

BÁRBARO RIVAS: EL MISTICISMO Y LA PLÁSTICA COMO INSTRUMENTOS DE RESISTENCIA CULTURAL
BÁRBARO RIVAS: MYSTICISM AND ART AS INSTRUMENTS OF CULTURAL RESISTANCE

Recibido: 28.07.2021

Aprobado: 10.08.2021

José Luis Flores Tachón

florestachon@gmail.com

<https://sandbox.orcid.org/0000-0001-7365-1523>

Universidad Nacional Experimental de las Artes - UNEARTES

Resumen: En América, el imperio español impone el cristianismo, que se mezclará con la religiosidad indígena y africana, allí los antiguos imagineros dejaron su impronta creativa y cultural. En Venezuela una de estas expresiones viene dada en la pintura de Bárbaro Rivas, pintor ingenuo de la imaginería judeo cristiana con una profunda expresión místico-religiosa. En su obra se observa la topografía de los cerros de Petare, donde nació y vivió toda su vida. Esto nos remite al concepto de Topofilia formulado por Bachelar (1957) que en Bárbaro Rivas es una resistencia a esa relatividad de los no lugares que plantea Marc Augé (1992). En este artículo de metodología bibliográfica se procura indagar en los conceptos de centro y periferia, arte popular e ingenuo, y descolonización, para entender como la obra de un artista como Bárbaro Rivas hace resistencia a estas imposiciones elitescas del arte y de los mecanismos de poder eurocéntricos.

Palabras clave: Crónica, Mundo de la vida, Acción comunicativa.

Summary: In America, the Spanish empire, imposed Christianity, which was mixed with indigenous and African religiosity, where the ancient imagery artists left their creative and cultural imprint. In Venezuela one of these expressions is given in the painting of Bárbaro Rivas, a naive painter of Judeo-Christian imagery with a deep mystic-religious expression. In his work we can observe the topography of the hills of Petare, where he was born and lived all his life. This refers us to the concept of Topophilia formulated by Bachelar (1957), which in Bárbaro Rivas is a resistance to the relativity of non-places proposed by Marc Augé (1992). In this article of bibliographic methodology, we try to investigate the concepts of center and periphery, popular and naive art, and decolonization, in order to understand how the work of an artist like Bárbaro Rivas resists these elitist impositions of art and Eurocentric power mechanisms.

Keywords: Chronicle, World of life, Communicative action.

Resumo: Na América, o império espanhol impôs o cristianismo, que se misturava com a religiosidade indígena e africana, onde os antigos fabricantes de imagem deixaram a sua marca criativa e cultural. Na Venezuela, uma destas expressões é a pintura de Bárbaro Rivas, um pintor ingênuo do imaginário judaico-cristão com uma profunda expressão místico-religiosa. O seu trabalho mostra a topografia das colinas de Petare, onde ele nasceu e viveu toda a sua vida. Isto remete-nos para o conceito de Topofilia formulado por Bachelar (1957), que em Bárbaro Rivas é uma resistência à relatividade dos não-lugares proposta por Marc Augé (1992). Este artigo de metodologia bibliográfica procura investigar os conceitos de centro e periferia, arte popular e ingénuo, e descolonização, a fim de compreender como o trabalho de um artista como Bárbaro Rivas resiste a estas imposições elitistas da arte e aos mecanismos de poder eurocêntricos.

Palavras-chave: Crónica, Mundo da vida, Ação comunicativa.

INTRODUCCIÓN

La idea de un arte de arraigo popular es una constante en la historia de la creación artística, la tragedia griega tiene su origen en el ditirambo, la fiesta de la vendimia, con personajes que inicialmente eran del colectivo y no se diferenciaban las actividades de canto, baile, coro, actuaciones; luego se irán subdividiendo en sus roles para la gran puesta en escena, donde destaca el protagonista. No es invención de una elite iluminada sino una creación del pueblo.

Ya hace más de un siglo cuando en el taller de Picasso en París, el aduanero Rousseau le expresó al maestro, con su carga de ingenuidad, que: “tú y yo, somos los grandes pintores de este siglo, tú en el estilo egipcio y yo en el estilo moderno”, se abrieron las puertas a una valoración del arte “naif” o ingenuo, que desde entonces cobrará sentido después de una larga negación de su significación cultural.

En otro orden de ideas, el proceso de colonización implantado por la Europa de finales del siglo XV creó en América un conjunto de sociedades multiétnicas que en su concreción, expresan de manera dinámica las contradicciones que en su seno conlleva dicha experiencia, y más allá de la proporción y la injerencia de las culturas indígena, española y africana va a prevalecer el criterio etnocéntrico blanco – europeo, con la imposición del idioma castellano como aspecto cohesionador, a pesar de la diversidad de lenguas constituyentes del imperio español, dando como resultado una situación traumática, debido a la fusión abrupta, en un tiempo y un espacio inesperado, lo que creó incertidumbre y angustia ante la realidad por la transculturación (Ortiz, 2002) y la consecuente etnofagia (Díaz Polanco, 2016). Tanto en el llamado arte “culto”, como en el arte popular e ingenuo tales experiencias están implícitas.

En este sentido, Luciano Alves Duffrayer (1981) reflexiona sobre el arte popular latinoamericano, indicando que a partir del siglo XX han sido validadas expresiones artísticas dejadas de lado desde la época colonial, a partir de los nacionalismos y las vanguardias europeas que ayudaron a superar prejuicios académicos, consiguiendo trascender lo artesanal, alertando también sobre el peligro de los mercados. Situación de la que forma parte Venezuela; en este sentido Calzadilla (1982) nos dice que desde el descubrimiento de Feliciano Carballo en 1948, comienza una valoración de los artistas ingenuos.

En Venezuela, la historiografía del arte, se ha encontrado con un peculiarísimo acontecimiento artístico manifestado en la personalidad del creador popular Bárbaro Rivas, pintor nacido en la populosa barriada de Petare en Caracas, quien condensa en sí una extraordinaria iconografía que abarca la cotidianidad de su entorno, así como también lo mítico y religioso que refleja el sentir profundo de la venezolanidad. Y su poética con una unidad plástica sin igual, asume en sí recursos caros a las más sobresalientes vanguardias del siglo XX. Tal proeza revela cómo el fenómeno de la interculturalidad y de esa aldea global puede tener manifestaciones impredecibles, como todo lo humano, para los epicentros del poder y la dominación mundial. Y es así, como estos países, llamados incorrectamente, del tercer mundo, por los economistas, pueden expresar su arraigo aún dentro de la dispersión de una pretendida historia del arte sin nombre. En este sentido Bárbaro Rivas, es un gran ejemplo para todos estos países dentro de la sensibilidad humana.

Metodología

Se efectuó una investigación bibliográfica a través de los autores que han estudiado a Bárbaro Rivas, para conocer su vida – obra, algunos de ellos tuvieron trato con el cómo es el caso de Francisco Da Antonio, así mismo se efectuó una

aproximación a la iconografía de su obra, así como también un análisis plástico de algunas de ellas.

Aspectos de la vida de Bárbaro Rivas

Bárbaro Rivas nació el cuatro de diciembre de 1893, día de Santa Bárbara, por lo que siguiendo la tradición santoral, su nombre no es una casualidad, y es por esto que en fotografías y en su temática va a aparecer la devoción a la santa en su diario vivir. Su obra se da a conocer al público en 1953 gracias a instituciones, críticos y escritores como Francisco Da Antonio, Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, José Antonio Rial, Carlos Dorante, Víctor Salazar y Nelly Baptista.

De acuerdo con Tapias (1993) su madre podía brindarle una modesta vida, y corresponderá a Misia Daniela, la esposa de su padre, inculcarle fuertes vínculos con el cristianismo, le enseña las sagradas escrituras que serán la inspiración de sus obras. En 1959 se quema su casa con sus pertenencias y muchas de sus obras, fue víctima del robo de sus cuadros y del alcohol, por lo cual pasó por diversas crisis, sin embargo esto no le impidió, por la ayuda de algunos conocedores del arte, trabajar y fundamentalmente expresar su mundo interior cargado de religiosidad y misticismo. De él nos dice el artista plástico Von Dangel (1993) que él mismo construyó su casa de tapia y bahareque, con recuerdos de oscuridad iluminada por las velas que mantenía encendidas para sus ánimas y santos.

Para Tapias (1993) es importante la figura del padre ausente que pudo incidir en su psicología, así como el hecho de tener dos madres, la que lo trajo al mundo, con la cual convivió hasta que esta murió en 1923 y la esposa de su padre. También con la muerte de su madre viene la separación de sus hermanos, por lo que se intuye cierta soledad y tristeza, de acuerdo a esta autora, en 1937 su obra florece, pero vuelve una crisis en 1950 que no le permite pintar por tres años, en 1953 superada la depresión, las obras comienzan a tener carácter retrospectivo, y retratar

sus momentos más felices, y Francisco Da Antonio, conocedor del arte Venezolano, quien funge de curador, envía sus obras al Salón Oficial y al Salón Planchart, lo que le permite llegar a ser conocido por los coleccionistas. Bárbaro Rivas vivió la transformación de su barrio, Petare se fue transformando en un lugar marginado, se aisló, y perdió su empleo en el ferrocarril, asumiendo las características de un personaje anómico, desvinculado de cualquier relación social, no se casó, ni se le conoció pareja y tampoco tuvo hijos, sin embargo ayudó a un joven con problemas de conducta a quien lleva a vivir a su casa en un acto de solidaridad. Su única vinculación con la realidad va a ser su obra, desde donde dará testimonio del mundo circundante. Es digno de destacar que paralelamente a la proyección del llamado arte académico, elemento por lo cual Venezuela asume un gran protagonismo a partir de los años cincuenta; en igual magnitud, en la misma época, se proyecta esta obra cuya unidad técnica y conceptual rebasa en muchos aspectos a sus contemporáneos.

En la travesía entre la devoción y el alcohol, aquel personaje pintoresco se entrega el 12 de marzo de 1967, en los brazos de las imágenes que le acompañaron gran parte de su vida, esta vez de una manera definitiva y en un mundo de formas y colores desde donde dirige un concierto armónico lleno de esperanza y devoción por el bien, que si no existe es necesario construir, como vemos en su poética.

Bárbaro Rivas, el misticismo y la religiosidad

Los antiguos imagineros dejaron su impronta en las generaciones de artistas posteriores como una consecuencia necesaria y lógica de una vivencia marcada por el cristianismo, impuesto por la espada y el mosquete, además del idioma de Castilla, que se mezclará con la religiosidad indígena y africana. Y de esa experiencia surgirán nuestras más variadas expresiones culturales y artísticas. En este sentido, Cambell (1992) nos habla de la mitología creativa, en la cual el individuo tiene una

experiencia propia de horror, belleza o alegría, que comunica mediante signos. Y dependiendo de la intensidad y profundidad de esa vivencia surgirá un mito vivo.

Bárbaro Rivas tiene vinculación con esta fuente, en la medida que su vida – obra resulta de la materialización de aspectos sensibles, espirituales y culturales, los cuales se transparentan en una expresión plástica de no muy fácil clasificación, pues un espectador espontáneo podría ver rasgos expresionistas, impresionistas, surrealistas, cubistas o de cualquier otro movimiento artístico o vanguardia occidental en la obra de este autor, pero lo que resulta sorprendente es su capacidad de evocar referencias propias de dichos movimientos, conservando sin embargo una profunda unidad plástica y conceptual en su discurso. Es un artista de la imaginería judeo-cristiana en la Venezuela de este siglo, como dice Tapias (1994) “heredero de los artesanos de la colonia con la diferencia de que aquellos debían seguir modelos impuestos por la iglesia o la corona española, mientras que Bárbaro Rivas remonta más allá del dogma o el rito” (p. 11). Su vida palpita en su pintura en una atmósfera entre el sueño y la realidad, entre lo imaginario y su representación.

En este sentido Juan Calzadilla nos afirma del artista:

La pintura de Bárbaro Rivas nace de una fe atormentada, caótica, de una necesidad involuntaria de absoluto, que requiere ser y es iluminada por el acto de pintar, a través del cual el pintor consigue ese estado de gracia que le estaba negado a su condición humana. La verdadera pintura ingenua es la que comprueba la eficacia de una cierta creencia mágica en cuya base está una experiencia de iluminación interior (Calzadilla, 1982, p. 67)

En su obra se observa la topografía de los cerros de Petare, el sector de la ciudad de Caracas donde nació y vivió toda su vida. Lo que se expresa en el manejo de sus formas, sus perspectivas vistas en una especie de picado y trastocadas, dándole una impulsividad insólita al desplazamiento de la figura, que incluye personajes de la cotidianidad o la religiosidad. Convirtiendo a Petare en escenario de su historia sagrada, semejante a lo que hizo Giotto con el paisaje de Asís. Esto

nos remite al concepto de Topofilia formulado por Bachelar (1957) que en Bárbaro Rivas es una resistencia a esa relatividad de los no lugares que plantea Marc Augé (1992) donde los sitios de referencia son simplemente acopio momentáneo de individuos que en una suerte de desfile fantasmagórico transitan sin dejar ninguna huella, Bárbaro Rivas por lo contrario expresa en su obra y en su vida un profundo arraigo por el espacio al que pertenece y que le pertenece.

También relacionado con la ubicación espacial tenemos los conceptos de centro y periferia de los que nos habla Adolfo Colombres (2014) según quien el concepto de arte fue y sigue siendo universalizado a través de procesos de dominación cultural, de acuerdo con este autor el concepto occidental de arte fue introducido en América a finales del siglo XVIII, y en África en las primeras décadas del siglo XX, desplazando casi todas las formas de la colonia a dicha esfera del no arte, ante lo cual Radkowski (2002) nos dice que todo lo que es, habita en el centro, en el lugar que lo funda, del cual proviene, con lo cual todo hombre habita en el centro del mundo.

La modernidad es una concepción de realidad producto de la civilización occidental, es su asidero, su subsistencia, a través de ella vive y pervive y la postmodernidad como dice Colombres (2014):

Procura abolir el espacio físico, el territorio, como sustrato del pensamiento y el arte. Suprimido este, las identidades que se formaron en él se diluyen, se fragmentan como un espejo roto, y los sujetos colectivos caen en la inercia y el desconcierto, incapaces de vislumbrar un rumbo. Bajo esta lluvia ácida, los resortes emancipatorios del arte se debilitan y hasta se oxidan por completo. (p. 370)

La polémica acerca de los mecanismos utilizados por los grandes centros de dominación sobre la llamada periferia es el punto de reflexión de autores como Dussel (2009) fundador de la filosofía de la liberación y Walter Mignolo (2003) quien habla de un pensamiento que denomina “Teoría crítica des-colonial” También el filósofo Briceño Guerrero (2014) nos dice que el estudio de la filosofía

es importante para pensarnos a nosotros mismos, de este lado de occidente pensar nuestra situación en el mundo, y pensar a nuestra gente y nuestro pueblo.

Ya antes, preocupado por las vinculaciones entre dominación y producción, nos encontramos con las referencias de Juan Acha (1979) cuya conclusión es que todo el drama del arte y la sociedad latinoamericana está en la paralización de sus fuerza productivas y la repercusión que estas tienen sobre los elementos sensibles de interpretación y análisis de la realidad concreta, al respecto manifiesta que las relaciones histórico-sociales de la producción forman parte de una gramática de un discurso subyacente, él nos habla de una semántica y una pragmática de la producción artística, especialmente en la cultura occidental:

Los cambios pragmáticos determinan los semánticos mientras ciertas constantes “gramaticales” se conservan dentro de los límites humanos y biológicos. Pero la sintaxis de las configuraciones plásticas es también transfigurada de algún modo por la pragmática, así como por los nuevos materiales, herramientas y procedimientos que el arte toma de la tecnología. Es así como las operaciones sensitivo- visuales median entre las manuales y las teóricas al cambiar su semántica y pragmática y conservar comunes denominadores en la sintaxis (p. 31)

Todo esto visto desde una epistemología de la latinoamericanidad. Por otra parte, la noción de subdesarrollo es un artificio argumental de los grandes centros para con los países llamados “de la periferia”, en este sentido coincidimos con André Gunder (1967) quien afirma que la idea de países desarrollados y subdesarrollados no es ni original ni tradicional y que ni el pasado, ni el presente de los países sub-desarrollados se asemeja en modo alguno al pasado de los países actualmente desarrollados, pues los países actualmente desarrollados no han tenido nunca una situación de subdesarrollo, a pesar de que hayan podido encontrarse en una situación de poco desarrollo. En realidad la situación de los países desarrollados con respecto a los subdesarrollados, e igualmente la relación colonial y neocolonial, no es más que la expresión de la situación mundial del sistema capitalista.

Bárbaro Rivas, entonces, expresa una visión propia y local desde una gramática visual universal de la plástica, logrando de alguna manera, expresar una vivencia local latinoamericana con un lenguaje que trasciende. Realizando una amalgama a sangre y fuego para producir una obra, que semejante a los antiguos alquimistas deviene en un producto como el oro, después de haber pasado por la putrefacción y la cocción. A este respecto Planchart (1996) nos advierte sobre los aspectos iniciáticos presentes en las sociedades modernas.

Este artista, sobresale como representante de nuestra pintura ingenua, sus potencialidades expresivas en cuanto a color y forma son ilimitadas, con una gran cantidad de gamas dentro de una misma obra y en otras ocasiones tonalidades sobrias, austeras donde privan los grises. En cuanto a sus composiciones se observa ambivalencia, algunas con formas superpuestas, irregulares, abruptas que expresan inestabilidad, construidas con las arbitrarias y mágicas leyes de lo onírico, otras de formas más tradicionales. Es decir, tiene todo un trabajo de la cromaticidad, pero también de los valores tonales, integrando en su discurso un magistral manejo y tratamiento de la luz. Calzadilla (1982) dice de su obra, que siendo religiosa resulta eminentemente social y que, expresa un anhelo de orden y justicia, “Bárbaro Rivas creía firmemente en la virtud milagrosa de las imágenes que pintaba. Estas le eran inspiradas por Dios mientras el dormía y constantemente hablaba de ángeles que le llevaban la mano”. (P.66).

En este sentido Da Antonio (1984) nos dice que era un pintor innato, colorista, que otorgaba significado moral a sus imágenes inspiradas en la liturgia cristiana o la tradición, comunicándose así mediante parábolas, y lo cita “(...) ¿A que usted no adivina?- llega a decir- ¿Cuál el mejor pintor del mundo? ...¡el soll Qués que le pone color a las cosas” (p.1) y agrega: “Bárbaro será un místico en estado primitivo”..... “La pintura de Bárbaro Rivas aludía un orden supremamente Divino con la clara profunda certidumbre del hombre de verdadera fe: “Dicen que

la tierra es firme- le oí decir un día- ¡Firme´s el cielo! ¿Quién ha visto caése una estrella?” (p. 22,23)



Imagen 1. La Procesión. 1963. Fuente: Catálogo elaborado por la Galería de Arte Nacional. Bárbaro Rivas Imágenes y revelaciones. 1993. p. 57

En la obra titulada La Procesión (Imagen 1) las líneas diagonales, de manera abrupta nos presentan el paisaje Petareño, los contrastes de luces y sombras presentan un trabajo de planos y perspectivas que incorpora personajes que desplazándose, aluden sin duda a un acto de solidaridad. Un rectángulo, básicamente es dividido por un eje vertical cruzado con una línea diagonal que dinamiza el desplazamiento de los personajes y la atmosfera es lograda a base de contrastes tonales.



Imagen 2. Las tres cruces. Fuente:
<http://artesanosdevenezuela.blogspot.com/2010/09/barbaro-rivas-artista-popular.html>

En esta composición titulada *Las tres cruces* (Imagen 2), básicamente simétrica, un eje principal vertical divide el cuadrado, y la diagonal le da dinamismo, acompañada le la línea curva que divide el espacio superior, creando un contraste de tonos, el blanco de la tela que envuelve a Cristo es el punto de máxima tensión.



Imagen 3. El juicio final. Fuente: Catálogo elaborado por la Galería de Arte Nacional. Bárbaro Rivas Imágenes y revelaciones. 1993. p. 41

En lo que respecta a la obra *El Juicio Final* (Imagen 3): En esta sucesión de planos en profundidad con grandes contrastes tonales, en donde en el primer plano prevalecen las líneas rectas que dan una solidez a este espacio, en el que actúan los personajes con significación religiosa, podemos ver más atrás el pueblo, la barriada o un cementerio y en la lejanía la luz, lo cual en su caso tiene una especial significación, no solo compositiva sino de poder cósmico y significado místico.

Entre los tantos ejemplos en los que podemos apreciar esta profunda vinculación de Bárbaro Rivas con la cristiandad se encuentra la obra titulada *El Carnaval de la vida* de 1959, (Imagen 4) en cuya composición podemos observar un gran foso en donde se desenvuelven pintorescos acontecimientos protagonizados por diversos personajes que giran en torno a un Rey o Reina Momo, en una carroza, las tonalidades festivas entran en fuerte contradicción con

el más allá apacible y de tonalidades claras, donde destaca la figura de Jesús, en un evidente simbolismo entre lo carnal y lo espiritual; la tierra y el cielo... la vida y la muerte. Un aspecto a resaltar en sus composiciones es la perspectiva, que mostrada de una manera particular genera espacios bruscos de gran intensidad emotiva concebida no solo por las líneas que chocan y se entrecruzan, sino por los recursos tonales, concibiendo incluso la luz como un elemento de connotaciones místicas de manera muy particular.



Imagen 4. El Carnaval de la vida. **Fuente:** Catálogo elaborado por la Galería de Arte Nacional. Bárbaro Rivas Imágenes y revelaciones. 1993. p. 54.

En otra obra titulada Autorretrato con Santa Bárbara de 1956 (Imagen 5), él aparece protagónicamente en todo el centro de la composición colocado en el vértice de una pirámide multicolor, vestido con un traje de tonalidades oscuras, en un segundo plano en la parte superior izquierda aparece Santa Bárbara con un traje

de tonos muy claros y envuelta en un halo de luz portando un cáliz dorado, más atrás barcas en un mar de grandes olas, en una de ellas un personaje parece esperar a los viajeros para conducirlos hacia un inquietante destino.

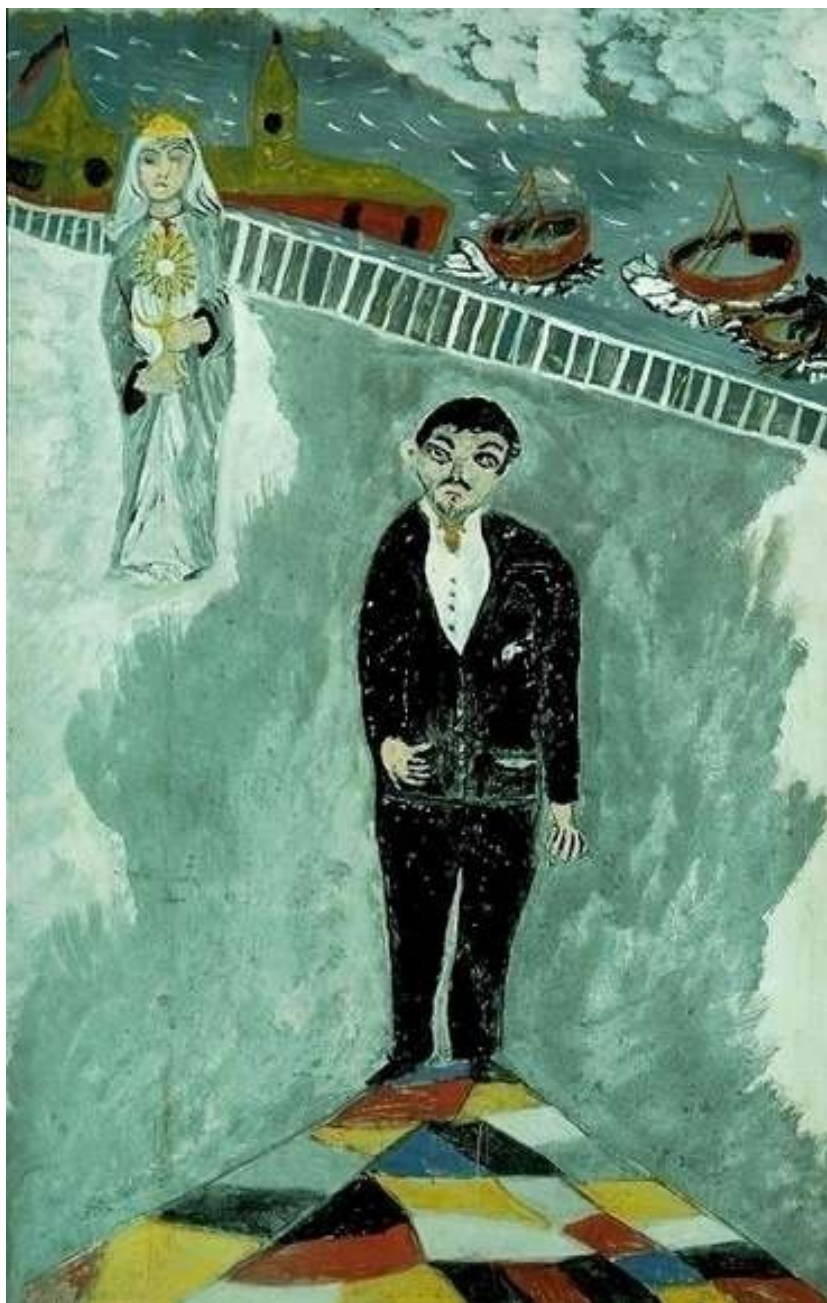


Imagen 5. Autorretrato con Santa Bárbara. Fuente:
<https://www.google.co.ve/search?q=barbaro+rivas+obras&biw=1093&bih>

La manera como Bárbaro Rivas concibe la mayoría de sus autorretratos nos recuerda un elemento muy destacado en la iconografía religiosa venezolana en la persona del Dr. José Gregorio Hernández, el siervo de Dios, representado a veces con traje oscuro y a veces con traje claro, el cual recientemente fue beatificado por el vaticano y quien a raíz de su muerte trágica al ser arrollado por un vehículo en la parroquia La Pastora al norte de Caracas, se convirtió en símbolo religioso de sanación, habitando incluso los altares populares a todo lo largo y ancho de Venezuela. Por otro lado, en un acercamiento a nuestro artista, Ziegler (2014) dice: “Bárbaro Rivas comprendió que creer no es sólo hincarse o hacer alarde de buenas acciones. Su obra, de la misma manera que la del anónimo artista medieval, es el más sincero acto de fe que hombre alguno pudo mostrar”. (p. 3). Por otra parte, Norka Tariffi (s/f) afirma que su obra se desarrolla entre lo rural y lo urbano, sin perder el sentido religioso, de tradición bíblica heredero de la colonia, con el ambiente accidentado de Petare.

Resulta difícil establecer una diferencia entre el discurso poético y el religioso. Gadamer (2006) al hablar de la relación entre poesía y religión, dice: “Había, ciertamente un culto, y las formas lingüísticas de expresión del culto. Pero la tradición religiosa de los griegos que nosotros conocemos tenía lugar a través de la poesía” (p.142). Así pues, se establecen esos vínculos entre la religiosidad y la plástica, dado que precisamente ésta va a ser el medio de comunicación privilegiado por la iglesia cristiana en todo el Medioevo, donde la palabra llega a ser sustituida en muchos casos por la imagen, al respecto la *biblia pauperum*¹ es un gran ejemplo. Igualmente, entre la relación imagen y texto, el mismo artista en entrevista concedida a la Revista Elite, expresa su preocupación ante cuál debe ser

1 *Biblia Pauperum*: En latín: Biblia de los pobres. Representa a finales de la edad media la vida de Cristo para el pueblo iletrado, pero no es una simple ilustración pues en lugar de que las imágenes estén subordinadas al texto, es el texto el que se subordina a las imágenes o simplemente no hay texto.

la función de la obra: “Por ahí tengo la Biblia y la historia de San Pablo, pero no tengo quien me la lea, tengo que conformarme con lo que tengo y pintarlo” (Bárbaro Rivas, 14/11/64, en entrevista a la Revista Elite)

CONCLUSIÓN

En Bárbaro Rivas, todo el drama, toma la historia y la vivencia que se expresa en su obra está marcada por la topografía absolutamente irregular de su paisaje vital, dos aspectos lo marcan: la visualidad de su espacio y la narración fundamental de la cristiandad referida fundamentalmente por la fuente bíblica. Construyendo una particular topofilia, dada por su profunda identificación con su entorno físico, lo que la traduce en una obra que lleva en sí un acto de resistencia a las imposiciones elitescas del arte y de los mecanismos de poder euro céntricos.

REFERENCIAS

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica*. Fondo de Cultura Económico. México.
- Alves, L. (1980). *Arte popular latinoamericano. Catálogo general de la pintura y escultura latinoamericana*. Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Briceño, J. (2014). *El alma común de las Américas*. FUNDECEM. Venezuela.
- Calzadilla, J. (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Mica ediciones de arte. Caracas.
- Cambell, J. (1992). *Las máscaras de los dioses. Mitología creativa*. Alianza. Madrid
- Colombes, A. (2014). *Teoría transcultural de las artes visuales*. Centro Nacional autónomo de Cinematografía. CNAC. Venezuela
- Da Antonio, F. (1984). *Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX. Catálogo de la exposición Bárbaro Rivas la intuición pictórica*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Venezuela.

- Da Antonio, F. (1993). *Bárbaro Rivas: Historia y mitología. Imágenes y revelaciones. Exposición homenaje en el centenario de su nacimiento 1893.1993.* Galería de Arte Nacional y CONAC. Caracas.
- Díaz-Polanco, H. (2016). *El jardín de las identidades.* Caracas. El perro y la rana.
- Dussel, E. (2009). *Política de la liberación Vol. II: Arquitectónica.* Trotta. Madrid.
- Gadamer, H. (2006). *Estética y hermenéutica.* Tecnos / Alianza. Madrid.
- Gunder, A. (1967). *El desarrollo del subdesarrollo. Pensamiento crítico.* Nro. 7. La Habana. pp. 160-161.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Akal. Madrid.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco.* Cátedra. España.
- Planchart, E. (1996). *Lo sagrado en el arte venezolano.* CONAC. Caracas.
- Radkowi. G. (2002). *Anthropologie de l'habiter, vers le nomadisme.* PUF. Paris
- Tapias, A. (1993) *Para Bárbaro Rivas. Imágenes y revelaciones. Exposición homenaje en el centenario de su nacimiento 1893.1993.* Galería de Arte Nacional y CONAC. Caracas.
- Tariffi, N. (s/f) *Las obras plásticas populares, a través de dos críticos venezolanos: Francisco Da Antonio y Perán Erminy, Tesis de grado no publicada, UCV. Venezuela.*
- Von Dangel, M. (1993) *La sabia irregularidad o la tremenda irreverente de Bárbaro Rivas, Bárbaro Rivas, Imágenes y revelaciones. Exposición homenaje en el centenario de su nacimiento 1893.1993.* Galería de Arte Nacional y CONAC. Caracas.
- Ziegler, M. (2014). *Bárbaro Rivas y la iconografía cristiana occidental.* Catálogo de la Galería Odalis. Caracas.
- Entrevista a Bárbaro Rivas (1964). *Revista Elite.* Caracas.