

19

AÑO 10 N° 19, JULIO - DICIEMBRE 2015

Dep. Legal ppi 201502ZU4671
Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 1856-7134 / Depósito legal pp 200602ZU2376

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela



DICIEMBRE

Lo simbólico originario en el arte contemporáneo venezolano

The symbolic ancestral in the Venezuelan contemporary art

Oswaldo Barreto Pérez

Grupo de Investigación Bordes.
San Cristóbal - Táchira - Venezuela
oscuraldo@gmail.com

Recibido: 21-09-15
Aceptado: 13-11-15

Resumen

Este trabajo revisa la categoría de manifestación rupestre e intenta consolidarla en el ámbito del arte. Se revisan los grafismos del "arte rupestre" como construcciones de sentido ligados a una ancestralidad y su permanencia en el ámbito del arte contemporáneo venezolano. Se aporta la noción de lo "simbólico originario"¹ como forma abarcante de las expresiones estéticas de los pueblos aborígenes. Se plantea una investigación analítica-crítica y, al mismo tiempo, explicativa para aprehender y comprender la presencia e influencia de los petroglifos en artistas contemporáneos venezolanos de dos generaciones. En un primer grupo, los trabajos de: Milton Becerra y Víctor Hugo Irazábal; en un segundo grupo, más joven, las obras de: Johnny Mendoza, Carlos Cruz Aceros y Annie Vásquez. Entre las conclusiones, se tiene que hay una permanencia de los simbólicos originarios en el arte contemporáneo venezolano, la cual obedece a razones identitarias, desobedeciendo premisas globales, es decir: un arte glocal.

Palabras clave: Petroglifos; arte rupestre; identidad; arte contemporáneo venezolano.

Abstract

The paper reviews the category of rock art and try to consolidate it in the scope of art. The graphics of "rock art" as constructions of meaning linked to ancestry and retention in the field of Venezuelan contemporary art is reviewed. The notion of the "symbolic ancestral" is provided as encompassing form of aesthetic expression of Aboriginal peoples. Work will be analyzed by way of morphological study the presence and influence of the petroglyphs in Venezuelan contemporary artists from two generations, in a first group: Milton Becerra and Víctor Hugo Irazábal, and a younger second group of artists: Johnny Mendoza, Carlos Cruz Aceros and Annie Vásquez. Among the findings it is that there is a permanence of the symbolic ancestral in the Venezuelan contemporary art which reflects identity reasons, disobeying global premises, that is: one glocal art.

Key words: Petroglyphs; rock art; identity; Venezuelan contemporary art.

1 Usaremos en este texto lo "simbólico originario" para referirnos a los grafismos de las manifestaciones que suelen estar contenidas en el arte rupestre. Quizás los más conocidos sean los petroglifos. No obstante, para atender a las categorizaciones, sabemos que el término petroglifo no abarca la diversidad de esos grafismos, sino solo aquellos que han sido grabados (*glifos* del griego *glyphein*) y además sobre piedras (*petro*, del griego *petros*). En ese sentido, quedan por considerar: los pictogramas (aquellos que no han sido grabados, sino pintados); los geoglifos, que no están tallados sobre piedras sino sobre el paisaje (una montaña, un desierto); o los jeroglifos, que pueden aparecer en cualquier soporte pero que deben su nombre a su carácter divino (religioso). Y, como veremos en este texto, llamarlo arte rupestre es algo que no a todos parece adecuado.

“Un símbolo puede llamarse vivo solo cuando es la expresión mejor y la más alta conocida de algo presentido y aún no conocido.”
C.G. Jung

Lo “simbólico originario” y la noción de arte

La noción que tenemos de arte en la actualidad está ligada a múltiples concepciones, que van desde el goce estético hasta la idea de capital simbólico, pasando por el mercado, la industria cultural, el concepto de bienes patrimoniales, valores todos de una sociedad que establece relaciones de consumo y poder. Estas relaciones determinan las construcciones de sentido en torno a la idea de arte. Desde ese contexto: ¿cómo podríamos vincular lo simbólico originario de los pueblos ancestrales con la noción de arte?

Hay un debate respecto a la inclusión de los petroglifos y las manifestaciones rupestres en el ámbito artístico. Algunos preferirían no incluirlos en dicho campo; dadas las concepciones actuales que se mencionaron anteriormente, prefieren verlos como un medio de comunicación y no meramente artístico:

En cuanto al carácter que se le ha dado como arte rupestre debo aclarar que esta clasificación no está totalmente terminada por cuanto es una visión europeizada (y del presente) de estas gráficas, las cuales, con toda seguridad, no fueron hechas solo como manifestación artística, sino también como medio de comunicación. (Rojas, 2014, p.24)

Otros preferirían prescindir del término arte, como en este caso:

Su denominación como “arte” no significa que se trate de objetos artísticos en los términos y con las finalidades con que hoy los entendemos desde nuestra cultura occidental. Ésta es sólo una más de las formas como se ha intentado definir su significado. (...) Quizás sea más indicado el término manifestaciones rupestres, pues la palabra “arte” implica darle un sentido que no necesariamente coincide con el que le dieron sus ejecutores. (Martínez y Botiva, 2004, p.10)

Evidentemente las concepciones no logran corresponderse del todo, las motivaciones de los grupos humanos originarios que realizaron estos dibujos o grabados en épocas donde el mercado y el capital no eran el factor determinante que son hoy, se inscriben en el ámbito de lo mágico, lo sagrado e igualmente en lo

utilitario, y ninguna de estas premisas están presentes en el arte que hoy llamamos contemporáneo. Hablamos –obviamente– de contextos culturales muy distintos al occidental, en cuyas culturas los objetos podían tener al unísono un valor sagrado y un uso cotidiano. En este sentido, la investigadora Sonia Vicente nos propone una nueva categoría para aglutinar y comprender desde una perspectiva más certera, las producciones de los pueblos indígenas (tanto vivos como extintos) denominada lo “sacro-usual” y definida de la siguiente manera: “Lo sacro, hace referencia a lo sagrado pero también a lo simbólico, y lo usual alude tanto a lo cotidiano como a lo funcional. El guion entre ambos términos da cuenta de su unidad” (2011, p.84). Esta categoría se hace necesaria en el caso de las manifestaciones rupestres, pues nos mantiene alerta respecto a la diferencia cultural y, en el caso de comunidades extintas, de la diferencia epocal, permitiendo abordajes que involucran el pensamiento del otro o, por lo menos, un ejercicio de empatía.

Sin embargo, atendiendo a consideraciones más abstractas y alejadas de la visión sociológica, podemos remontarnos a una concepción de arte que aplica a distintas culturas y en la que se inicia por reconocer que la humanidad se diferencia de las otras especies animales por dejar rastros o huellas de tipo simbólico, como decía Panofsky: “el hombre (...) es el único cuyas producciones ‘evocan a la mente’ una idea distinta de su idea material” (1987, p.20), de lo cual podemos inferir que es a través de la capacidad de simbolizar que la humanidad construye cultura y que, si nos apegamos a la definición de obra de arte, según Panofsky, en la que esta es un “objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado” (1987, p.29), vemos como petroglifos y manifestaciones rupestres encajan perfectamente en esa concepción, ya que, si bien su significado original yace oculto para el hombre de hoy, se deduce que está allí y que podría ser descifrado o leído a la luz de la investigación transdisciplinaria actual o futura que se plantea dicho objetivo. Pero, para asentar más su inclusión en el ámbito del arte, volvamos al planteamiento de Panofsky:

Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. (...) La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte. (1987, p.31)

Así, podemos constatar que las manifestaciones rupestres poseen los tres elementos constitutivos de una obra de arte. Que sea sujeto de investigación antropológica o arqueológica y que su contexto de origen sea distinto al actual, no anula u opaca su capacidad de generar una

experiencia estética, además, su inclusión en el arte propicia y facilita su carácter patrimonial.

Lo originario como fuente y camino en el arte actual

Que algunos artistas contemporáneos realicen su obra partiendo de lo "simbólico originario" no resulta la línea de investigación más popular en la actualidad; digamos que no forma parte del *mainstream*, pero tampoco es una novedad, sino una consecuencia que deviene de un proceso histórico, iniciado en las vanguardias con algunos visionarios que asumieron la construcción de un arte latinoamericano. Torres García en Uruguay, Wilfredo Lam en Cuba, Oswaldo Vigas en Venezuela, Ramírez Villamizar en Colombia, Fernando Szyszlo en Perú, entre otros, trabajaron con las herramientas legadas por occidente, pero nutriéndose del imaginario simbólico de las culturas ancestrales.

Esta línea de desarrollo artístico fue expuesta por Juan Acha en su ensayo "El despertar latinoamericanista", en el que propone tres caminos para nuestros artistas. Uno de ellos, el primero, dice así: "centrarse en las realidades visibles del país entre las cuales se acentuaba la indígena, entonces ignorada, que poseía pasados gloriosos y admirables manifestaciones estéticas" (1991, p.99).

Esta tendencia nacionalista y política, plantea en su búsqueda identitaria las nociones de sincretismo y pluralidad que en Latinoamérica evidenciamos por doquier, en estrecha relación a la memoria colectiva², mediante la cual las generaciones van depositando su legado experiencial dándole permanencia en el tiempo. Y ese sentido de permanencia es acorde con la tradición occidental del arte, al tratar de recuperar las tradiciones de su pasado aborígen, pero choca y antagoniza con la idea de lo "siempre novedoso" que se viene imponiendo desde las vanguardias, lo cual se ha exacerbado en el arte contemporáneo.

Este camino deviene de un autocuestionamiento como pueblo. Los artistas cumpliendo su rol de crisol social buscaron las respuestas a preguntas fundamentales relacionadas con la identidad: "¿Qué hacer con nuestros orígenes? ¿Cómo seguir pintando en la época de la industrialización y mercantilización radicales de la cultura visual? ¿Cuáles serían los caminos para generar un arte latinoamericano contemporáneo?" (Canclini, 1989, p.108).

Así vemos que se trata de un camino que ha sido pensado y construido por nuestros artistas e intelectuales y que nos define como glocalidad, es decir: una cultura en resistencia que no está dispuesta al sacrificio de su identidad

para formar parte de una cultura global y homogénea en la que ya está inmersa.

Un abordaje transdisciplinario, quebrantando fronteras

Lo "simbólico originario" es materia antropológica, arqueológica, histórica, estética y política. Al parecer, no alcanza una sola de estas disciplinas para su abordaje y eso tiene una explicación histórica que obedece a la división de las áreas del conocimiento en distintas esferas bien diferenciadas, lo cual tuvo lugar en Europa con el advenimiento de la modernidad. La instauración de esta división es la que hace difícil el abordaje de lo "simbólico originario" y Sonia Vicente lo explica de la siguiente manera:

A través de los siglos, los filósofos modernos dan fundamento a estas distinciones, y es sin duda Kant quien, a través de su crítica trascendental, da sólidas bases a este ordenamiento. Sin embargo, este proceso de disociación de ámbitos, no se produce en otros contextos no occidentales. En el mundo prehispánico por ejemplo, las diversas culturas construyen por lo general, cosmovisiones en las que todos estos sistemas culturales se dan entrelazados, unidos de un modo inseparable. En el específico ámbito de lo estético, tampoco resulta posible diferenciar entre forma y función. En general, para las comunidades indígenas, un producto resulta valioso en razón de sus funciones y por los sentidos simbólicos que encierra. (2011, p.81)

Entendiendo que lo "simbólico originario" fue realizado en un contexto donde no había el tipo de separaciones antes mencionadas, podemos inscribirlo en la categoría de lo sacro-usual, para mantener presente en nuestros abordajes desde áreas específicas, que se requiere de varias ópticas. Quizás por este tipo de acercamiento (desde una disciplina específica), el cual se suele hacer desde las artes visuales, el conjunto de obras y de artistas que se inscriben en esa línea de investigación ven debilitados sus esfuerzos o resultados. Los que adoptan procesos de creación transdisciplinarios son los que logran la concreción de obras contundentes en lo simbólico y en lo estético con vigencia contemporánea.

2 Nos referimos a la noción de memoria colectiva planteada por Maurice Halbwachs, que puede ser vista como la construcción de un edificio en el que se suceden las generaciones y donde el tiempo subsiste. Y vinculamos esa noción de memoria con Carl Gustav Jung y el concepto de inconsciente colectivo donde el cúmulo de experiencias históricas de una sociedad se transmiten de manera biológica, es decir; que heredamos en nuestra psique las experiencias de nuestros antepasados.

Lo “simbólico originario” en el arte contemporáneo venezolano

Para ejemplificar la importancia de lo transdisciplinario en el abordaje desde el arte de lo “simbólico originario” y, a su vez, constatar su permanencia en la contemporaneidad, haremos algunas aproximaciones a las obras de artistas contemporáneos venezolanos, pertenecientes a dos generaciones, cuyos trabajos se desarrollan en esta línea de investigación.

El primer grupo está constituido por: Víctor Hugo Irazábal y Milton Becerra. Se trata de dos artistas consolidados en la escena nacional y con fuerte proyección en la escena internacional, ambos pertenecientes a la misma generación de mediados del S.XX y que se mantienen activos desarrollando sus procesos de investigación y producción artística.

El segundo grupo lo conforman: Johnny Mendoza, Carlos Cruz Aceros y Annie Vásquez (Ave). Artistas emergentes, con obras consolidadas de proyección regional y nacional; todos pertenecientes a una misma generación nacida a finales de los 60 y principios de los 70; también en pleno desarrollo de sus procesos de investigación y producción artística.

Víctor Hugo Irazábal³

La obra de Víctor Hugo, es altamente recursiva y muy versátil, se dispara en direcciones que van más allá de la pintura y el dibujo en su sentido tradicional, ubicándolo indefectiblemente en el ambiguo plano de la contemporaneidad.

Su metodología de trabajo, sus búsquedas estéticas y su formación, evidencian una tendencia transdisciplinaria, donde se conjugan áreas como la comunicación visual, el arte, la docencia y la antropología. Sus inquietudes estéticas al desbordar los límites de la especialidad lo han llevado al contacto con comunidades indígenas de la Amazonía venezolana y de la Orinoquía.

En su obra se hace evidente una forma escritural ininteligible que nos remite directamente a lo “simbólico originario”; esa ancestralidad es asumida con mucho compromiso, incluso político, respecto a lo identitario. En tal sentido, el propio Irazábal dice:

El acercamiento a los signos ancestrales en Shapori responde a una manera de llenar el vacío de la “otredad” en el arte, de tratar de captar y entender el espíritu de otras manifestaciones artísticas ubicadas en la periferia, al margen,

más allá del enfoque etnocéntrico impuesto por el arte occidental. (...) La búsqueda de la naturaleza y de los signos arcaicos, activan el paso al territorio dominado por las fuerzas del instinto. Son vías que abren las posibilidades del fluir de las imágenes primordiales. Las llamadas formas arquetipales que nos aproximan a la esencia de la expresión creadora. (2001, p.25, 27)

De esta manera, Irazábal transgrede una premisa crucial del arte contemporáneo, la cual plantea una ruptura con la tradición, proponiendo una suerte de “eterna novedad”. La obra de Víctor Hugo es un puente al pasado, no rompe con la tradición, es consecuencia de ella y no por ello arriesga vigencia, por el contrario, adquiere una contundencia que la posiciona en el presente con más solidez que muchas de esas efímeras propuestas contemporáneas que apuestan por la novedad. Sus signos evidentemente personales están inspirados en lo “simbólico originario” de las comunidades indígenas que visitó (ver fig.1 y 2). Estos símbolos, si bien se manifiestan de manera lúdica e intuitiva, no dejan de ser portadores y/o evocadores de aquellos grabados en las piedras en la época en que los chamanes se convertían en jaguares.

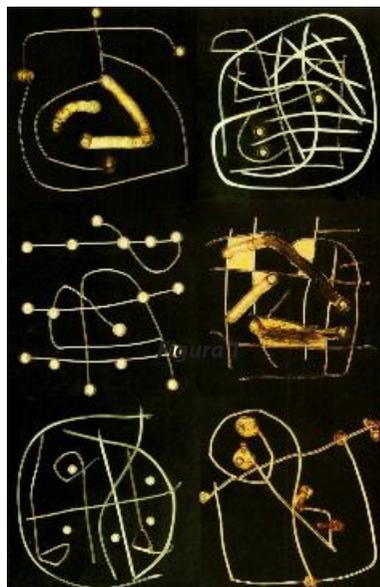


Figura 1

Víctor Hugo Irazábal / Sanemá negro (detalle) / Mixta sobre fórmica / 700 x 132 cm (41 piezas de 33 x 33 cm c/u)

3 Artista plástico, comunicador visual y docente. Nació en Caracas, Venezuela (1945). Se formó en el Taller Libre de Arte. Licenciado en comunicación social, Universidad Central de Venezuela, UCV. Magíster en Comunicación Visual del Instituto Pratt, en New York, USA. Su proceso creativo toma como punto de partida los espacios naturales como la Amazonia. Premio Nacional de Artes Plásticas (1999). Representante de Venezuela en la 49 Bienal Internacional de Venecia, Italia (2001).

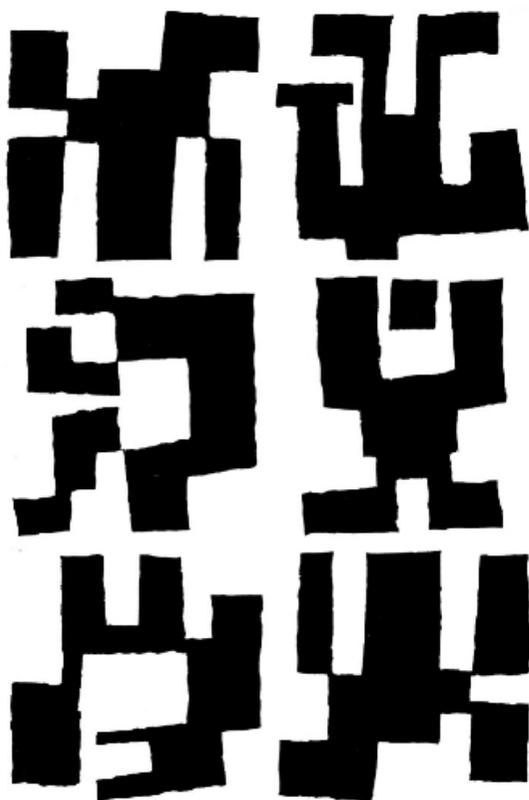


Figura 2

Víctor Hugo Irazábal / Sanemá blanco (detalle) / Mixta sobre mdf / 700 x 132 cm (41 piezas de 33 x 33 cm c/u)

Milton Becerra⁴

En la obra de este artista podemos encontrar la salida geométrica identitaria que mencionaba Canclini:

El pasado no ha dejado de erosionar las pretensiones de ruptura absoluta de la modernidad. Algunos artistas ofrecen formas más discretas de hablar sobre los orígenes o sobre la historia. No conozco ninguna tan pudorosa como la de los pintores y escultores geométricos. (...) Quienes evocan de un modo tan denso el pasado americano. (1989, p.109)

La geometría acompañará a Becerra hasta sus producciones actuales, pero también su obra cuenta con una marcada fuerza telúrica, la piedra como elemento recurrente es evidencia de ello. En la conjunción o confluencia de lo geométrico y lo telúrico se nota la presencia de lo simbólico originario:

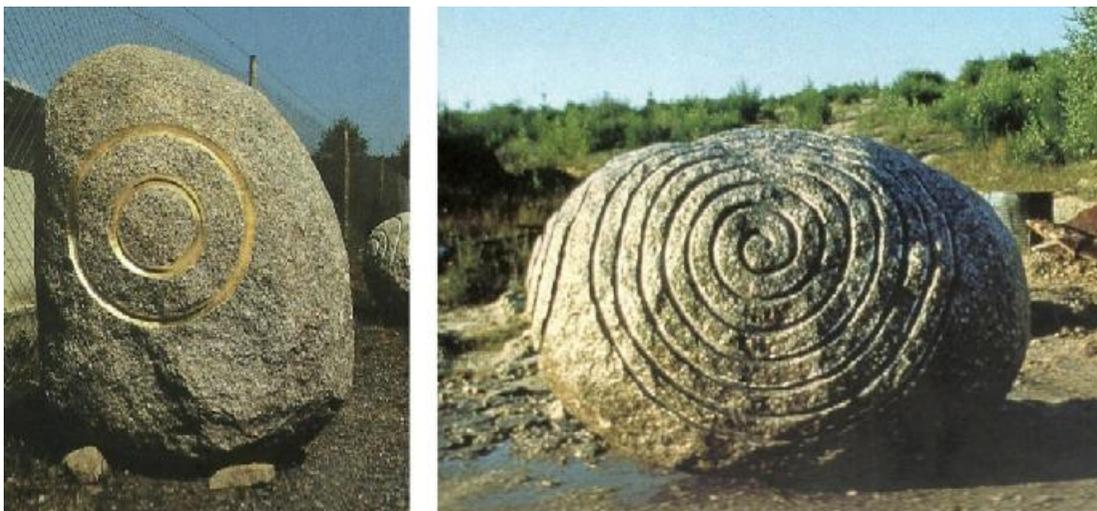
Sobre las piedras traza figuras circulares, espirales, signos que evocan los símbolos antiguos que representan a la naturaleza. Estos trabajos, que van a ser ejecutados a lo largo de toda su trayectoria artística, se inspiran en los petroglifos prehistóricos que aparecen con cierta frecuencia entre la espesura del bosque y cuyos significados no han sido totalmente descifrados. Aunque los pueblos indígenas tampoco pueden leer con precisión su sentido originario, los han integrado como hitos sagrados en su concepción de la naturaleza y el mundo. Al recuperar ese medio expresivo, el artista establece un puente de comprensión a través de claves estéticas para una reconciliación con la historia, la memoria y la naturaleza (Olmo, 2007, p.21).

En su obra hay un sentido de apropiación de los símbolos ancestrales que lo emplazan en una línea histórica, como si el objetivo de su accionar fuera darle continuidad a aquellas culturas extintas que consideramos nuestros ancestros, ya que emula las técnicas, pues graba o pinta las piedras e incluso, en algunas ocasiones, lo hace en plena selva, como si construyera una suerte de artefacto histórico, cual sutiles trampas para la memoria (ver fig.3).

En la mayor parte de la obra de Milton Becerra podemos evidenciar las trazas de los pueblos indígenas, tanto en lo discursivo como en la facturación y en la estética resultante. Lo identitario es un aspecto crucial en su discurso. Incluso hace confluir símbolos de la república con nociones de culturas indígenas ancestrales, como cuando realiza raspadores de yuca con monedas nacionales o cuando asocia a fuerza de amarres billetes venezolanos con tejidos, cuyas composiciones geométricas remiten evidentemente a lo aborigen (ver fig.4).

Estas asociaciones forzadas pueden leerse como una manera simbólica de amarrar cada parte de nuestra historia, una historia fragmentada, un pasado mancillado al que alguna vez dimos la espalda pero que volvemos a abrazar, gracias a la reflexión y a propuestas artísticas que nos devuelven y evocan los tiempos originarios: los del mito.

4 Artista venezolano, nacido en Colón, estado Táchira en 1951. Escultor y artista de nuevos medios. Cursó estudios en la Escuela Cristóbal Rojas, de la cual egresa en 1972. Desde 1972 hasta 1980 trabajó en el taller de Carlos Cruz-Diez. En 1978 trabajó en el taller de Jesús Soto. Su obra está vinculada al Land art, el eco art y al arte conceptual.

**Figura 3**

Milton Becerra / Proyecto la muralla prehispánica / 1988 /
Piedras intervenidas / Dimensiones variables

**Figura 4**

1) Milton Becerra / Raspador / 2003 / Acrílico, monedas, billetes y piedras sobre madera / 77 x 27 x 8 cm. 2) Milton Becerra / Raspador / 2005 / Acrílico, monedas y piedras / Madera / 132 x 40 cm. 3) Milton Becerra / Raspador / 2000 / Acrílico y monedas / madera / 42 x 19 x 8 cm

Johnny Mendoza⁵

Lo simbólico y lo signico en la obra de Mendoza nos remite a culturas ancestrales. Su dibujo gestual e inmediateista puede asociarse, desde lo morfológico, a lo sintético de las antiguas escrituras jeroglíficas y, por extensión, a los motivos del arte rupestre.

La cantidad de recursos plásticos que hacen de su obra una confluencia de tendencias pictóricas (expresionismo, informalismo, gestualismo, primitivismo) heredadas de la modernidad y de las vanguardias artísticas de occidente, al ser usadas para la elaboración de signos que rememoran lo simbólico originario, nos plantean un evidente caso de glocalidad. Se trata de lo global venido de occidente, al servicio de un imaginario simbólico propio de los "pueblos vencidos". La voz de culturas que ya no están y otras que han sido minimizadas aún afloran por doquier y en la obra de Mendoza eso es evidente. Es por tal razón que el crítico Willy Aranguren (2006), al referirse al trabajo de este artista, lo tilda de contestatario: "La simbología permite pensar en choques y aliações de cultura, a partir de un mensaje contemporáneo donde se emula o "representa" la bondad, la vida, la maldad, lo ancestral-indígena. Todo ello dentro de una religiosidad contestataria".

Lo glocal para el arte latinoamericano suele tener visos contestatarios que pasan por la defensa de su identidad y la obra de Johnny Mendoza es ejemplo de ello (ver fig.5), pues posee un dinamismo que le permite inscribirse en lo global portando su localidad. Al respecto, la crítica de arte, Marta Traba, refiriéndose a este tipo de obras, dice: "Han sido capaces de comunicar la voluntad y especificidad regional al mismo tiempo que construían una estructura mayor, global, donde se insertaban esos valores regionales, estableciendo entre ellos relaciones dinámicas que los convertían en verdaderas estructuras de sentido" (2005, p.50).

Así, la obra de Mendoza responde a su época evocando el tiempo de sus antepasados. Las nociones de identidad y actualidad comulgan en ella, permitiendo que lo simbólico originario revitalice sus colores y siga conservando su misterio.



Figura 5

Johnny Mendoza / De la serie Proyecto Atacama / 2011-2012
/ Mixta sobre tela y cartulina / 97 x 46 cm

5 Artista visual. Nació en Maracay, estado Aragua, Venezuela (1967). De formación autodidacta. Ha obtenido en dos oportunidades el Premio Mario Abreu del Salón Nacional de Arte de Aragua (2001 y 2010) que otorga el Museo de Arte Contemporáneo de Maracay. Participa en exposiciones individuales y colectivas desde 1992 hasta la actualidad.

Carlos Cruz Aceros⁶

La obra de Cruz Aceros inicia con una salida geométrica (ver fig.6), como la planteada por García Canclini en "Culturas Híbridas". El propio Carlos Cruz se considera descendiente de la obra escultórica del gran maestro colombiano Ramírez Villamizar. Su geometría lo ha guiado por caminos totémicos, lo ancestral puede deducirse fácilmente en su trabajo, en una época, por una tendencia hacia la ornamentación (ver fig.7) y a través de los títulos de muchas de sus obras, tales como: "La montaña templo", "Copa ceremonial", "Tanabucá", "Tayrona ceremonial", también en "La oxidación del hierro" y en "Las pátinas añejas". Y además de los tótems, aparecen las máscaras que con la misma fuerza evocan ancestralidad aborigen. Pero algo ha pasado en su producción reciente, los signos comienzan a operar en un nivel más visible, se han tornado epidérmicos, se han convertido en tatuajes sobre la herrumbre, dejaron de esconderse en el silencio de lo intertextual para convertirse en grito, revisten los volúmenes con furor, con un ímpetu inusitado.

Cruz Aceros vive en la ciudad de Colón en el Municipio Ayacucho, donde abundan las estaciones de arte rupestre; incluso, se encuentran insertas en medio del ambiente urbano: al costado de una escuela, en los patios de las casas, en los alrededores del mercado, a un lado en la avenida, en mitad del barrio; en fin, son parte de la cotidianidad de los colonenses. Él mismo me contó, en una ocasión que, de niño, la maestra los llevaba a realizar calcas en la estación rupestre "19 de abril". Este tipo de experiencias –indudablemente– ha venido permeando el imaginario del artista; es algo que lo ha inspirado desde siempre. Y luego de una trayectoria de varios años desarrollando e investigando en su lenguaje artístico personal, el petroglifo decide aflorar en su obra, quizá como una consecuencia lógica, algo inevitable, imposterizable.

Los petroglifos son trasladados al hierro (ver fig.8), emergiendo del fuego, de la chispa candente que perfora y quema. Nuevamente el puente entre el pasado y el presente se ha tendido y Carlos Cruz Aceros lo cruza con cautela en busca de viejos o nuevos significados.



Figura 6

Carlos Cruz Aceros / *Árbol danzante* / 2008 / Hierro-pátina / 58 x 15 x 10cm



Figura 7

Carlos Cruz Aceros / *Templo* / 2001 / Hierro, madera y bronce / 160 x 40 x 25 cm

6 Artista venezolano, nacido en Colón, estado Táchira en 1973. Escultor. De formación autodidacta. Con varios reconocimientos en su haber y una dilatada trayectoria expositiva a nivel individual y colectivo, tanto nacional como internacional, que inicia a mediados de la década del 90 y se extiende hasta la actualidad. Conoció personalmente al escultor colombiano Ramírez Villamizar y se considera su discípulo.



Figura 8
Carlos Cruz Aceros / *La leyenda (libro de artista)* / 2007 /
Hierro / Medidas variables

Annie Vásquez (Ave)⁷

En la obra de Ave, lo simbólico originario viene gestándose de manera intuitiva, aunque en algunas obras donde aparecen nudos estos estaban inspirados en los Quipus, ese sistema de contabilidad de las ancestrales culturas andinas, el cual algunos investigadores suponen pudo ser usado como una forma de escritura (ver fig.9).

Pero es a partir de su participación en el diplomado de arte rupestre y de incipientes estudios en el campo de la arqueología en el Museo del Táchira, que toma conciencia y asume referencias de lo simbólico originario a raíz de los petroglifos tachirenses con los cuales entra en contacto directo, aunado a la investigación teórica referida a ellos que estos estudios le exigen. Es así como las espirales recurrentes en sus obras resultan emparentadas

con los petroglifos de los distintos pueblos originarios que habitaron este continente, desde la Patagonia hasta Alaska, pues esta figura es icónica en gran parte del arte rupestre mundial.

En su discurso conceptual inicial, Ave vincula estas formas con la naturaleza, con los anillos en el tronco de los árboles, con la forma espiralada de una enredadera o el brote de ciertas plantas. Generalmente les asigna ese referente vegetal, pero siempre es la naturaleza el epicentro de reflexión. ¿Y acaso no lo era también para nuestros pueblos originarios? ¿No es muy probable que esas antiguas espirales fueran representaciones de la naturaleza, de las corrientes de agua o tal vez el viento? Lo cierto es que estos pueblos tenían en la naturaleza, así como lo tiene Ave, la fuente de su imaginario. También es frecuente la yuxtaposición de elementos lineales, a manera de ristas, con los cuales va generando la composición,

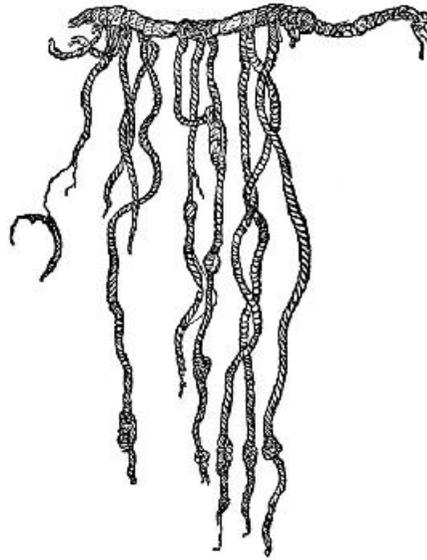
7 Artista venezolana, nacida en Caracas, en 1972. Escultora, pintora, escritora e instaladora. De formación autodidacta. Con una dilatada trayectoria expositiva a nivel individual y colectivo, tanto nacional como internacional, que inicia a finales de la década del 90.

disponiéndolos en sentido vertical u horizontal. Este tipo de configuraciones a partir de líneas seriadas también pueden apreciarse en diversos petroglifos locales. Así pues, a una obra abstracta y polisémica como la de Ave, puede agregársele una nueva lectura, que la enriquece y

contextualiza en una hermosa paradoja, donde la dureza, perpetuidad y antigüedad de los petroglifos son evocados desde lo blando, efímero y contemporáneo de estas nuevas expresiones artísticas (ver fig.10).



Figura 9
Ave / Al aire libre / 2006 / Plástico,
aserrín y madera / Medidas variables



Dibujo de un quipu (en quechua: *khipu*,
'nudo'), antiguo instrumento
mnemotécnico Inca.



Figura 10
Ave / Meollo verde / 2013 / Plástico, aserrín y cuerda de fique /
diámetro de 150 x 25cm de altura

Consideraciones finales

El abordaje que los artistas contemporáneos hacen de lo “simbólico originario” responde, en igual medida, a: razones políticas, que devienen procesos de identidad y resistencia relacionados con las glocalidades, y razones antropológicas, dados los procesos e investigaciones que realizan para la elaboración de sus obras, lo cual implica, no solo trabajo de taller, sino investigación bibliográfica y de campo. Pero hay que aclarar que lo “sacro-usual” no se manifiesta en la producción artística más allá de una evocación, son productos que se circunscriben en el contexto artístico occidental pero con un matiz muy particular: lo latinoamericano.

Podemos decir entonces que existe en Venezuela un arte glocal, con sus particularidades bien diferenciadas, pese a la tradición artística occidental y al modelo transplantado e instaurado. Este arte glocal pasa, no solo por procesos miméticos, sincréticos y eclécticos, sino que se constituye en un bastión de contenidos identitarios ricos y necesarios en permanente revisión, resemantización, actualización y posicionamiento.

De manera que, el papel de lo “simbólico originario”, es decir, del arte rupestre, es fundamental y decisivo en la consolidación regional pues, más allá de ser memoria histórica y de los procesos identitarios, devienen en conciencia colectiva asociada a lo popular; lo popular en la región, que dista mucho de la noción de popular eurocentrista:

En Europa y Estados Unidos hablar de cultura popular es acaso referirse a lo masivo o al museo folklórico. Entre nosotros, por lo contrario, implica un serio esfuerzo por separarla de la cultura de masas, e independizarla de los museos, para verla como el espacio genuino del conflicto cultural más profundo, en el que se desarrolla una dinámica creativa de gran vigor, pese a las condiciones adversas que la signan. Porque si hay una batalla por la identidad, por la desasimilación simbólica, se libra principalmente allí. Solo la miopía intelectual puede conducir a homologar lo popular con lo infantil, lo ingenuo, lo que es cultural y políticamente inmaduro. (Acha, 1991, p.20)

En ese sentido, que la región se plantee un constructo estético, un panorama artístico vinculado con el pasado, pese a los tintes de nostalgia que pueda entrever y al hecho de constituirse en una vía contraria a la del arte contemporáneo eurocéntrico que pretende la ruptura con la tradición y la novedad por sobre todas las cosas, es un camino viable de seguir siendo explorado y desarrollado en profundidad.

Esa escritura o ese imaginario contenido en el arte rupestre o en “lo simbólico originario”, puede considerarse una identidad mínima o, por lo menos, una parte de nuestra

identidad que ha sido minimizada; volver sobre sus pasos, no constituye en ninguna medida un retroceso, tal como lo plantea Juan Acha:

Necesitamos el pasado. Nadie lo duda. Pero como un impulso hacia la compenetración con el presente. Porque el hecho, por ejemplo, de ir aguas arriba en busca de los orígenes del arte –de su idea primigenia– tal como advertimos en una gran mayoría de tendencias artísticas de tipo renovador que hoy se alimentan en el primitivismo, no se debe a una voluntad de regreso, sino a una invocación antropológica que promueve la actualización de lo primario del hombre o, lo que es lo mismo, la humanización de la actualidad. (1991, p.52)

Y en cuanto a la pertinencia de esta mirada, aún asediada por prejuicios moderno-positivistas, somos conscientes de que lo “simbólico originario” habita dos tiempos, el tiempo mítico y el tiempo presente y, en esa medida, es nuestro asunto.

Referencias

- Acha Juan, Adolfo Colombres, Ticio Escobar (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del sol. 20-52.
- Acha, J. (abril de 2011). El Despertar Latinoamericanista. Recuperado de <http://ow.ly/WQrF2>.
- Aranguren, Willy (2006). *A Johnny Mendoza*. Catálogo de exposición.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas Híbridas*. Grijalbo. 108-109.
- Irazabal, Víctor Hugo (2001). *Shapori*. CONAC. 25-27.
- Martínez, Diego y Botiva, Álvaro (2004). *Manual de Arte Rupestre en Cundinamarca*. Secretaría de Cultura de Cundinamarca. 10.
- Olmo, Santiago (2007). *Milton Becerra*. Fundación Cultural Chacao. 21.
- Panofsky, Erwin (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma. 29-31.
- Rojas, Alexi (2014). *Petroglifo Carmen de Uria*. Fondo Editorial el Tarmeño. 24-25.
- Traba, Marta (2005). *Mirar en América*. Biblioteca Ayacucho. 50.
- Vicente, Sonia (2011). *Arte Popular Latinoamericano*. Editorial Académica Española. 81-84.

Figuras

Fotos de Senemá negro y Senemá Blanco, de Víctor Hugo Irazabal. Tomadas del catálogo **Shapori**. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 2001.

Fotos de las obras Proyecto Muralla Prehispánica y de los Raspadores de Milton Becerra. Tomadas del libro "Milton Becerra". Fundación Cultural Chacao, 2007.

Fotografía de las obras de Carlos Cruz Aceros, Johnny Mendoza y Annie Vásquez. Archivo fotográfico Fundajau. San Cristóbal, Táchira.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 10. N°19 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en diciembre de 2015, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve