Venezuela la pintura es la forma de expresión que ha logrado mayor peso, cabida y continuidad, creando así un proceso de crecimiento que no han tenido las otras artes.

En este punto y antes de avanzar más en el tema, es necesario precisar que en la pintura venezolana, tanto académica como popular, son muchos los nombres que sobresalen, entre ellos: Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Manuel Cabré, Armando Reverón, Jesús Soto, Calor Cruz Diez, Lia Bermúdez, Antonio Edmundo, Pedro Ángel González, Rafael Ramón González, Rafaela Baroni, Antonio José Fernández (el Señor del Anillo), Omira Lugo, Josefa Sulbarán, José Faneite, Lis Villamediana, entre otros componen el contexto venezolano.

Estos pintores y muchos más han sido influenciados por la pintura aprendida, que es aquella ligada a la época de La Conquista, y en muchos casos por la propia, transmitida de generación en generación o la que nace con el ser.

Fundado en ello, Arroyo (1989) indica que el uso de lo universal para definir y afirmar lo propio, parece ser una característica constante del clima cultural venezolano, pues en Venezuela no hubo una cultura autóctona que se opusiera a la penetración cultural europea, ocurriendo así una yuxtaposición.

Sin embargo Armando Reverón, pintor academicista e impresionista, logra conquistar por sí mismo la expresión del fenómeno de la luz. Es con Reverón que la pintura venezolana tiene el primer testimonio de que el matiz propio dentro de la corriente universal era una meta alcanzable. (Arroyo, 1989)

Con respecto a los movimientos artísticos que ha tenido la pintura, Arroyo (1989) indica que la vigorización de la pintura venezolana la inicia la Escuela de Artes Plásticas en 1936 y fundamentalmente Antonio Edmundo Monsanto, pero el impulso decisivo le fue dado por Los Disidentes, quienes con su lucha lograron hacer ver que habían otras posibilidades de expresión que las ya pasadas y aceptadas. Los Disidentes tuvieron además la importancia de no plantear el programa creativo en términos de implantación de un estilo sino como obligación de asumir una actitud creadora.

Estos grupos, de una tendencia predominante dentro de las vanguardias juveniles de la época, buscaban nuevas tendencias estéticas europeas y se proclamaban universalistas y opuestos al pluralismo artístico de las culturas regionales.

Así pues, en varias oportunidades, la pintura puede originar ciertas influencias que determinan algunos cambios dentro del arte académico. Estos cambios pueden ser amplios y profundos como los que generó Emerio Darío Lunar, o más difusos e imprecisos como los que se dieron con Carlos Zepa, Antonio Lazo, Ernesto León o Claudio Rodríguez, entre otros. (Erminy, 1988, citado en Díaz, 1988)

Con respecto a lo popular, los temas que más se imponen dentro del campo venezolano son los de la religión, el patriotismo, los paisajes, los personajes, los fantásticos, los eróticos, los políticos y los zoológicos. Del mismo modo, se hallan temas de crucifixiones, santos y vírgenes, con un mayor énfasis durante las fiestas patronales en los pueblos y procesiones. También las escenas costumbristas, festivas o domésticas suelen ser trabajadas en este aspecto.

Asimismo, el paisaje se convierte en otro de los grandes temas, junto con el urbano, sobre todo de calles y barrios populares; en ellos los personajes que aparecen se ubican como una referencia para darle un mayor contexto a la pieza artística. Un hecho importante en este punto es el de los desnudos que suelen ser muy escasos y los fantásticos que nunca faltan dentro del bagaje artístico nacional.

Con respecto al estado de pureza y a las influencias culturales en las obras de los artistas populares, el pintor popular no es más que un artista igual a cualquier otro y un hombre como todo el mundo, sin nada más ni nada menos que los demás, formado por la cultura tal cual los demás. Ni su pintura, ni su visión de las cosas pueden ser incontaminadamente puras y naturales, porque la única forma de que esto fuese así, sería la de no haber tenido contacto social ni cultura. (Erminy, 1976)

En este mismo orden de ideas, Cañizares (2011) señala que en Venezuela la creación popular se encuentra activa y vigorosa, conformando así un amplio universo de artistas. De esta manera se encuentran a exponentes de distintas categorías artísticas como la pintura y la escultura y artistas que trabajan simultáneamente con varias técnicas y medios.

Así pues, la pintura y escultura popular venezolana generan un gran espectro, sin embargo es la primera la que ha tenido mayor fuerza, dejando atrás la escultura en sus diferentes dimensiones. En este sentido, Esteva

(2001) apunta que este arte ha tenido siempre pocos cultivadores en Venezuela:

En el Círculo de Bellas Artes no figuró un solo escultor. (...) Tan escasa inclinación por arte tan severo no puede explicarse solamente como carencia de tradición; ello también es consecuencia de una cierta impotencia del temperamento del trópico para expresión volumétrica. La escultura, empero, floreció en las regiones mediterráneas donde la clara atmósfera destaca las formas de la naturaleza y el clima es propicio a la sensualidad táctil de la materia. (p. 473)

De este modo, se explica la razón de la ausencia de la escultura en el país, tanto popular como académica. No obstante la escultura se ve representada por Francisco Narváez, quien demostró una capacidad para modelar formas tridimensionales.

Esteva (2001) precisa que en Narváez se debe reconocer al primer artista venezolano que se enfrentó a la escultura con un nuevo criterio de inteligencia y sentido de contemporaneidad. Como todo buen escultor ha mantenido un profundo respeto por el material y una incansable voluntad de creación.

Sin embargo, Juan Bautista González se coloca también como uno de los precursores de la escultura venezolana, aunque sus condiciones de artista no eran de altísima importancia, tampoco lo fueron de escasos méritos, y sí modestos éstos en cuanto a valor artístico. (Esteva, 2001)

Un hito importante de carácter obligatorio a ser nombrado en este aspecto es que durante el siglo XX se crea una idea de que era necesario alejarse de las formas tradicionales, pintura y escultura, pues éstas se consideraban obsoletas e inapropiadas a la fachada del progreso. Además, esta apariencia de progreso se tenía que ajustar a un arte renovador y no tradicional.

Contrario a ello, la escultura venezolana se ha venido enriqueciendo con el aporte de algunos artistas europeos que en Venezuela han realizado lo mejor de su obra. Entre estos artistas está José Pizzo, nacido en Italia, uno de los más interesantes. Residente en Caracas desde 1947 y ganador del Premio Nacional de Escultura en 1948, experimentado una considerable evolución en su obra. (Esteva, 2001)

Para dar mayor contexto espacial y temporal a la aparición de la escultura, tanto académica como popular, Calzadilla (1987) asevera que ésta se remonta a los tiempos de la colonia, durante el cual se realizó el mayor número de imágenes escultóricas policromadas. Sus autores fueron casi siempre modestos artesanos que trabajaron al servicio de la iglesia o de la sociedad, a las que proporcionaban por encargo las imágenes y objetos sagrados o de uso funcional requeridos para el culto o relacionados con la liturgia, la decoración y el entorno de las actividades religiosas.

Estos creadores manejaron entonces las bondades que ofrece la escultura, que no son más que la capacidad de acariciar, palpar, tocar y manejar los objetos, convirtiéndose de este modo en la única manera por la que se puede tener una sensación directa de la forma tridimensional del objeto.

La escultura, dicen Borrás, Esteban y Álvaro (1996), debe ser percibida desde muchos ángulos, variando las gradaciones de luz, girando en torno al bulto, para captar así la cambiante faz de las formas y atender a las relaciones y movimientos que unen las distintas partes de la obra. Añaden Borrás et al. (op. cit.) que no sólo la visión ayuda a formarse una idea de la escultura, es necesario recurrir cuando menos a otro sentido; el tacto.

Es así como se puede concebir una idea de lo que el artista trata de expresar mediante la obra tridimensional. A través del tacto se conoce mejor el significado de la obra, pues la contextura y el relieve de la misma da

cuenta de la expresión y de la intencionalidad de su creador. Esta posibilidad de tocar es lo que separa entonces a la pintura de la escultura.

Estas características generan en la escultura una mayor fuerza y su uso se debe a que el hombre necesita crear esculturas como un recurso para establecer o desarrollar su propio sentido de la existencia real. Esto como referencia a la propia tridimensionalidad del cuerpo humano y de todo aquello que lo rodea.

En cuanto a esto, el tema por excelencia de la escultura a lo largo de la historia del hombre ha sido la figura humana. El cuerpo humano desnudo se configura entonces como forma ideal, cuyo sentido revela una determinada concepción del hombre, de su espacio y tiempo en el mundo, sin menospreciar la naturaleza y conservando la concepción artística de cada cultura.

La escultura popular venezolana ha hecho mayor hincapié en los héroes de la gesta patriótica, reflejándose en esculturas a actores como Simón Bolívar, Antonio José de Sucre y Francisco de Miranda. Sin embargo, lo religioso también ha tenido cabida en este ámbito, rescatando imágenes de la virgen, Jesús, Dios, santos, cruces, entre otros. Este repertorio de obras se convierte en representaciones de las devociones populares venezolanas.

Uno de los precursores del arte popular y específico de la escultura popular venezolana fue Antonio José Fernández “El Hombre del Anillo”, trujillano, oriundo del municipio Carvajal, quien en su haber cultivó la escultura y la convirtió suya. Es él el primer escultor popular que se reconoce públicamente en Venezuela y quien se hace acreedor del Premio Nacional de Pintura Popular en el año 1997.

Araujo (2008) lo define como ese personaje identificado por el enorme anillo colocado en su dedo de la mano derecha, quien se constituye como

uno de los valores fundamentales y de mayor trascendencia en la historia de la plástica trujillana de todos los tiempos.

Es Fernández con su misticismo particular y una personalidad comprometida, con un pensamiento polémico, sencillo y atrevido, quien le atribuyó al color la potestad de hacerle valer sus pensamientos siempre alucinados o ambulantes entre la realidad y la fantasía.

Así como Antonio Fernández, se halla en el ámbito de la escultura a Lía Bermúdez, cuyas obras las ha realizado en Maracaibo, Venezuela, y se basan en planteamientos integracionistas, manejando un lenguaje geométrico. Lía Bermúdez no ha sido ajena a la necesidad de incorporar el color y la textura para recargar cierto efecto de mayor expresividad. Su obra ha ido buscando un mayor dinamismo, hasta llegar a un juego de planos y líneas descritas en el espacio. (Esteve, 2001)

Sin interés de ahondar más, artistas como José Tomás Barazarte, Frael Bastidas, Rafaela Baroni, Eduardo Rojas Ovalles, Solita De Pérez, Cirilo Rodríguez, María Yolanda Media, David González, Saúl García, Aracelis Natera De Mariño, Freddy Amaro, Frael Bastidas, Ramón Antonio Moreno, Viviano Vargas, Juan de la Cruz Andrade, componen también el ámbito de la escultura popular venezolana.

En todo caso, al arte popular se le ha asignado un carácter más bien utilitario y funcional, producto de una técnica u oficio, como consecuencia de los criterios, heredados de España, que diferenciaban las creaciones plásticas hechas por las clases trabajadoras del campo y de la ciudad de otras consideradas como producto de las bellas artes. Esto ha influenciado nuestra visión de lo que es el arte, la artesanía y el arte popular, asociado históricamente a la producción local de imagerie religiosa para suplir la demanda de los sectores populares (Cañizares, 2011)

Arte popular caraqueño

El arte popular se halla en gran parte del territorio nacional, desde Los Andes venezolanos hasta los Llanos, en el centro del país como en Oriente. En cada una de estas zonas las características expresadas en las obras de los artistas populares son distintas, sin embargo existe un raigambre cultural que conecta a todas ellas, pues como asegura Erminy (1988, citado en Díaz, 1988; 16) el arte popular venezolano expresa un mayor arraigo en el fondo, y esta virtud, aunque no sea la principal, no es nada desdeñable. Entre otras razones, porque su preservación afianza y contribuye a afirmar la autonomía venezolana.

De acuerdo a Erminy (1988, citado en Díaz, 1988; 9) algunos artistas populares del litoral, cercano a Caracas y de Petare, contaron con el apoyo de un grupo de jóvenes artistas inconformistas y modernistas, del Taller Libre de Arte y de algunos poetas e intelectuales afines.

Este apoyo significó entonces el crecimiento de las culturas y expresiones artísticas populares caraqueñas, con un sentido expresivo y manejando ciertos criterios que se imponen en cada obra de arte realizada por el artista de Caracas y sus alrededores.

Planchart (2011) indica que actualmente el venezolano y específicamente el caraqueño se enfrenta a un arte popular urbano y contemporáneo, caracterizado por la espontaneidad de su línea y la frescura de su pincelada; popular por su inspiración y porque viene de un creador que se forja entre el pueblo y expresa su imaginario; y contemporáneo por vivir el presente.

Aunado a ello, dice Planchart (2011) que el caraqueño gusta del arte, pues es común encontrar, en las paredes de sus hogares, cuadros pintados por artistas populares de la zona, junto a afiches de artistas reconocidos

como Salvador Dalí, Manuel Cabré, Arturo Michelena sin faltar la Última Cena de Leonardo da Vinci. Ésta es una de las causas por la cual algunos artistas populares urbanos son apreciados en los sectores donde viven, pues el arte es una necesidad y puede llegar a convertir su hacer en una herramienta de vida.

Erminy (1976) expresa que es la diversidad de corrientes, tendencias, concepciones, modalidades, estilos, técnicas y personalidades lo que compone y conforma el copioso y magnífico mundo de la pintura popular caraqueña. Más no sólo la pintura es la que posee un amplio recorrido en la ciudad capitalina, pues tanto la escultura como la talla, en menor escala, es representada por algunos artistas populares.

Nombres como Antonia Azuaje, cuyas obras se basan en lo costumbrista, histórico o religioso y por las cuales ha recibido numerosos premios y menciones, como el Premio Nacional de Cultura Popular 2001; Socorro Salinas, cuyas obras reflejan el diarismos y las tradiciones venezolanas; Palmira Correa, en sus obras los ojos son el punto principal pues a través de estos se expresa la religiosidad, inocencia y dolor, también acreedora de premios nacionales e internacionales; Maritza Morales de Marín, cuyas obras expresan lo religioso, los paisajes urbanos y temas sociales; Carmen Sánchez; con sus obras brinda una exaltación a la vida, Dalila Villarreal, Daniel Volcán, Emilita Rondón, Guillermo Bello Aponte, entre otros llenan el campo caraqueño del arte popular.

Sumado a ello, aparece en este mismo contexto social artistas como Pablo Apolinar, en la plástica pictórica, y Juan Bravo, en el área de la escultura, quienes manifiestan sus expresiones de forma singular y con una firma particular, cuyas piezas se hallan en salones y bienales regionales y otras pocas en nacionales e incluso internacionales.

Palmira Correa

Rodríguez (1997) en “Fábulas, mitos y paisajes de cuatro artistas populares” califica a Palmira Correa como una pintora esencialmente colorista, elemento plástico que maneja con cierta sutileza, armonía y brillantez. Añade a su vez lo siguiente:

El color saturado constantemente dinamiza con la composición en donde se imponen, en primero y segundo plano, las figuras desproporcionadas, desmesuradas, de rostros candorosos que inmediatamente seducen con sus miradas. (...) La pintura es para Palmira su razón de ser. Vive en función de ella. (p. 3)

Aunado a ello, Zoghbi (1999) señala que son los ojos de Palmira, repetidos uno y otra vez en los distintos rostros de los seres, animales y humanos, creados de su imaginación, los que atrapan al espectador. Son unos ojos geométricos, logrados con una línea continua que a su vez conforma la nariz. Sus ojos son su sello personal.

Así se describe la obra de Palmira Correa, quien nació en Cumaná, estado Sucre, un 12 de agosto 1948. Actualmente vive en su casa-taller ubicada en El Calvario, Caracas.

Palmira padece desde pequeña de una parálisis corporal parcial, que le afecta manos y piernas, además de problemas glandulares y con el pasar de los años se ha sumado la hipertensión. Sin embargo, esto no le ha impedido reflejar su inspiración en sus obras. Ante esto, en el artículo hecho por Sánchez-Vegas (2006) Palmira expresa que no tuvo ninguna orientación artística hasta los 36 años de edad, cuando ingresa a un programa de educación para adultos. En ese momento inicia los primeros pasos teóricos hacia las disciplinas artísticas y artesanales.

Es en 1990 cuando Palmira Correa toma un curso de pintura con la señora Teresa Azaro. En ese entonces sus trazos estaban muy distantes de todas aquellas pautas establecidas por el canon académico; pese a sus esfuerzos, lo suyo eran los trazos y formas alejadas de una teoría. Fue momento de que Palmira participara en lo que sería su primera exposición grupal en la III Bienal Nacional de Arte Popular de Occidente Salvador Valero en el Museo de Arte Popular Salvador Valero en el estado Trujillo. A partir de entonces Palmira Correa desarrolla su obra y participa frecuentemente en salones y bienales. Su obra, su estilo, comienza a abrirse camino. (Zoghbi, 1999)

Sus pinturas se encuentran presentes en las librerías Kuai Mare, en el Museo de Petare Bárbaro Rivas y en el Círculo Artístico Cultural Don Tito Salas. De igual forma, destaca su participación en 2002 en la Competencia Internacional de Pintura Naif “Baradan Awards”, Rioja, España.

Entre algunas de las piezas de Palmira Correa están: Virgen del Valle, Cristo, El soñador, Pescadería La Cumanesa, Bienvenido Gran Mariscal de Ayacucho, Ofrenda al Señor, San Antonio, Cruz de Mayo, Boda de Simón Bolívar, Virgen de Guadalupe, La hora del té, Virgen de Fátima, Maternidad, Juego de trompos, Brindis matrimonial, Autorretrato con mangos.

Zoghbi (1999) señala que Palmira Correa, como cumanesa, es devota de la Virgen del Valle, a quien pinta todas las veces. No obstante, también dedica lugar para pintar a la Virgen del Socorro, la Dolorosa, la Guadalupe, la Virgen de Coromoto, San Antonio, San Rafael de Anare, José Gregorio Hernández y el Cristo Crucificado. También los personajes patrióticos son motivo de ser representados, entre ellos a Simón Bolívar y Antonio José de Sucre, a quienes pinta regordetes y robustos, como todos sus personajes.

Entre las exposiciones en las que ha participado Palmira Correa se encuentran: III Bienal Salvador Valero, estado Trujillo, esta sería la primera

participación de Correa en una actividad de este tipo; III Bienal Bárbaro Rivas, Petare estado Miranda; I Salón de Pintura Navideña, Museo Sacro de Caracas, Distrito Capital; XII Salón Nacional Anual Municipal, municipio Girardot del estado Aragua; IV Bienal Salvador Valero, estado Trujillo; XIII Salón Anual Municipal, municipio Girardot del estado Aragua; XIV Salón Anual Municipal, municipio Girardot del estado Aragua; IV Salón Nacional de Pintura, Guanare estado Portuguesa; II Muestra de Artes Visuales, Caracas; V Bienal Salvador Valero, estado Trujillo, V Salón de Artes Visuales Francisco Lazo Marti, Calabozo estado Guárico; Concurso para Artistas Populares sobre la Imagen de Santiago Apóstol, Museo Sacro de Caracas, Distrito Capital; Exposición en homenaje a Alí Primera Sala Manuel Silvestre Pérez, Caracas; XV Salón Anual Municipal, municipio Girardot del estado Aragua; VI Salón de Artes Visuales Francisco Lazo Martí, Calabozo estado Guárico; Salón de Arte Popular sobre la Imagen de Antonio José de sucre, Gran Mariscal de Ayacucho, Petare estado Miranda; I Salón de Artes Visuales, Caracas; entre otros más.

Asimismo, Palmira ha sido acreedora de premios y reconocimientos de distinto índole, entre los que destacan: Primer Premio Municipal Arte Popular Felicinda Salazar en el XIV Salón Municipal Girardot en el estado Aragua; el Premio Único Arte Popular Corpollanos en el VI Salón Nacional Artes Visuales Francisco Lazo Martí, en Calabozo estado Guárico; Distinción Salón de Arte Popular sobre la Imagen de Antonio José de Sucre, Petare estado Miranda.

Estas distinciones, reconocimientos y participaciones en bienales y salones nacionales e internacionales han sido el resultado de la riqueza y expresividad de las visiones de Palmira. Para dar más detalle de la obra de esta creadora popular, Moreno (1999) en “Como Palmira mira” explica lo siguiente:

Los personajes de Palmira son generosos en sus formas. Abarcan la totalidad del espacio, henchidos de intensos coloridos, saturados de tonalidades terrosas sobre las cuales resaltan los azules, verdes y ocre. En sus redondeados rostros se perfila el juego geométrico que construye las facciones: dos triángulos equiláteros, donde anidan círculos oculares unidos por un rectángulo que conforma la nariz. Es en la combinación de dimensiones donde se gesta la expresividad facial que transmite la alegría, la tristeza o la serenidad de los personajes. (...) Partiendo de la ductilidad de los elementos curvilíneos, la obra se hace dinámica y orgánica ya que todos los elementos confluyen hacia el personaje, emparentado su reflejo de humanidad con la del espectador, incitándole a sonreír y llenándolo de dulzura, permitiendo un contacto íntimo entre la relación obra-espectador. (p. 10)

En una entrevista realizada por Sánchez-Vegas (2006), Palmira expresa que lo mejor de la vida es vivirla y lograr lo que uno se propone. “El arte es una de mis mejores inspiraciones y aunque no sé que tienen mis obras, ellas gustan mucho. (...) Pintar es lo que más me gusta y me permite vivir lo que estoy haciendo.” (p. 5)

Pablo Apolinar

Pablo Livinally Santaella, mejor conocido como Apolinar, nació en julio de 1928 en Guatire, estado Miranda, aunque vivió desde 1935 en el casco histórico de Petare y actualmente reside en La Campiña, Caracas. Fue en Petare donde creó una amistad con Bárbaro Rivas, pintor popular, luego de la muerte de Rivas fue cuando Apolinar decidió pintar, creando paisajes a manera de testimonios de su entorno, que lentamente fueron ganando complejidad, hasta adquirir connotaciones cósmicas, más que religiosas, y

una profunda dosis de crítica social, en trabajos como “El diablo le da como al tío Sam para que salga a pecar”.

Da Antonio (1974) reseña parte de la personalidad y vida de Apolinar, al decir que de niño fue recluido en un internado religioso pre-vocacional del cual fue dado de alta en plena adolescencia en virtud de su quebrantada salud. Un año más tarde, apenas recuperado y sin lograr conciliar los atractivos de la vida civil con la introversión de su carácter, ingresó a la Escuela Militar donde permaneció durante tres años sin culminar carrera. Del regreso al hogar optó por la topografía, materia que estudiaba cuando sobrevino la muerte de la madre. Casi inmediatamente después se incorporó al negocio de su padre al cual no tardó en asociarse y convertirse en dueño cuando aquél se retiró definitivamente. Entonces decidió continuar la educación media y fundar hogar, en 1962.

Así también, Apolinar hizo estudios de sacerdocio, pero como pasó con lo militar, al poco tiempo desertó. Fue en 1978 cuando cursó Historia del Arte en la Universidad Central de Venezuela, sin embargo no logró graduarse.

El nombre de Apolinar figuró por primera vez en la Primera Retrospectiva de la Pintura Ingenua Venezolana del siglo XX, en 1967. Para entonces, el pintor, cuyos inicios se pueden situar hacia 1965, utilizaba los dedos de las manos para ejecutar cuadros de menudos yuxtapuestos que provocan en el espectador un gran impacto.

Asimismo, Da Antonio (1974) precisa que en Apolinar el concepto del espacio manejado en sus obras y composiciones queda referido a una visión “perspecílica” profunda por debajo de la línea del horizonte o, por encima de la misma.

Su producción artística más importante es una serie de láminas de madera unidas con bisagras a las que Apolinar le dio el nombre de Biblioteca de Apolinar, la cual comienza en 1970. Esta está conformada por 14 obras

de mediano formato y cada una de ellas comprende dos planchas o planos entre sí.

Apolinar emplea una técnica limpia y minuciosa a la hora de realizar una obra. Cada elemento de la composición lo va elaborando de una manera lenta y cuidadosa, para que en ningún momento se confunda con las demás figuras que aparecen en el soporte. Esta característica plástica hace que la obra de Apolinar sea fácilmente reconocible, pues su factura es una de las más meticulosas del arte popular venezolano. (Pisani, 1979)

Asimismo, Apolinar no sólo se ha dedicado a la pintura y es 1989 cuando se muestran sus libros junto a sus pinturas y esculturas de aserrín con pega, llamadas asercol, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Entre las piezas artísticas de Apolinar se encuentran: Los comensales, El planeta azul, El Demiurgo, Eva, El reino de este mundo, Si muero dejad el balcón abierto, Revelación, La noche de las noches, La otra mitad del mundo, Esencia y existencia, Todas las mañanas del mundo XII, El Principito I, Antiparabólica, Mauricio Babilonia, Lámpara encendida, Recuerdo de Astromelia, Petare, Noche profunda, entre otras.

Apolinar también ha participado en exposiciones como: la 1^{era} retrospectiva de la pintura ingenua venezolana del siglo XX, 5 versiones del ingenuismo del siglo XX, Arte ingenuo venezolano para los directores de museos, Pintura ingenua venezolana hoy, Maestro de la pintura ingenua del siglo XX en Petare, Salón Arturo Michelena, El espacio, la materia y la forma, Materia y espacio, Galería Hospiniños. Del mismo modo, Apolinar recibió en 1977 el Premio Municipal de Pintura, otorgado por el Consejo Municipal del Distrito Federal.

Apolinar siempre ha sido muy renuente a que se le categorice o defina, ante ello en una entrevista realizada por Falcón (2012) Pablo Apolinar

expresó que no es popular. Agrega Apolinar en Falcón (op. cit). que “ese asunto de los estilos, de arte popular o convencional, no me cuadra. Creo que lo que existe es el arte, arte sublime o verdaderamente transcendental. No creo en arte ingenuo, popular o arte culto.”

Juan Bravo

El Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas (2006) describe a Juan Bravo como un amante del folklore venezolano y de los personajes de la historia, cuyas obras rememoran las costumbres de su pueblo natal y de la vieja Caracas con personajes actuales y del ayer. Sus piezas son en su mayoría de próceres, políticos y artistas, siempre guardando un parecido con el personaje original.

Nacido en Río Caribe, en el estado Sucre en 1934, Juan Bravo desde pequeño manifestó su interés por las formas y colores, esto llevándolo a crear pinturas y figuras de barrio, pero sería después en 1953 cuando se muda a Caracas con la intención de estudiar arte, momento en el cual toma cursos libres en la Escuela Cristóbal Rojas y comienza con sus pinturas y esculturas, que luego manifestaría de forma particular.

A este respecto, el Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas (2006) señala que en sus inicios artísticos se dedicó a la pintura por algún tiempo, para luego comenzar a hacer figuras de madera y alambre que su esposa vestía, dedicándole a esta labor dos o tres horas diarias. Sin embargo, en 1984 la pareja se separó y don Juan continuó haciendo sus figuras, pero no lograba vestirlas, por lo que tuvo que recurrir al papel. Al comienzo las figuras le quedaban blanditas, así que decidió hacer el cuerpo desnudo de éstas con papel de periódico muy compactado, al que luego le colocaba pedazos de papel de bolsa de azúcar y otros de distintos espesores

y conservó las caras, manos y pies de palo de escoba, con reminiscencia de su trabajo original. Finalmente, los colores dieron acabado y vida a las figuras.

Entre las obras que resaltan del artista popular Juan Bravo están: Juramento en el Monte Sacro, Páez, Francisco de Miranda, Luisa Cáceres de Arismendi, Juan B. Arismendi, Simón y María Teresa, Bolívar y San Martín, Bolívar y Bello, Cipriano Castro, Gómez, Pérez Jiménez, Don Rómulo, Luis Herrera, Celia Cruz, Oscar de León, Galarraga, Vendedor de helados, El pescador (con bote y pescados), Frutero moderno, Zapatero remendón, El descanso del limpiabotas, Flores para mi mamá, Luna de miel accidentada, Cacao en Río Caribe, entre otras más.

Sus piezas poseen mucha naturalidad y logran la compenetración del espectador con el tema o personaje a tratar; los cuales están llenos de pequeños detalles que dan indicio del tiempo dedicado a analizar e investigar sobre la obra realizada. Además, un punto importante es que la bonhomía de Juan Bravo, su paciencia y orgullo que siente por su obra son las claves de una pieza que atrapa con sus cualidades artísticas y expresividad. (Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas, 2006)

Los personajes populares, reconocidos por la sociedad, son los que para Juan Bravo merecen ser representados por su obra, pues de acuerdo a él, deben poseer algún mérito.

Asimismo, Juan Bravo aunque no ha participado en muchas bienales y salones nacionales, es preciso nombrar algunas como: las Ferias Navideñas del Palacio de las Industrias, la exposición temática Caballo de Troya en la Sala Rómulo Gallegos; la exposición Sala Segundo Sánchez; en el Certamen de las Artes y Letras Sala Ipostel; la primera exposición Tradición para Exportar en el Hotel Tamanaco; la Primera Feria Internacional de Turismo de la Alcaldía del Municipio Sucre; la VIII Bienal Salvador Valero de Trujillo; su

primera exposición individual en el Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas; la exposición individual en el Museo Alejandro Otero; la exposición en el VI Salón Nacional de Arte Popular Policarpo Silva en Guanare; la IV Biental de Escultura en la Galería de Arte TRAZOS, entre otros.

Algunos de los premios y reconocimientos que ha recibido el creador popular se hallan: 1^{er} Premio en el concurso de Nacimiento en Río Caribe, 2^{do} Premio en el Instituto de Puertos de La Guaira, 2^{do} premio en el concurso de Nacimientos en el Banco Central de Venezuela, Mención Honorífica por participar con la obra Simón y Mauelita en la Semana de Bolívar organizada por la I.A.I.M.E., entre otros más.

Actualmente, Juan Bravo reside en Coche, Caracas, y a sus 74 años continúa realizando sus esculturas de papel, madera y alambre, cuyos personajes históricos, deportivos, tradicionales y demás mantienen cautivo a los espectadores.

Bravo en una entrevista realizada por Donalle (2010) con respecto a su obra comenta lo siguiente:

Son esculturas en papel y madera. Creo figuras haciendo el rostro de madera, la estructura de alambre y lo relleno con diferentes tipos de papel encolado. Me interesan mucho los gestos, los rostros y las formas de la gente. Además, con mi trabajo quisiera dar a conocer a esos importantes personajes de Venezuela. (p. 23)

Producción audiovisual

La producción audiovisual consiste en el desarrollo de una idea en concreto en tres etapas definidas como preproducción, producción y postproducción. Cada una de ellas conlleva un tiempo y unos elementos básicos como la planificación, organización y administración de recursos

financieros, humanos y materiales necesarios para llevar a cabo un proyecto audiovisual.

De acuerdo al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (2011) se explica que la producción audiovisual posee distintas particularidades y precisiones que conlleva una perfecta planificación. Entre estos elementos se encuentran: productos únicos, altos costos de materia prima y equipos profesionales, permanente movilidad del lugar de trabajo, temporalidad del grupo humano con el que se trabaja, entre otros.

Todo esto supone un minucioso proceso de preparación y organización del plan de trabajo. Es por ello que si la planificación no se realiza de la mejor manera, es posible que la producción no sea del todo exitosa (op. cit; 15).

En este sentido hay que tomar en cuenta las fases a seguir dentro de todo proyecto de realización audiovisual: preproducción, producción y post-producción.

Preproducción

Rabiger (2005) define el período de preproducción de cualquier secuencia imagen-sonido como aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje. Incluye la elección de un tema; los trabajos de investigación; la formación de un equipo; selección de los equipos de filmación que serán necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje.

Esta etapa abarca desde el momento en el que nace la simple idea hasta que comienza la grabación. En esta parte se supervisa, corrige y distribuye el guión técnico y literario, se seleccionan las locaciones de grabación y se consigue la musicalización de cada una de las escenas.

La preproducción es vital en todo proyecto audiovisual dada su importancia y el establecimiento de las características que definirán al programa, la cantidad de micros que se realizarán, la finalidad de cada uno de ellos y el nombre de la serie.

Para ello, Rabiger (2005) recomienda a continuación algunos componentes a tomar en cuenta durante la etapa de preproducción:

- La preparación logística y mental es la clave de una producción cinematográfica coherente.
- Sin planificación no hay película
- Para lograr exponer el modo de vida de la gente es necesario mostrar su comportamiento, la acción y la interacción.
- No debe pretender abarcar más de lo que es capaz de hacer.
- Haga un esfuerzo consciente por descubrir y revelar lo inesperado.
- Limite sus ideas a lo pequeño, a lo local, a lo breve.
- Prepare una lista de secuencias, definiendo lo que cada una de ellas puede aportar. (p. 114)

Producción

Esta etapa se caracteriza por la puesta en marcha de todas las ideas e información recabadas durante la fase de preproducción. En este paso los equipos de cámaras, técnicos de sonido, la decoración, la iluminación, entre otros, cumplen un papel clave para llevar a cabo la grabación y el rodaje de las ideas plasmadas previamente.

De acuerdo a Martínez, Fumàs et.al. (2004) en este momento de la producción audiovisual ya se han incorporado los equipos que harán posible la realización efectiva del programa. Precisan que “el día de trabajo (con respecto a la conclusión de la grabación) finaliza con el visionado y análisis

del material registrado, y con la preparación del día siguiente, hasta obtener todas las tomas precisas para proceder al montaje, posproducción y sonorización del programa.” (p. 177)

Lara y Piñeiro (2008) expresan que en el momento de la grabación o rodaje de la producción son mayores las posibilidades de encontrarse con situaciones que no se habían planteado o previsto. Sin embargo, esto puede dar mayor riqueza al producto que se está elaborando.

“La imagen o escena que se capturan a través de las cámaras se pueden asemejar al cuadro que pinta el pintor o al instante que recoge un fotógrafo con su cámara”, continúan Lara y Piñeiro. (p. 6)

Para Rabiger (2005) en el rodaje en general se deben tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Decida el encuadre de cada plano.
- Procure que la cámara sea un instrumento consciente de revelación y que sea la forma de hacer un relato, en lugar de constituirse meramente en observador pasivo.
- Mire con frecuencia por el visor de la cámara para verificar el encuadre, la composición y el tamaño de la imagen.
- Decida el punto de vista que la cámara deberá compartir en cada momento.
- Decida el sitio en que va a tener lugar la acción importante.
- Siempre que sea posible, procure crear una sensación de profundidad en el encuadre.
- Reaccione a los cambios en la dirección de las miradas de los participantes y esté preparado para seguirles.

Post-producción

Martínez y Fernández (1994) indican que a partir del registro tiene lugar una de las fases más creativas del proceso de producción audiovisual que es la de montaje, edición y postproducción. Se trata de dar forma al programa a partir de las imágenes disponibles.

En este sentido, la fase de post-producción se define como el momento en el cual se edita y realiza el montaje de todo el material fílmico recabado durante la etapa de producción. Rabiger (2005) precisa que “la postproducción es la etapa de realización durante la cual se transforma el material filmado y que posteriormente se presente a la audiencia” (p. 183).

A lo largo de esta fase según Rabiger (op. cit) se desarrollan los siguientes elementos: visionado de las filmaciones, confección de un guión de montaje para planificar sobre el papel la estructura del producto audiovisual, grabación de narración y música, preparación de los componentes del sonido para hacer las mezclas (efectos, música, sonido ambiente) y mezcla de sonido para producir una pista de sonido única, clara y fluida.

En este sentido, Martínez (1993) establece que el mezclador de video es esencial para etapa de post-producción debido a que éste posibilita la elección de uno u otro plano por transición brusca (corte) o por encadenamiento suave entre dos fuentes (fade). Es decir, a través de estos pasos se da lugar a que el material fílmico se procese dando paso a una continuidad de imagen-sonido.

Para este proceso de edición, agrega Martínez (op. cit.) es necesario disponer dos magnetoscopios (reproductor y grabador), también conocidos como VTR (acrónimo del inglés video tape recorder) y VCR (video cassette recorder) unidos entre sí por la consola de control desde la cual se realizan

todas las operaciones. No obstante, dadas las condiciones actuales el uso del VTR queda en muchas ocasiones en el pasado, pues equipos sofisticados y programas dedicados a la edición hacen mucho más sencillo y llevadero el proceso de postproducción.

En ese orden de ideas, Martínez (1993) establece que para la continuidad de una secuencia imagen-sonido de un trabajo filmico se puede optar entre las siguientes posibilidades:

a) Por corte directo. Forma simple y más utilizada de transición que sirve para asociar rápidamente dos situaciones distintas.

b) Por fundido, con variaciones. En el fundido de entrada la pantalla, que comienza ofreciendo una imagen blanca, va dando paso a la imagen del plano que finalmente se mantiene. El fundido de salida es opuesto al anterior, la imagen del plano se oscurece paulatinamente hasta quedar en negro toda la pantalla. El fundido más típico es el encadenado, en el que una primera imagen se le superpone, de forma gradual, una segunda, produciéndose la atenuación de la primera hasta su desaparición y permaneciendo la segunda.

c) Por sobreimpresión o superposición. Es la inserción de una imagen sobre otra que se está visionando. Un efecto muy claro de sobreimpresión es la inserción de rótulos o títulos sobre una imagen.

En fin, es durante esta última fase de la producción audiovisual en la que se hace visible la incrustación de rótulos, la mezcla de imágenes y sonidos y la generación de efectos ópticos o especiales, que en muchos casos generan en el espectador o audiencia una mayor atracción.

Micro audiovisual

De acuerdo a Maza y Cervantes (1997), el formato conocido como micro o cápsula se define como un:

Producto audiovisual híbrido, constituido por un bloque informativo de corta duración, que utiliza una combinación de géneros periodísticos y no periodísticos en su estructura, y cuyo objetivo principal es transmitir un mensaje sin alto grado de valor noticioso que se considera útil o importante para el público o audiencia. (p. 289)

Maza y Cervantes (1997) detallan además que el micro es un formato proveniente de la radio que luego fue adoptado por la televisión dada su “versatilidad, corta duración y amplia capacidad para incluir cualquier tipo de tema” (p. 288). Añaden que con el tiempo éste se convirtió en el “favorito para presentar información importante, única y contundente, sin incurrir en el riesgo de perder la atención del público.” (p. 289)

Por su parte, Pezzini (2005) afirma que todas las formas breves audiovisuales “son textos pequeños, es decir, de coherencia y altísima cohesión interna. Están diseñados y embalados con extremo cuidado para aquellos que invierten en gran medida de ellos, no sólo en términos de valores económicos, sino también en términos de comunicación, y les da una estrategia exitosa y captaciones en contacto con el público”. (p. 17)

Asimismo, los micros audiovisuales son producciones de una duración sustancialmente menor, en términos de tiempo, al de un largometraje o medimetraje; además maneja el mensaje de una manera más sencilla y simple.

En este sentido, Guarinos y Gordillo (2010) exponen que esta rapidez es la que obliga a la esencialidad, a la lógica de la condensación temporal y

a la selección expresiva y estructural. (p. 3) Esta forma de presentación implica que el espectador logre captar rápidamente lo transmitido.

Estructura del micro audiovisual

Guarinos y Gordillo (2010) le dan al micro audiovisual unas características simples, así como también ofrecen una aproximación de cómo deben realizarse:

- Brevedad
- Indisolubilidad del título con la historia
- Simpleza sintáctica (también visual)
- Inmediatez de lo narrado
- Efecto emotivo y/o reflexivo único de sentido metafórico
- Intensidad en la provocación de tensión lectora
- Sentido paródico y humorístico (menos en ficciones fílmicas)
- Intertextualidad e hibridación
- Variación estructural por suspensión, sin resoluciones finales cerradas y unívocas.
- Secuencia única como un hecho en este tipo de producciones
- La temporalidad es lineal y proyectiva, en la mayor parte de ellos sin juegos temporales de flashbacks.

Dentro de esta caracterización también señalan Guarinos y Gordillo (2010) que el propio título del micro resulta fundamental, en tanto que su focalización encauza la intencionalidad y el sentido de lo que se va a ver.

El micro audiovisual induce a imaginar la vida anterior y posterior al relato mostrado, ya que obliga al espectador a buscar muchas explicaciones previas para interpretar el presente con el que contacta.

Es por ello, de acuerdo a Guarinos y Gordillo (op. cit), que la brevedad de estos relatos hace poco factible el desarrollo de estructuras complejas que se desplieguen en diégesis principal y subdiégesis del tipo que sean. Muy al contrario, la diégesis única queda reducida a la mínima expresión en lo que a historia se refiere.

Guarinos y Gordillo (2010) explican que en la historia lo importante suele ser el personaje y su momento captado; el espacio queda en un lugar vacío de importancia, quedando como espacios no construidos, limitándose a representar el lugar donde habita el personaje.

Lo importante en estos micros es presentar el momento adecuado, sin condesar nada del pasado o del futuro, ni acumular elementos para la percepción. La presentación de un instante realza el hecho en sí mismo y a sus actores.

bdigital.ula.ve

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Tipo de investigación

La modalidad de esta investigación, basado en UPEL (2011), es la de proyecto especial. Los proyectos especiales conllevan la realización de trabajos tangibles que respondan a necesidades e intereses de tipo cultural, educativo o técnico.

En este sentido, la creación que se propuso es la elaboración de tres (3) micros audiovisuales, con el fin de difundir los aspectos más importantes de la vida y obra de Palmira Correa, Juan Bravo y Pablo Apolinar, artistas populares de la región caraqueña.

Diseño del proyecto

Para el logro de los objetivos propuestos, el diseño del trabajo especial de grado se hizo conforme al procedimiento estándar seguido para la creación de productos audiovisuales. En tal sentido, estuvo regido por las tres fases que conlleva la producción audiovisual: pre-producción, producción y post-producción. Todas ellas enmarcadas en la divulgación de la vida y obra de los artistas mencionados.

1. Etapa de preproducción

En ella se tomaron todas las decisiones y se efectuaron los preparativos para el rodaje. Esta fase se ubicó desde la concepción de la simple idea hasta el momento de la grabación.

Durante esta etapa se hizo uso de los métodos de investigación documental y de la entrevista estructurada para recolectar la información

necesaria para la producción audiovisual. La primera supuso una búsqueda bibliográfica, hemerográfica y audiovisual exhaustiva y profunda mediante la cual se dio fundamento teórico y práctico a la investigación para la producción de los micros audiovisuales.

Así pues, libros, revistas, diarios impresos, fuentes audiovisuales y electrónicas en línea, cumplieron un papel fundamental ya que a través de ellos se consiguió un conjunto de conceptos e ideas claves que conllevaron al conocimiento de la vida y obra de los artistas mencionados, un mejor manejo del lenguaje audiovisual y por ende a una mejor presentación del producto.

Para las entrevistas estructuradas se utilizaron guías o cuestionarios, compuestos por preguntas abiertas y algunas cerradas, las cuales conllevarían a respuestas más amplias, detalladas y precisas.

Sobre estas últimas, se consideró fundamental las conversaciones previas con los artistas populares Palmira Correa, Juan Bravo y Pablo Apolinar; esenciales para la recolección de información que orientó la selección del material más apto para los micros audiovisuales.

Con toda esta información se procedió a la elaboración de los guiones, tanto técnicos como literarios, los cuales guiaron el proceso de rodaje de la serie de micros audiovisuales “Guardianes de la tradición”.

En este sentido, a continuación se presentan los guiones literarios y técnicos para la producción posterior de los micros audiovisuales.

Cabe destacar que las respuestas de los artistas populares no aparecen reflejadas en los siguientes guiones debido a que en el momento del rodaje se manejaba solo el esquema de las preguntas a realizarse y no se conocían las respuestas que darían en su momento los entrevistados. Ante ello, se considera pertinente colocar únicamente las voces en off del

narrador para dar una transición al discurso de imagen-sonido y dejar en blanco las respuestas de los creadores populares.

GUIÓN LITERARIO PALMIRA CORREA

SECUENCIA 1

ESC 1: CASA-TALLER DE PALMIRA CORREA-INTERIOR -DÍA.

Al inicio del micro se escucha voz en off de Palmira Correa, pintora popular, quien reseña parte de su vida

Off Correa: (...)

Voz en off del narrador expresando ideas sobre lo que es ser artista.

Off narrador: El artista popular es un ser netamente humanista. Quizás su proximidad con el arte mismo lo lleva a ver más allá de lo común.

Palmira Correa continúa hablando sentada en el interior de su casa, pero ahora en ON y sobre su parte humanista y el interés por pintar y mostrar su obra.

On Correa: (...)

Voz en off narrador que explica parte de la técnica y obra de Palmira Correa.

Off narrador: La pasión es el motor de ignición. El inicio de un arte, de un modo de vida, y esto es lo que mueve a Palmira Correa al momento de convertir sus colores y trazos en figuras regordetas y ojos tristes.

On Correa: (...)

Voz en off del narrador comenta sobre el colorido de la obra de Palmira Correa.

Off narrador: Al ver la obra de Palmira, sus ojos y colorido atrapan a más de una mirada.

Palmira sigue conversando sobre su pintura. Al fondo se ve un cuadro de Palmira.

On Correa: (...)

Voz en off del narrador comenta sobre el colorido de la obra de Palmira Correa.

Off narrador: Los héroes patrios y los personajes religiosos y tradicionales conforman la gama de la obra de Palmira. Su primera pieza netamente autodidacta fue “La Empanadera”, personaje representativo de su natal Cumaná.

On Correa: (...)

Voz en off vuelve a aparecer con una frase.

Off narrador: La autenticidad es lo valorado.

Voz en off comenta la rebeldía de Palmira en sus obras.

Off narrador: Palmira hace su pintura un viaje y una rebeldía de vez en cuando.

Correa On: (...)

Voz en off del narrador aparece otra vez.

Off narrador: Correa a pesar de la discapacidad en sus manos ha impuesto una firma en su trabajo.

Correa aparece sonriendo.

Correa On: (...)

GUIÓN TÉCNICO PALMIRA CORREA

Entrevista a Palmira Correa

Formato: Micro

Tiempo: 4:16

Fecha: 16-08-12

Creativo: Adrián Durán

SECUENCIA 1

ESC 1. CASA TALLER DE PALMIRA CORREA. EXTERIOR-DÍA

Imágenes de la obra de Palmira Correa mientras se escucha voz en off de Correa. Música instrumental.

1. Imágenes de apoyo con paneo de la obra de Palmira Correa para pasar a PM de Correa sentada en una silla en el interior de su casa y luego continuar con tomas de apoyo de la obra.

Off Palmira Correa: (...)

2. PM de Correa sentada en su casa.
3. Imágenes de apoyo de la obra de Correa.

Off narrador: El artista popular es un ser netamente humanista. Quizás su proximidad con el arte mismo lo lleva a ver más allá de lo común.

4. PP del rostro de Palmira Correa y tomas de apoyo de la obra de Correa.
5. PM de Correa hablando sobre la parte humanista del artista popular.
6. Tomas de apoyo de la obra de Correa y de ella hasta terminar hablando sobre la exposición de su trabajo.

On Palmira: (...)

7. PM de Correa continúa hablando, mostrando imágenes de apoyo intermitentes hasta volver a PM de Correa terminando su discurso.

On Palmira: (...)

8. Tomas de apoyo de la obra de Palmira Correa

Off narrador: La pasión es el motor de ignición. El inicio de un arte, de un modo de vida, y esto es lo que mueve a Palmira Correa al momento de convertir sus colores y trazos en figuras regordetas y ojos tristes.

9. PM de Palmira Correa habla sobre su pasión a la pintura, tomas de apoyo comienzan a mitad del discurso. PM desde atrás de Palmira Correa mientras ella pinta una pieza artística

On Correa: (...)

10. Tomas de apoyo de la obra de Palmira.

Off narrador: Al ver la obra de Palmira, sus ojos y colorido atrapan a más de una mirada.

11. PM de Palmira Correa conversando sobre su obra.

On Correa: (...)

12. Imágenes de apoyo de la obra de Palmira mientras sale una voz en off.

Off narrador: Los héroes patrios y los personajes religiosos y tradicionales conforman la gama de la obra de Palmira. Su primera pieza netamente autodidacta fue “La Empanadera”, personaje representativo de su natal Cumaná.

13. PM de Palmira Correa describe los personajes que realiza.

On Correa: (...)

14. Imagen de un reconocimiento a Palmira Correa mientras aparece voz en off del narrador

Off narrador: La autenticidad es lo valorado.

15. PM de Palmira Correa sentada en una silla en el interior de su casa, comentando sobre el interés de hacer algo único.

On Correa: (...)

16. Imágenes de apoyo de la obra de Palmira Correa mientras aparece voz en off del narrador

Off narrador: Palmira hace su pintura un viaje y una rebeldía de vez en cuando.

17. PM de Palmira Correa hablando sobre su rebeldía al momento de pintar.

18. Imágenes de apoyo a la par de una voz en off del narrador.

Off narrador: Palmira Correa a pesar de la discapacidad en sus manos ha impuesto una firma en su trabajo.

19. PM de Palmira Correa hablando. Cierra una disolvencia.

FIN

GUIÓN LITERARIO PABLO APOLINAR

SECUENCIA 1

ESC 1: CASA-TALLER DE PABLO APOLINAR-INTERIOR -DÍA.

Al inicio del micro se ve a Pablo Apolinar sentado en la sala de su casa. Detrás de él hay una pintura

On Apolinar: (...)

Voz en off que indica que para Apolinar la ingenuidad tiene caducidad.

Off narrador: Pablo Apolinar considera su ingenuidad como perdida y es que para él el ser ingenuo tiene caducidad.

Se muestran imágenes del trabajo de Apolinar mientras la voz en off termina.

On Apolinar: (...)

Voz en off del narrador precisando algunos datos sobre la vida de Apolinar y su interés por el arte.

Off narrador: Apolinar cursó en Historia de Arte en la UCV, buscando una respuesta al arte, sin embargo la consiguió a través de la propia escuela de la vida.

On Apolinar: (...)

Al término de la intervención de Apolinar, aparece de nuevo voz en off del narrador explicando un poco sobre la obra de Apolinar.

Off narrador: Los cielos de Apolinar se pierden en el espacio infinito. Su obra se puede considerar como académica, mas su sentido autodidacta se refleja en cada punto que resalta en sus lienzos.

On Apolinar: (...)

Voz en off continúa explicando la obra del artista popular Pablo Apolinar y trae a colación la técnica del asercol, creada por Apolinar y constituida por pega y aserrín.

Off narrador: No sólo la pintura constituye la obra de Apolinar, quien al tiempo a causa de una frustración convirtió la bidimensionalidad de sus pinturas en tridimensional. Creó entonces la técnica del asercol, escultura hecha de aserrín y pego. Con el tiempo su obra, tanto la pintura como el asercol, se convertiría en su maestro.

On Apolinar: (...) Continúa sentado en el interior de su casa conversando.

Voz en off del narrador que destaca que la obra de Apolinar en el fondo tiene un mensaje de religiosidad.

Off narrador: La hierofanía es lo que se oculta tras cada punto que Apolinar impone en sus lienzos, y quizás también tras la concreción de una escultura.

On Apolinar: (...)

Voz en off del narrador expresando el sentido del arte popular.

Off narrador: El arte popular es el gran arte.

GUIÓN TÉCNICO PABLO APOLINAR

Entrevista a Pablo Apolinar

Formato: Micro

Tiempo: 5:21

Fecha: 15-08-12

Creativo: Adrián Durán

SECUENCIA 1

ESC 1. CASA TALLER PABLO APOLINAR- INTERIOR DÍA

Imágenes de Pablo Apolinar sentado en su silla y parte de su obra.

Música instrumental.

1. PM de Pablo Apolinar sentado en una silla mientras habla de su obra y su razón de ser. De fondo una pintura de su autoría. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

On Apolinar: (...)

2. PM de Pablo Apolinar mientras pasan imágenes de apoyo sobre su obra y efectos de transición.
3. PG de Pablo Apolinar quien camina en el exterior con una pintura en sus manos. A la par se escucha voz en off del narrador.

Off narrador: Pablo Apolinar considera su ingenuidad como perdida y es que para él el ser ingenuo tiene caducidad.

4. Se muestran imágenes del trabajo de Apolinar mientras el artista está conversando sobre lo dicho por el narrador.
5. PM de Pablo Apolinar quien sigue conversando

On Apolinar: (...)

6. PP en tomas de apoyo de Apolinar trabajando en su obra y algunas obras de su autoría. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen. Voz en off del narrador aparece.

Off narrador: Apolinar cursó en Historia de Arte en la UCV, buscando una respuesta al arte, sin embargo la consiguió a través de la propia escuela de la vida.

7. PM de Pablo Apolinar quien sigue conversando

On Apolinar: (...)

8. Imágenes de apoyo de Pablo Apolinar pintando. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

Off narrador: Los cielos de Apolinar se pierden en el espacio infinito. Su obra se puede considerar como académica, mas su sentido autodidacta se refleja en cada punto que resalta en sus lienzos.

9. PM de Pablo Apolinar quien sigue conversando. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

10. On Apolinar: (...)

11. PM pasa a PP del rostro de Apolinar. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

12. Imágenes de apoyo de la obra de Pablo Apolinar. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

Off narrador: No sólo la pintura constituye la obra de Apolinar, quien al tiempo a causa de una frustración convirtió la bidimensionalidad de sus pinturas en tridimensional. Creó entonces la técnica del asercol, escultura hecha de aserrín y pego. Con el tiempo su obra, tanto la pintura como el asercol, se convertiría en su maestro.

13. On Apolinar: (...)

14. PM de Pablo Apolinar quien sigue conversando. Disolvencias aparecen para hacer dinámica la imagen.

15. PP de Apolinar pintando. Aparecen imágenes de apoyo junto a la voz en off del narrador.

Off narrador: La hierofanía es lo que se oculta tras cada punto que Apolinar impone en sus lienzos, y quizás también tras la concreción de una escultura.

16. PP del rostro de Pablo Apolinar quien sigue conversando.

17. **On Apolinar:** (...)

18. Imágenes de apoyo mientras aparece voz en off del narrador.

Off narrador: El arte popular es el gran arte.

19. PM de Pablo Apolinar quien sigue conversando. Cierra con disolvenencia.

FIN

GUION LITERARIO JUAN BRAVO

SECUENCIA 1

Voz en off da una introducción al micro sobre Juan Bravo.

Off narrador: Juan Bravo busca en las figuras que realiza el mayor parecido posible entre los personajes reales. Una técnica nacida de un fracaso, al final se convertiría en un éxito.

ESC 1: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

Juan Bravo afuera de su casa taller se encuentra sentado sobre una silla, mientras conversa sobre el inicio de la técnica del papel y el alambre. También habla sobre los años que le ha dedicado a su obra.

On Bravo: (...)

ESC 2: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

Voz en off narra sobre la obra de Juan Bravo.

Off narrador: Bravo no hace personajes ficticios, sus personajes son reales. Son figuras públicas que de acuerdo a él el único requisito que deben tener es ser reconocidas.

On Bravo: (...)

ESC 3: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

Bravo explica el por qué de su obra y las primeras figuras que realizó.

On Bravo: (...)

Voz en off aparece ante la pregunta que se realizara el momento de la grabación sobre el tiempo que Juan Bravo invierte en la creación de sus obras.

Off narrador: El tiempo es vital...

On Bravo: (...)

Voz en off señala los elementos que componen la obra de Juan Bravo.

Off narrador: La obra de Juan Bravo se basa en papel y alambre, pero la pega también se une a los dos anteriores, creando un trípode imposible de separar.

On Bravo: (...)

ESC 4: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

Voz en off interviene para dar más detalle de la obra de Bravo.

Off narrador: A pesar de los 25 años de práctica, la técnica del papel está perfeccionándose con el pasar del tiempo.

On Bravo: (...)

ESC 5: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

Off narrador: Los aplausos son sinónimo de agrado, mas también significan reconocimiento y eso es lo que para Juan Bravo son.

On Bravo: (...)

ESC 6: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

Voz en off precisa que la obra de Bravo es única en su tipo

Off narrador: Museos y galería se han dado a la labro de investigar la técnica de Bravo, buscando algo similar. No han hallado nada parecido.

Bravo: (...)

Voz en off cierra la presentación del micro audiovisual expresando que al tiempo no hay nadie que se interese por aprender la técnica del papel y el alambre

Off narrador: La técnica de Bravo es única en su tipo. Nacida por un fracaso y perfeccionada por el tiempo. Parece ser que el mismo tiempo la acabará. No hay nadie que se interese por aprender la técnica del papel y el alambre. No hay nadie que luego siquiera repare las obras que ha creado. Sin embargo, la esperanza persiste.

GUIÓN TÉCNICO JUAN BRAVO

Entrevista a Juan Bravo

Formato: Micro

Tiempo: 4:09

Fecha: 14-08-12

Creativo: Adrián Durán

SECUENCIA 1

ESC 1. CASA TALLER JUAN BRAVO. EXTERIOR-DÍA

Imágenes de Juan Bravo y parte de su obra. Música instrumental.

Voz en off:

Off narrador: Juan Bravo busca en las figuras que realiza el mayor parecido posible entre los personajes reales. Una técnica nacida de un fracaso, al final se convertiría en un éxito.

1. PM Juan Bravo sentado en una silla mientras habla de su obra

On Juan Bravo (...)

2. PP de las manos de Juan Bravo para volver luego a PM de Bravo
3. Efecto de transición de Juan Bravo. Continúa PM de Bravo.
4. Efecto de transición de Juan Bravo. Continúa PM de Bravo.
5. Imágenes de apoyo mientras aparece una voz en off.

Off narrador: Bravo no hace personajes ficticios, sus personajes son reales. Son figuras públicas que de acuerdo a él el único requisito que deben tener es ser reconocidas.

ESC 2: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

6. PM de Juan Bravo. De fondo parte de la obra de Bravo.
7. Imágenes de apoyo sobre la obra de Juan Bravo para pasar a exterior.

ESC 3: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

8. PM de Juan Bravo hablando sobre su obra.

On Juan Bravo: (...)

9. Imágenes de apoyo sobre la obra de Juan Bravo

Off narrador: Bravo no hace personajes ficticios, sus personajes son reales. Son figuras públicas que de acuerdo a él “el único requisito que deben tener es ser reconocidas”.

10. PM de Juan Bravo sentado en la silla.

Off narrador: El tiempo es vital...

11. Imagen de apoyo de Juan Bravo de pie con PA.

12. PM de Juan Bravo mientras habla sobre el tiempo que dedica a su trabajo artístico para pasar luego a PP de los ojos de Bravo y luego continuar con PM.

ON Bravo: (...)

Off narrador: La obra de Juan Bravo se basa en papel y alambre, pero la pega también se une a los dos anteriores, creando un trípode imposible de separar.

13. Imágenes de Juan Bravo realizando una obra de papel y alambre.

14. PM de Juan Bravo explicando cómo realiza su obra mientras se muestran tomas de apoyo de Bravo haciendo su obra para pasar luego a PM de Bravo. Continúan las imágenes de apoyo de Bravo trabajando sus figuras hasta voz en off del narrador

On Bravo: (...)

ESC 4: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

Off narrador: A pesar de los 25 años de práctica, la técnica del papel está perfeccionándose con el pasar del tiempo.

15. PM de Juan Bravo haciendo una figura de papel y alambre, con un leve paneo hacia la izquierda

On Bravo: (...)

ESC 5: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

16. Imágenes de apoyo de Juan Bravo con algunas figuras en sus manos.

17. Imágenes de apoyo del rostro de Juan Bravo

Off narrador: Los aplausos son sinónimo de agrado, mas también significan reconocimiento y eso es lo que para Juan Bravo son.

18. PM de Juan Bravo hablando sobre su trabajo.

19. Efecto transición para continuar hablando Juan Bravo.

ON Bravo: (...)

ESC 6: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-INTERIOR-DÍA

20. Imágenes de apoyo Juan Bravo.

Off narrador: Museos y galería se han dado a la labro de investigar la técnica de Bravo, buscando algo similar. No han hallado nada parecido.

21. PM de Juan Bravo sentado en un mueble en el interior de su casa.

On Bravo: (...)

22. Imágenes de apoyo de las manos de Juan Bravo.

On Bravo: (...)

23. Continúan imágenes de apoyo de Juan Bravo

24. PP de los ojos de Juan Bravo hasta terminar el off del narrador.

Off narrador: La técnica de Bravo es única en su tipo. Nacida por un fracaso y perfeccionada por el tiempo. Parece ser que el mismo tiempo la acabará. No hay nadie que se interese por aprender la técnica del papel y el alambre. No hay nadie que luego siquiera repare las obras que ha creado. Sin embargo, la esperanza persiste.

ESC 7: CASA-TALLER DE JUAN BRAVO-EXTERIOR-DÍA

25. PM de Juan Bravo sentado en una silla afuera de su casa.

On Bravo: (...)

FIN

En esta fase, además, se tramitó todo lo relativo a los aspectos técnicos y financieros necesarios para la ejecución del proyecto. Así pues,

entre los recursos se incluyen equipos de computación, de filmación, accesorios y material de oficina.

2. Etapa de producción

En esta fase se pusieron en marcha todas las ideas e información recabadas en la etapa previa, conjugándolas en un mismo discurso audiovisual. En términos más sencillos, esta fase se define como la grabación en un mismo formato imagen-sonido de los aspectos que se especificaron en los guiones.

En esta etapa, los artistas populares, representados en esta serie de tres micros, fueron los encargados de expresar frente a la cámara algunos de los aspectos más relevantes de sus vidas y obras; no obviando la utilización de algunas tomas sobre ciertas obras representativas de cada uno de los entrevistados.

Es preciso acotar que en este momento de la grabación o rodaje de la producción, se presentaron algunas situaciones imprevistas que conllevaron a tomar las decisiones necesarias para superarlas (lluvia el día de filmación) y llevar a término la tarea que demanda el rodaje.

3. Etapa de postproducción

La post-producción constituyó la edición y montaje del material grabado. En esta parte se elaboró el producto desde una versión preliminar hasta llegar al producto definitivo.

Para esto se utilizó el programa de edición de video y sonido Final Cut Pro para MAC, con el cual se pudo unir, dividir, editar, incluir audio y música e integrar efectos de vídeo, transiciones y demás elementos útiles para crear un discurso apropiado y coherente transformado en imagen y sonido.

Mediante este sistema de edición se fijaron también las voces en *off*, grabadas previamente en un estudio, y la utilización de efectos de sonido y cortinas musicales.

Como resultado de esta etapa de producción audiovisual fue necesaria la creación de una ficha técnica para cada micro audiovisual con el fin de detallar los aspectos básicos que identifican a los productos. A continuación se presentan:

Ficha técnica Palmira Correa

Síntesis: Micro que narra parte de la vida y obra de la artista popular Palmira Correa, quien pinta figuras regordetas y con ojos tristes.
Serie: 3
Programa: Número 1
Tema: Palmira Correa
Título: Guardianes de la Tradición, serie de micros audiovisuales sobre artistas populares
Objetivo: Conjugan en cada uno el micro audiovisual parte de la vida y obra de la artista popular Palmira Correa
Formato: Micro
Duración: 4:16
Postproducción: Adrián Durán- Emily Caro- Illich León
Producción y guión: Adrián Durán
Locución: Luely Burgos
Diseño Gráfico: César Ojeda

Ficha técnica Pablo Apolinar

Sinopsis: Micro que narra parte de la vida y obra del artista popular Pablo Apolinar, quien es creador de la técnica del asercol y pinta los cielos usando la técnica del puntillismo.
Serie: 3
Programa: Número 2
Tema: Pablo Apolinar
Título: Guardianes de la Tradición, serie de micros audiovisuales sobre artistas populares
Objetivo: Conjugan en cada uno el micro audiovisual parte de la vida y obra del artista popular Pablo Apolinar
Formato: Micro
Duración: 5:21
Postproducción: Adrián Durán- Emily Caro- Illich León
Producción y guión: Adrián Durán
Locución: Luely Burgos
Diseño Gráfico: César Ojeda

Ficha técnica Juan Bravo

Sinopsis: Micro que narra parte de la vida y obra del artista popular Juan Bravo, quien es creador de la técnica de la escultura en papel
Serie: 3
Programa: Número 3
Tema: Juan Bravo
Título: Guardianes de la Tradición, serie de micros audiovisuales sobre artistas populares
Objetivo: Conjugan en cada uno de los micros audiovisuales parte de la vida y obra del artista popular Juan Bravo.
Formato: Micro
Duración: 4:09
Postproducción: Adrián Durán- Emily Caro- Illich León
Producción y guión: Adrián Durán
Locución: Luely Burgos
Diseño Gráfico: César Ojeda

A través del seguimiento paso a paso de cada una de las etapas mencionadas y sus especificaciones se pudo constituir un discurso de imagen-sonido coherente, preciso y amigable para la audiencia. El seguimiento de esta estructura sirvió, además, para mostrar las ideas y cosmovisiones de mundo de los artistas populares escogidos para la realización de este proyecto.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El arte popular es el gran arte, de allí viene todo. Así lo dice Apolinar, uno de los artistas de la serie, y gran parte de lo expresado tiene sentido, pues desde un principio nunca existió una escuela que enseñara cómo manejar los colores, dar los trazos indicados para establecer una forma única, unir matices para crear un nuevo color, comenzar una pintura de abajo hacia arriba, cuando según la escuela debe ser a la inversa. Todo ello fue aprendido con el tiempo, heredado de generación en generación y con el pasar de los años mejorado, para al final enseñar a la escuela, que en definitiva aprendió del gran arte.

A raíz de ello, el presente trabajo, orientado como fase preliminar a la indagación de algunos de los aspectos más resaltantes de la vida y obra de los artistas populares de Caracas Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo, dedicados a la pintura y a la escultura, con técnicas propias, dio como respuesta que el arte popular ha crecido y más allá de eso, está siendo mayormente reconocido por la sociedad, mas el proceso de difusión no ha progresado al mismo ritmo.

La investigación realizada sobre cada uno de los creadores populares, mediante entrevistas estructuradas, revisión de material documental, hemerográfico y en la web, supuso una ayuda esencial para la conformación de los micros audiovisuales, pues sin estos recursos la producción se habría traducido en fracaso.

En concordancia con lo anteriormente expuesto, la escogencia de los hitos más relevantes de los artistas populares seleccionados fue fundamental, pues la gama que compone la vida y obra de los creadores

tiende a ser muy amplia. Así pues, dicha selección se llevó a cabo con el fin de representar ciertos aspectos de los artistas en los micros audiovisuales.

Basado en estas apreciaciones, la principal aportación de este trabajo de investigación social-cualitativo dio como resultado que a través del proceso audiovisual se puede dar a conocer de manera dinámica y educativa los aspectos más resaltantes de la obra de cada uno de los artistas mencionados. Además de ello, la consecuencia positiva de este proyecto se encontró en la posibilidad de difundir el trabajo artístico producto de los años de dedicación que han invertido los creadores populares Palmira Correa, Pablo Apolinar y Juan Bravo.

De este modo, el formato audiovisual en concreto es uno de los mejores métodos para representar dichos aspectos. No obstante, como consecuencia de estas conclusiones nace una serie de recomendaciones que pudiera ser de ayuda para futuros trabajos enfocados en este método audiovisual. A continuación se detallan las mismas:

- Continuar la difusión de los aspectos más importantes de la vida y obra de artistas populares, con el fin de dar a conocer la obra artística de los mismos.
- El formato micro audiovisual es idóneo para condensar ciertos datos. Sin embargo, se recomienda utilizar el microdocumental como formato para ampliar la información sobre un tema, debido a que su duración brinda mayores posibilidades de ahondar en distintos temas.
- Ampliar los temas a tratar en el formato microaudiovisual, tales como: hechos históricos, personajes resaltantes dentro de una comunidad, patrimonios culturales tanto bienes muebles, bienes arqueológicos como paleontológicos, y demás aspectos que resulten dignos de ser representados por medio de una producción audiovisual.

- Considerar que la disponibilidad del televidente depende del dinamismo con que se maneje un mensaje imagen-sonido; pues si el nivel de transmisión es muy plano, el receptor no dudará en tomar otra opción para educarse; como consecuencia, el fin de la transmisión de ideas habrá fracasado.
- La difusión de los micros audiovisuales debe hacerse no sólo a través de televisoras locales, sino también de nacionales, ya que de este modo el mensaje a transmitir llegará a más localidades y por ende el público meta será más amplio.

bdigital.ula.ve

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, C. (2008). *Arte trujillano del Siglo XX: Afirmación de fecundidad, belleza y simbolismo*. Mérida: Saber ULA.
- Arroyo, M. (1989). *Arte, Educación y Museología. Estudios y polémicas 1948-1988*. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Ascanio, A. (2003). *Entre tesoros: Trapiche de Saberes, micro piloto para una serie documental sobre el patrimonio arquitectónico y su entorno sociocultural. Caso de estudio: La Hacienda Ibarra*. Trabajo de pregrado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.
- Boid, M. (2010). *Los Valores del Patrimonio Arquitectónico de la Ciudad de Barcelona (Micros Audiovisuales)*. Trabajo de pregrado publicado. Universidad Católica Santa Rosa de Lima. Caracas. Venezuela.
- Borrás, G., Esteban, J. y Álvaro, I. (1996). *Introducción General al arte: Arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Ediciones ISTMO, S.A.
- Calzadilla, J. (1987). La Imagen Popular Hoy, El Legado de la Fe. *Revista Artesanía y Folklore de Venezuela*. Año X No. 57. Febrero- Marzo.
- Cañizares, C. (2006). *Catálogo de la VIII Bienal Salvador Valero de Arte Popular*. Mérida: Talleres gráficos de la Universidad de los Andes.
- Cañizares, C. (2011). *Dos caminos y un destino. 2 Museos de Arte Popular: Salvador Valero y Bárbaro Rivas, con un compromiso común, la creación popular*. Extraído el 15 de mayo de 2012 de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/viewFile/3377/3278>
- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte: Una introducción a la estética*. Madrid: Editorial San Esteban.

- Carrera, L. (2009). *El arte popular ha sido excluido de la historia del arte venezolano*. Revista Encontrarte – Aporrea.org. N° 105. Abril. Págs. 1-7. Extraído el 24 de febrero de 2012 de <http://encontrarte.aporrea.org/pdf.php?art=10641&ej=105>
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (2011). *Aproximación Teórica a la Realización Cinematográfica*. Caracas: Fundación Audiovisual y Cultural para la Promoción de la imagen Latinoamericana, Funda FACIL.
- Coronato, Á. y Muñoz, J. (1994). *“Reciclar para conservar” (serie de micros de educación ambiental)*. Trabajo de pregrado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.
- Da Antonio, F. (1974). *El Arte Ingenuo en Venezuela*. Caracas: Litografía Tecnocolor.
- Díaz, M. (1988). *Fabuladores del Color*. Caracas: Fundación Bigott.
- Donalle, L. (2010, Octubre 24) *Arte de Coche en Casa del Artista*. Ciudad Caracas.
- Ermyny, P. (1976). *Pintores populares de caracas*. Venezuela. Editorial Caracas Italgráfica.
- Esteva, R. (2001). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. II. Caracas. UCV, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- Falcón, D (2012). *“No creo en el arte ingenuo o culto” Entrevista Pablo Apolinar Livinalli, artista plástico*. El Universal. Disponible en <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/120331/no-creo-en-el-arte-ingenuo-o-culto>
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- Gimón, L. (2002). *Reflejos del Alma... Maestros del Arte Popular (Microprogramas radiofónicos)*. Trabajo de pregrado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.
- Guarinos, V. y Gordillo, I. (2010). *El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria*. Extraído el 07 de junio de 2012 de http://www.iiis.org/CDs2010/CD2010CSC/SVD_2010/PapersPdf/OB090CP.pdf
- Lara, T. y Piñeiro, A. (2008). *Apuntes para la Formación. Producción audiovisual*. Extraído el 24 de febrero de 2012 de http://www.cibercorresponsales.org/system/custom_upload/filename/36/Modulo_12.pdf
- Martínez, J. (1993). *Introducción a la Tecnología Audiovisual: televisión, video, radio*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Martínez, J. y Fernández, F. (1994). *La Dirección de Producción para Cine y Televisión*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Martínez, J., Fumàs, P. et. al. (2004). *Manual Básico de Tecnología Audiovisual y Técnicas de Creación, Emisión y Difusión de Contenidos*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Martínez, J. y Fernández, F. (2010). *Manual del Productor Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Maza, M. y Cervantes, C. (1997). *Guión para Medios Audiovisuales. Cine, Radio y Televisión*. México. Editorial Alhambra Mexicana.
- Meno, M (2008). *Colección de Arte Venezolano. N° 59 Pablo Antonio Millán*. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Venezuela. Fundación Imprenta de la Cultura.
- Moreno, M. (1999). *Como Palmira mira*. Galería de Arte Centro Clínico Universitario La Morita Venezuela. [Folleto].

- Museo de Arte Popular de Petare Bárbaro Rivas (2006). *Caleidoscopio de papel*. Caracas. Fundación Cultural José Ángel Lamas.
- Ortega, M. (1997). *Arte Popular y Artesanía*. Caracas: CONAC-Dirección Nacional de Artesanías.
- Pezzini, I. (2005). *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*. Roma: Ediciones Meltemi.
- Pisani, N. (1979, Abril 1). Pintores venezolanos. Apolinar. Últimas Noticias.
- Planchart, E. (2011). *Arte Popular Venezolano y el Imaginario del Venezolano: de la Bella Muerte al Existir*. Extraído el 24 de febrero de 2012 de http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Planchart_IMAGINARIO%20DEL%20VENEZOLANO.pdf
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. 3a Edición. Madrid. Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Rodríguez, L. (s. f). *Palmira: más allá de la mirada*. Consultado el 25 de abril de 2012 en <http://artesanosdevenezuela.blogspot.com/2010/04/palmira-correa-pintura.html>
- Rodríguez, L. (1997) Fábulas, mitos y paisajes de cuatro artistas populares. Alcaldía del municipio Sucre. Fundación Jueves 5. Venezuela. [Folleto].
- Ruíz, R. (2002). *El Arte "Popular": Un Objeto Típico o un Sujeto Atípico*. Extraído el 24 de febrero de 2012 de http://vereda.ula.ve/historia_arte/artepopular/ArtePopular.pdf
- Ruíz, (2007). *Una aproximación crítica a la historia del arte "popular" en Venezuela*. Extraído el 24 de febrero de 2012 de kaleidoscopio.uneg.edu.ve/numeros/k09/k09_art09.pdf
- Sánchez-Vegas, C. (2006, Abril 8) *Palmira, una embajadora del arte nacional*. Todos Adentro, p. 5.
- Tilghman, B. (2005). *Pero, ¿es esto arte?: El valor del arte y la tentación de la teoría*. Valencia: Maite Simón.

- Torres, I. (2006). Venezuela en miniatura. *Todos Adentro*, 9.
- Toulmin, S. (1994). Vidas y Lenguajes del Arte. *Revista Analyst*. N° 9. Caracas. Instituto Internacional de Estudios Avanzados IDEA.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2011). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Venezuela. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (FEDUPEL).
- Urdaneta, C. (2004). Arte Popular Venezolano (Tallistas de Canoabo, estado Carabobo). Trabajo de pregrado publicado. Universidad de Oriente. Disponible en http://issuu.com/artepopulardevenezuela/docs/tallistas_de_canoabo
- Zoghbi, A. (1999). *Como Palmira mira*. Galería de Arte Centro Clínico Universitario La Morita Venezuela. [Folleto].

bdigital.ula.ve