



**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ODONTOLÓGIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIOANTROPOLÓGICAS Y ARQUEOLÓGICAS
MAESTRIA EN ETNOLOGÍA. MENCIÓN ETNOHISTORIA**

www.bdigitalula.ve

COSMOVISION ALADA

**Noción de arte local a partir del acercamiento etnohistórico
al imaginario de creadores de imágenes merideños**

TESISTA: ARNALDO DELGADO

TUTOR: ANNEL MEJÍAS

MÉRIDA, OCTUBRE DE 2019

RESUMEN

Venezuela está conformada por una biodiversidad, una heterogeneidad o multiétnicidad cultural que insta a pensar sobre lo contextual, es decir, sobre todo aquello que articula actividades que se desarrollan en lugares específicos y que influyen en los comportamientos de pertenencia identitaria. La investigación se emplaza sobre el territorio merideño buscando realizar una diagnosis acerca de creadores visuales desde tiempos originarios hasta el presente, que permita describir la relación que mantienen con la naturaleza de la que han extraído (y lo siguen haciendo) los elementos materiales y temáticos con los que componen sus imaginarios artísticos, analizar los modos de intercambio con los sistemas o marcos referenciales y representacionales locales y globales. Mediante el empleo de una metodología etnohistórica denominada Miradas caleidoscópicas reversibles se persigue entender y explicar la existencia de una cosmovisión artística actual que permita proponer una noción de arte local partiendo de una contextualización sobre los modos de accionar creativos de los hacedores de imágenes y su incidencia en los distintos espacios de la vida cultural donde se desenvuelven.

Palabras clave: Arte, Etno-representación, Imaginario, contexto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
---------------------------	-----------

CAPÍTULO NORTE

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN: LAS PIEDRAS QUE LEVITAN REFLEJÁNDOSE EN LOS OJOS DE ESE EXTRAÑO ANIMAL LEVANTADO SOBRE SUS DOS PATAS TRASERAS	13
Planteamiento del problema	13
Justificación	16
Objetivos	18

CAPÍTULO SUR

PROCESO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN: EL OJO MÁGICO, MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS REVERSIBLES.....	19
Investigar	19
Aprender viviendo en constante reflexión-acción-reflexión	25
Estudios sobre representación	30
Metodología Ethnohistórica	37
Mirada que se mira, asunción de la auto-etnografía	40
Estrategia etnográfica	45
¿Dónde situar los datos gráficos y etnográficos?	50
Definición de la investigación	54
Diseño de la investigación	59
Sesgos o piedras con las que tropezamos	67

CAPÍTULO ESTE

ETNOHISTÓRICO EL AMANECER QUE SE MARCA EN LOS GNÓMONES O PIEDRAS DEL TIEMPO	69
Introito: Capacidad de imaginar y jugar que permite dejar marcas sobre una superficie	70
Primera parte	74
Definición de arte desde la antropología	74
Estética y mito.....	86
Imaginario, Identidad, Representación	93
Crónicas de Indias, descubrimiento de expresiones encubiertas	105
Componentes étnicos de representación dentro de las crónicas	117
Arte sagrado antes del contacto europeo	131
Fiestas del calendario religioso andino.....	157

Segunda parte	171
Arte universal	171
Breve antesala referencial	181
Arte colonial en Venezuela	183
La modernidad en el arte venezolano hasta nuestros días	190
Arte contextual	210

CAPÍTULO OESTE

ETNOGRAFÍA: ECOS ANCESTRALES, RESONANCIAS DE LAS PIEDRAS

CUANDO LA LUZ DE LAS IMÁGENES SE OCULTA 216

Estatuillas: antropomorfismo hecho imagen	219
Forma↔Exageración:	219
Figura↔Sonido –en su mayoría las piezas revisadas eran sonajeras.....	220
Decoración corporal↔Representación	220
Deformidad↔Vivencia del mito de transformación.....	221
Representación de antepasados↔acompañantes en la muerte	221

Entre lo sagrado y lo profano. Presencia de la cultura popular _____ 284

Etnografía San Isidro o del pueblo indígena Los Quinaroos	285
Sonido	287
La fiesta	290
El ritual verdadero, segunda apreciación	292
Otras apreciaciones	295
Dioses	295
Función de la fiesta.	296
La intención –ética– del ritual frente a la laguna	296
Registro de la actividad	297

Etnografía fiesta de la Candelaria	301
Día 2 de febrero	301
Los signos que están presentes	310
Apreciaciones finales sobre la fiesta de la Candelaria	313

Etnografía, encuentros y acercamientos con los artistas y artesanos	319
Encuentros particulares	326
Humberto Rivas, Teatro Arte Colibrí	326
Henry Carvajal Franceschi	338
Lucrecia Chaves	345
Franco Contreras	350
Annabell Villet	375
Arnaldo Delgado Mancilla	384

CAPÍTULO OESTE

ETNOLOGÍA: LO QUE DICEN LAS PIEDRAS ENCONTRADAS DESDE

EL CREPÚSCULO	395
Cronotopo andino	398
Localidad-contexto	399
Cultura rural y cultura urbana	403
Ventajas y desventajas de convivir entre dos culturas	411
Las artes y los sistemas de clases	415
Marco hegemónico y “subordinación”	418
Relación Centro-periferia	425
Asiento de los modelos o modos del arte local	431
Cosmogonía alada	453
Imaginario alado	464
Placa alada: símbolo que vuela en una nebulosa de contenidos	464
Placa alada y sus posibles usos	470
Lo alado en las fiestas del calendario andino	489
Lo alado en las representaciones de los artesanos y artistas	492
Espacio vital o lugar de vitalidad	501
Encerramiento entre montañas como espacio vital	507
Espacios vitales como lugares de reserva	513
Espacio de vitalidad contenedor de mitos	519
Objetos, sujetos y situaciones de potencia	531
La potencia de los objetos presentes en las unidades de estudio	549
Ensimismamiento y comportamiento anádico	556
Etno-representaciones: transfiguraciones fantásticas	574
Noción de arte local	598
CONCLUSIÓN	609
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	614

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 <i>Trazo sobre concha por un Homo erectus.</i>	Error! Bookmark not defined.
Imagen 2 <i>Cestería actual del pueblo Piapoco en Venezuela.</i>	78
Imagen 3 <i>Cerámica de la etnia Piapoco en Amazonas.</i>	78
Imagen 4 <i>Alegoría de América realizada por los dibujantes y grabadores flamencos Adriaen Collaert y Marten de Vos.</i>	110
Imagen 5 <i>Representación de la figura de un habitante de las Américas.</i>	112
Imágenes 6 y 7 <i>Ídolos andinos deformes. Dibujos de Febres Cordero.</i>	133
Imagen 8 <i>Baco andino. De Febres Cordero</i>	136
Imagen 9 <i>Estatuilla estriada</i>	137
Imagen 10 <i>Colores usados por la etnia quinaroe.</i>	141
Imagen 11 <i>Estatuillas policroma.</i>	144
Imagen 12 <i>Estatuilla policroma. Detalle.</i>	146
Imágenes 13 y 14 <i>Ejemplos de deformación en estatuillas.</i>	147
Imagen 15 <i>Ídolo tatuado. Matriz e impresión de Febres Cordero.</i>	150
Imagen 16 <i>Radiografía estatuilla sonajera.</i>	152
Imagen 17 <i>Figurina antropomorfa femenina. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	219
Imagen 18 <i>Sonajera zoomorfa “ranita”. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	220
Imagen 19 <i>Sonajera antropomorfa asexualada. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	220
Imagen 20 <i>Sonajera antropomorfa grotesca. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	221
Imagen 21 <i>Figurina antropomorfa realista. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	221
Imagen 22 <i>Control de visitas de estudio al laboratorio de restauración y conservación del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	223
Imagen 23 <i>Estrategia etnográfica del dibujo.</i>	223
Imagen 24 <i>Sonajera antropomorfa con vulva. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.</i>	225
Imagen 25 <i>Baile de la serpiente.</i>	286
Imagen 26 <i>Alineación del grupo Quinaroe antes de partir hacia la comparsa general.</i>	287
Imágenes 27, 28 y 29 <i>Varias imágenes de los instrumentos musicales utilizados por los Quinaroes.</i>	288
Imagen 30 <i>Tumba de Valerio Gutiérrez –viejo–.</i>	289
Imagen 31 <i>Escena colorida de la fiesta de San Isidro.</i>	291
Imagen 32 <i>Muestra de atuendo quebrado o más neutro de los Quinaroes.</i>	291
Imagen 33 <i>Locaina Quinaroe.</i>	292
Imagen 34 <i>Doncella ofrecida a la laguna.</i>	294
Imagen 35 <i>Ofrenda al sol por parte del moján.</i>	294
Imagen 36 <i>Laguna de Urao, Lagunillas.</i>	295
Imagen 37 <i>Xama- Laguna de Urao –ictiomorfa desde una visión cenital–.</i>	295

Imagen 38 <i>Baile de la serpiente en el patio de la casa donde vivió el padre del moján.</i>	297
Imagen 39 <i>Boceto y estudio de signos para la representación personal de Xama.</i>	298
Imágenes 40 y 41 <i>Representación personal de Xama.</i>	298
Imagen 42 <i>Entrada iglesia Santiago de la Punta, la Parroquia estado Mérida.</i>	302
Imagen 43 <i>Interior de la iglesia, feligreses orando y haciendo sus peticiones.</i>	302
Imagen 44 <i>Procesión de la Candelaria</i>	303
Imágenes 45, 46 y 47 <i>Altars de la virgen colocados en los frentes de casas y locales comerciales.</i>	305
Imagen 48 <i>Niños y adolescentes actuando como vasallos de la Candelaria.</i>	306
Imagen 49 <i>Niñas iniciándose como “vasallas” o danzantes de la Candelaria.</i>	306
Imágenes 50, 51 y 52 <i>Presencia de bebes y niños durante el baile de la Candelaria.</i>	307
Imagen 53. <i>Capilla de Zumba lugar de aparición de la imagen de la virgen</i>	308
Imagen 54 <i>Traslado de los gallos para el ritual del entierro del gallo del 3 de febrero.</i>	309
Imagen 55 <i>Vasallo o negrito con su gallo.</i>	309
Imagen 56 <i>Ritual y baile del entierro del gallo en pleno.</i>	310
Imágenes 57, 58, 59, 60 y 61 <i>Muestra de capas utilizadas por los vasallos..</i>	312
Imagen 62 <i>Vasallas de la Candelaria.</i>	313
Imagen 63 y 64 <i>Notas etnográficas.</i>	315
Imagen 65 <i>Boceto de vasallo de la Candelaria.</i>	315
Imagen 66 <i>Festividad de la Candelaria posiblemente dirigida a Arco.</i>	317
Imagen 67 <i>Festividad de San Isidro dirigida a la diosa Xama –Arca-.</i>	318
Imagen 68 <i>Logotipo Arte Colibrí.</i>	327
Imagen 69 <i>Entradas para espectáculo del Taller Arte Colibrí. Intervención cuaderno de artista del investigador.</i>	329
Imagen 70 <i>Pegaso tallado por Humberto Rivas.</i>	330
Imagen 71 <i>La rana, Arte colibrí.</i>	336
Imagen 72 <i>Personaje –marioneta– Jica de la obra Érase una vez, Arte Colibrí.</i>	337
Imagen 73 <i>Personaje Jico, de la obra Érase una vez, Arte colibrí.</i>	337
Imagen 74 <i>Ramillote de flores secas detrás de panel expositivo.</i>	339
Imagen 75 <i>Despojos, (1992). Collage-ensamblaje.</i>	339
Imagen 76 <i>Ramillote de flores secas sobre panel expositivo colocada allí por el artista.</i>	340
Imagen 77 <i>Carta antigua introducida en una pieza del artista.</i>	342
Imagen 78 <i>La barcaza, (2015). Óleo/tela.</i>	343
Imagen 79 <i>Entes pequeños, (2000). Escultura-piedra.</i>	343
Imagen 80 <i>Ente pequeño, (2000). Escultura.</i>	344
Imagen 81 <i>Detalle Ente pequeño.</i>	344
Imagen 82 <i>Dibujo de Lucrecia Chaves 2014.</i>	349
Imagen 83 <i>Muñeco de trapo.</i>	349
Imagen 84 <i>Personajes de arcilla.</i>	349
Imagen 85 <i>El solo, (2012). Lámina de zinc.</i>	353
Imágenes 86 <i>Muestra de las maderas que recrean pueblos o pequeños poblados.</i>	354
Imagen 87 <i>Escena durante la muestra de Franco Contreras en la Galería de Arte La Otra Banda 2015.</i>	361
Imagen 88 <i>Interacción propia con una pieza de la exposición.</i>	361
Imagen 89 <i>Espectadora registrando una de las piezas de la exposición de Franco, 2015.</i>	362
Imagen 90 <i>Gallo cantando en escalera, (2015). Madera de café y cabuya.</i>	363

Imagen 91 <i>Encuentro con la artista Magdalena Fernández 02 de septiembre de 2017.</i>	367
Imágenes 92 <i>Rostros, (2015). Madera de café.</i>	375
Imagen 93 y 94 <i>Juego de memoria táctil 2, (2000). Acrílico bordado con alambres.</i>	378
Imágenes 95, 96 y 97 <i>Verde transformación, (2010).</i>	382
Imagen 98 <i>Pieza integrada a el trabajo de “Las Locas”, creación colectiva, (2018).</i>	383
Imagen 99 <i>Pulsación/Vibración/Presencia/Silencio, (2012). Mixta sobre papel.</i>	383
Imagen 100 <i>No hay escape, excepto el vuelo por los techos, (2015).</i>	387
Imagen 101 <i>Hijo muerto, (2005). Mixta/papel.</i>	389
Imagen 102 <i>Escena que muestra los dos proyectos expuestos.</i>	391
Imagen 103 <i>Explicación, inauguración de la muestra en la Hacienda La Trinidad 2018.</i>	392
Imagen 104 <i>Hurgador de estrellas, (2005). Pintura.</i>	394
Imagen 105 <i>El arte de caer de los techos (detalle), (2005). Instalación.</i>	394
Imagen 106 <i>Locomotora o 100 manos, (2015). Tinta sobre papel.</i>	394
Imagen 107 <i>Estatuilla con brazos aliforme o con forma de ala.</i>	406
Imagen 108 <i>Estatuilla con orejas alargadas o agudas como cachos.</i>	406
Imágenes 109 y 110 <i>Estatuillas con pie de elefante y pie de ave similar a las garras de un ave de rapiña.</i>	406
Imagen 111 <i>Baile de la serpiente en el patio de la casa del moján.</i>	407
Imágenes 112, 113, 114 y 115 <i>Ejemplos de seres míticos en la obra de los artistas estudiados: Franceschi, Chaves, Contreras y Delgado.</i>	410
Imagen 116 <i>Primera huella dactilar del comportamiento dual onda-partícula de la luz, 2015. Por asociación por semejanza remito a la piel de una serpiente.</i>	460
Imagen 117 <i>Dibujo holístico que va de unas a otras formas de placas aladas, secuencia del pleno vuelo y su aleteo. Tomado de Chacón 2007.</i>	469
Imágenes 118 y 119 <i>Estatuillas con la placa alada.</i>	477
Imagen 120 <i>Ejemplo de estatuilla con decoración geométrica.</i>	484
Imágenes 121 y 122 <i>Ejemplos de estatuillas con decoración geométrica.</i>	485
Imágenes 123 y 124 <i>Fiesta de la Candelaria</i>	490
Imagen 125 <i>Fotografía del baile de la serpiente de los Quineroes, Lagunillas.</i>	491
Imágenes 126, 127 y 128 <i>Muestra de imágenes de Lucrecia Chaves</i>	493
Imágenes 129 y 130 <i>Muestra de imágenes de Franceschi.</i>	494
Imágenes 131 y 132 <i>Muestra de imágenes de Franco Contreras.</i>	495
Imagen 133 <i>Pajarracos enamorados en Érase una vez. Teatro Colibrí</i>	496
Imágenes 134 y 135 <i>Muestra de imágenes de Annabelle Villet.</i>	497
Imágenes 136, 137 y 138 <i>Muestra de imágenes de Arnaldo Delgado.</i>	498
Imagen 139 <i>Matriz xilográfica e impresión de un mintoy por Tulio Febres Cordero.</i>	508
Imagen 140 <i>Fotografía de la piedra cubierta por la efigie de la Virgen de la Candelaria.</i>	541
Imagen 141 <i>Fotografía de la piedra blanca que representa la laguna.</i>	544
Imagen 142 <i>Personaje ente de Franceschi.</i>	545
Imagen 143 <i>Fotografía del Anadia (Cortesía de Denis Torres)</i>	565
Imágenes 144 y 145 <i>Vista lateral de estatuilla</i>	593

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1 <i>De la triple E sobre los factores interrelacionados que motivan la investigación.</i>	24
Esquema 2 <i>Funcionamiento del método de IAP.</i>	29
Esquema 3 <i>Sinóptico de los aspectos que abarca el proceder investigativo de los Estudios sobre Representación.</i>	36
Esquema 4 <i>Funcionamiento de la metodología de la complementariedad.</i>	40
Esquema 5 <i>Técnicas e instrumentos utilizados para la recepción de los datos.</i>	56
Esquema 6 <i>Técnicas, instrumentos de recolección e instrumentos de registro.</i>	58
Esquema 7 <i>Abordaje de la investigación.</i>	60
Esquema 8 <i>Holístico y sinóptico del Diseño de investigación.</i>	61
Esquema 9 <i>Concepción de arte de cinco antropólogos</i>	85
Esquema 10 <i>Activación de un imaginario.</i>	94
Esquema 11 <i>Representación de sonido.</i>	153
Esquema 12 <i>Sentido de las representaciones ligado al funcionamiento del signo.</i>	397
Esquema 13 <i>Aspectos definitorios de los campos artísticos.</i>	415
Esquema 14 <i>Basado en la figura ideológica paradigmática de Poulantzas.</i>	421
Esquema 15 <i>Doble enmascaramiento y activación del principio de reversibilidad.</i>	423
Esquema 16 <i>Relación de continuidad hegemónica y reposicionamiento del margen.</i>	425
Esquema 17 <i>Espacio cósmico y espacio anatómico del campesino merideño.</i>	430
Esquema 18 <i>Espacio de imaginario, zona estratégica intermedia.</i>	431
Esquema 19 <i>Relación con el público de las tres unidades de estudio.</i>	437
Esquema 20 <i>Momentos del proceso artístico en las tres unidades de estudio.</i>	438
Esquema 21 <i>Funcionamiento desviado de lo diferente.</i>	446
Esquema 22 <i>Dominio, homogeneidad, alteridad.</i>	450
Esquema 23 <i>Representación del espacio en los Andes o cronotopo andino desde el proceder.</i>	452
Esquema 24 <i>Símbolo mítico y dual</i>	454
Esquema 25 <i>Unidad expresiva y de contenido</i>	466
Esquema 26 <i>Segmentos de la unidad de contenido basado en Eco (1998).</i>	468
Esquema 27 <i>Representación del cuerpo humano relacionado con la placa alada.</i>	478
Esquema 28 <i>Diseción de un moján propuesta por Clarac (1991).</i>	480
Esquema 29 <i>Proporción de estatuillas (Bautista, 2001: 118)</i>	487
Esquema 30 <i>Sentido de vuelo figura arquetípica.</i>	500
Esquema 31 <i>Encierro entre montañas</i>	511
Esquema 32 <i>Arte local espacio vital.</i>	530
Esquema 33 <i>Parámetros de comportamiento local y central.</i>	568
Esquema 34 <i>Manifestación de las etno-representaciones.</i>	577
Esquema 35 <i>Impulsos creativos.</i>	587
Esquema 36 <i>Perspectivas posibles de las etno-representaciones.</i>	592
Esquema 37 <i>Temáticas e imaginario fantástico.</i>	596
Esquema 38 <i>Estrategias de comunicación y activación de los espacios vitales</i>	604
Esquema 39 <i>Noción de Arte local.</i>	608

INTRODUCCIÓN

Agujerear el cielo para poder ver las estrellas
Chema Madoz

Como hacedor de imágenes tengo la necesidad de atisbar el fenómeno de su construcción, saber por qué sentimos el impulso creativo de hacerlas y por qué algunas nos impresionan y conmueven. Motivado por esa afectación parto de la identificación hacia el arte, de la proximidad a las representaciones hechas por otros desde mi propia representación, entendiendo esto como un hecho cultural que se puede dar a través de dos posibilidades: una a partir del reconocimiento, adscripción, legitimación, integración, aceptación, reafirmación, disposición, cohesión, visibilización, aprehensión, etc.; la otra desde la imposición, subordinación, mitificación, homogenización, negación, monstrificación, rechazo, manipulación, entre otras. La identidad deviene en un constructo que se reinventa constantemente, construcción simbólica que resulta difícil verla como algo definitivo porque su naturaleza es cambiante y hoy en día migratoria.

Uno de los aspectos importantes que conforman el posicionamiento identitario es la territorialidad, el lugar que ocupamos dentro de un espacio, caracterizado por la lengua común, las maneras de organización social –sistemas de alianzas– y la asignación o asunción de roles (familia, comunidad, trabajo), que conforman la idea o concepto de región, país, nación, continente; lo endógeno que detenta la historia particular, tradiciones y símbolos culturales instaurados de acuerdo a los intereses políticos y a los distintos tiempos históricos que se modifican constantemente. Al mismo tiempo el territorio asume otras relaciones al vivir en sociedades multisituadas, la inserción de lo de afuera y de nuevos “territorios” sin cuerpo, como las redes sociales, que también nos pautan modos de proceder y de construir identidades sociales y colectivas, el aspecto globalizado, la relación entre lo local y lo ecuménico, es decir,

los nuevos modos de producción y consumo, de transporte y comunicación que van a modificar las concepciones de lo local y específicamente del arte.

Ante este panorama esta investigación busca dar una explicación de las conductas representacionales manifestadas en las estéticas merideñas desde un aspecto de la antigüedad hasta acciones del presente congregadas en una noción de arte endógena que muestre la cosmovisión etnoestética o imaginario de los hacedores visuales regionales, su concepción de la actividad plástica desarrollada, todo esto bajo un enfoque etnohistórico denominado **Miradas caleidoscópicas Reversibles**.

Dentro de la investigación se agrupan nominalmente como Unidades de Estudio las estatuillas antropomorfas (objetuales) de la colección del Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la Universidad de Los Andes, dos fiestas del calendario religioso andino (situacionales) y las prácticas simbólicas de un grupo de seis artistas y artesanos (sujetorales) actuales de la ciudad de Mérida.

La investigación está estructurada en cuatro capítulos principales denominados en un juego metafórico como los puntos cardinales, El CENIT estaría señalando el abreboca de la introducción.

El CAPÍTULO NORTE determina las pautas a alcanzar dentro de la propuesta de investigación que abarcan el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, la justificación, y los objetivos.

El CAPÍTULO SUR señala el proceso de investigación, es decir, la propuesta de metodología **Miradas caleidoscópicas** activada desde una multi-perspectiva (Arqueología, Historia, Etnografía-etnología) etnohistórica conformada por características del modelo epistémico del pragmatismo sociológico y su método IAP (Investigación-Acción-Participativa), estrategias e instrumentos de análisis y descripción empleados por los Estudios de Representación, la implementación de la auto-etnografía como auto-descripción ya que también formo parte de las unidades de estudio, todos en conjunción con otras disciplinas como la filosofía, el arte, la semiótica y la estética.

El CAPÍTULO ESTE prefigura el levante etnohistórico desde la concepción del arte de algunos antropólogos, la definición de nociones de importancia dentro de la investigación como estética, mito, imaginario, identidad, representación, todos como conceptos previos a las etno-representaciones. Revisión de los modos de representación en las crónicas de Indias, del arte sagrado antes del contacto con los europeos, la relación de continuidad en las fiestas del calendario religioso y su amplitud para las resonancias estéticas. El Arte occidental, autoproclamación como bastión logocéntrico universal. Modelos de representación en el arte colonial venezolano. La modernidad del arte en Venezuela y su devenir en la contemporaneidad. Arte contextual creación de la Facultad de Arte de la ULA.

El CAPÍTULO OSTE el poniente desde la descripción etnográfica y la hermenéutica o explicación etnológica. Implementación de la estrategia etnográfica del dibujo sobre las estatuillas de la colección del Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la ULA. Desarrollo de la etnografía en las dos festividades del calendario religioso estudiadas. Extractos de diarios de campo o cuadernos de artista, registro y descripción de los comportamientos creativos de los artistas y sus modos de comunicación de las obras. Explicación de las siete categorías antropológicas originadas de la interpretación, resultados obtenidos de la investigación: cronotopo andino, cosmogonía alada, espacio vital, ensimismamiento, objetos y situaciones de potencia, etno-representaciones y la noción de arte local.

El NADIR indica las marcas conclusivas dejadas en esta investigación.

CAPÍTULO NORTE
PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN:
LAS PIEDRAS QUE LEVITAN REFLEJÁNDOSE EN LOS OJOS DE ESE
EXTRAÑO ANIMAL LEVANTADO SOBRE SUS DOS PATAS TRASERAS

...Nosotros, la materia que se mira...
Ernesto Cardenal

Planteamiento del problema

Todo ser humano siente la necesidad ontológica de manifestarse por medio de la imagen, de ordenar el mundo que lo rodea a través de estéticas que de alguna manera responden a rasgos, características o atributos propios del *topos* o lugar donde habita. Hoy en día estos aspectos quedan irremediablemente conectados con el mundo globalizado. Se hace necesario explicar los imaginarios que surgen del contexto local, la región de los Andes venezolanos, específicamente los que han nutrido el reservorio creativo de Mérida y cómo ha sido su afectación en la sociedad.

La investigación está planteada para hacer un periplo por distintas manifestaciones artísticas emplazadas en el territorio merideño, sobre las distintas situaciones estéticas creadas por individuos o grupos que le dan una significación particular al hecho artístico local y la participación de aquellos quienes reciben y leen los signos en el acto comunicativo. Se busca saber si los imaginarios de los que surgen los signos visuales en forma de arte dan respuesta a la propia realidad de la que emanan, es decir, si existe una pertenencia identitaria que encuentra en esas manifestaciones estéticas sus modelos de representación que puedan ser congregados en una concepción o noción de arte específica.

El acercamiento a las unidades de estudio en esta investigación se realizará desde un proceder metodológico creativo denominado **Miradas caleidoscópicas**

reversibles, conformado por múltiples y diferentes disciplinas del saber como el arte, la semiótica, los estudios sobre la representación, algunas estrategias del método de Investigación-Acción-Participativa, conjugadas con el enfoque pluridisciplinario de la Metodología Etnohistórica que al mezclarse y al detentar fuentes múltiples devienen en una mirada ampliada y mutable con la que se procura retratar nuestra cosmovisión etnoestética.

Este paso a paso etnohistórico inicia el recorrido haciendo una descripción por las manifestaciones estéticas sagradas creadas por las multi-etnias originarias de la región andina que se encuentran en el Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la Universidad de Los Andes, posiblemente antes del contacto europeo. Las unidades de estudio específicamente son las estatuillas antropomórficas tratadas como documento arqueológico y etnográfico que nos cuentan sobre las sociedades que habitaban en la Cordillera Andina de Mérida.

Luego la mirada se dirige a dos tradiciones populares de las festividades del calendario religioso andino (La Virgen de la Candelaria y San Isidro) como otras manifestaciones estéticas portadoras de símbolos que se muestran en situaciones y eventos abiertos a la participación del público y concebidas como otras formas de arte vinculado a lo sagrado y a lo profano, así como también a lo mítico.

El periplo culmina en el análisis de manifestaciones artísticas de algunos creadores de imágenes contemporáneos de Mérida: Lucrecia Chaves, Anabell Villet, Franco Contreras, Henry Carvajal Franceschi, Humberto Rivas (Arte Colibrí) y el autor de este trabajo, Arnaldo Delgado. Estudiando la influencia que ha tenido sobre ellos la definición de arte trasladada desde otros lugares que se asumen como “legitimadores”, su interacción y respuesta ante dicha concepción hegemónica.

Con este trabajo nos proponemos analizar dichas unidades de estudio para responder las siguientes interrogantes:

- ¿Cómo se hicieron las manifestaciones artísticas y la influencia del contexto (físico, mítico, sociohistórico) sobre las mismas? Materiales, técnicas, formas, modos de representación.
- ¿Para qué se construyeron? Usos (funciones) y significaciones (necesidad creativa): comunicación, arte utilitario, religiosidad, magia, mito, ritualidad, eficacia simbólica, pensamiento mágico, placer, espacio, tradición y contemporaneidad.
- ¿Para quién/es? Comunidad, mismidad, localidad, otredad, nos-otredad, la mezcla étnica, multivocalidad, globalidad.

El tipo de investigación es de carácter explicativo, ya que se busca exponer el comportamiento del mundo mítico, de la concepción simbólica de las representaciones creadas por los hacedores de imágenes para proponer algunas nociones que definan los modos de actuar de estos creadores en un nivel comprensivo. Esto implicaría que el conocimiento que se genere pueda llegar a ser interactivo, producto de la utilización de la auto-etnografía como procedimiento de descripción o estrategia de investigación que permite participar al autor como investigador y al mismo tiempo como sujeto investigado.

Pregunta de investigación

¿Es posible establecer una noción de Arte local a partir de un acercamiento a los modos de comportamiento en la creación y comunicación –pensamiento mágico, pensamiento globalizado, lo religioso, su actuación ritual, las etno-representaciones y sus distintos emplazamientos– de las manifestaciones estéticas desde los pobladores originarios de la región, pasando por las estéticas tradicionales vigentes de los ritos y festividades del calendario religioso andino hasta las propuestas de algunos artistas y artesanos actuales de Mérida, que defina una consciencia étnica como hacedores de imágenes?

Justificación

La Cordillera Andina de Mérida ha sido territorio de asentamiento y de paso para varios grupos étnicos antes del contacto con los hispanos y africanos, de los que se han conservado infinidad de materiales de alfarería y cerámica, posiblemente como únicos “documentos” de la cultura material portadores de signos de los cuales se puedan inferir y posiblemente extraer los significados que esos pobladores originarios asignaban para intentar acercarnos a sus tradiciones (rituales, fiestas y ceremonias) mítico-religiosas, y a la manera de ver y relacionarse con el ambiente para su sobrevivencia. Al no existir documentos o textos escritos sobre el cómo hacían y usaban estos productos simbólicos, nos vemos en la necesidad de hacer una exploración y acercamiento sobre las piezas antropomorfas de la colección del Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la Universidad de Los Andes y la revisión de investigaciones previas que hayan hecho una re-visitación de estas para tratar de postular algunas ideas sobre los procedimientos estéticos de los primeros habitantes de Mérida, vinculados a lo sagrado, y si existen coincidencias en las necesidades creativas, en los ritos, mitos, creencias y modos de actuar con los creadores de símbolos de la actualidad, entendiendo las diferencias de contextos y tiempos estudiados.

A lo largo del territorio merideño se mantienen variadas tradiciones religiosas que enmascaran lo sagrado y lo profano y, producto del mestizaje, portan símbolos y rituales católicos, cristianos, africanos y de creencias aborígenes que, a pesar de sufrir transformaciones diacrónicas, conservan estructuras míticas y procedimientos lúdicos de carácter estético que nos acercan a la visión creadora de símbolos visuales de sectores populares. Se aspira indagar sobre la realización, ejecución y vivencia de los rituales y la mítica de dos de las festividades del calendario religioso merideño poniendo en práctica la acción participativa en el ritual de la Virgen de la Candelaria en la Parroquia y en San Isidro en Lagunillas, para extraer e interpretar los datos que permitan explicar la riqueza artística de estas manifestaciones, la incidencia real y más participativa del

público, las conexiones con las creaciones de los pueblos originarios y el estímulo para los creadores actuales.

En esta indagación se postula hacer un periplo hermenéutico que permita levantar una investigación etnohistórica más completa sobre la definición de arte traída a estas latitudes desde Europa y ver el desarrollo del proceder artístico dentro del país al que se le han impuesto pautas de comportamiento que no se relacionan con su realidad inmediata, sino con las doctrinas impositivas del *centro* o de los *centros*, es decir, los artistas regionales -llamados por el marco hegemónico como creadores de la *periferia*- se ven en la obligación de emular los patrones de comercialización y visibilización de los centros o capitales del arte para poder legitimar sus trabajos, lo que genera una especie de auto- exilio, abandono de su propio lugar . Se busca abordar cómo se ha desarrollado el arte en Venezuela, cómo se ha hecho en Mérida a lo largo de la historia, cómo ha sido la repercusión regional de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes como formadora de artistas desde su creación a finales del siglo XX y principios del XXI, cómo vienen trabajando algunos artistas de la región y qué se genera desde sus proceder creativos y comunicacionales con el público. La búsqueda intentará detectar si el trabajo artístico de los creadores contemporáneos se aproxima a los comportamientos rituales estéticos de las etnias originarias y de quienes participan en las tradiciones o festividades religiosas, y si todos comparten prácticas del *pensamiento mágico-ritual*, si persisten mitos o han aparecido nuevas concepciones y asociaciones con el *pensamiento complejo* y la globalización.

Objetivo general:

Proponer bajo un enfoque etnohistórico una noción de Arte local que muestre y represente la cosmovisión o imaginario de algunos hacedores de imágenes de Mérida desde la antigüedad hasta el presente.

Objetivos específicos

- Describir (descubrir) los contenidos sgnicos de las expresiones presentes en las estatuillas con rasgos antropomorfos de la colección del Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la Universidad de Los Andes.
- Identificar las marcas y significaciones artísticas que se muestran durante los comportamientos sagrados, profanos, estéticos y éticos dentro las celebraciones de las fiestas del calendario religioso andino, sus características, símbolos e incidencias.
- Describir las actitudes procedimentales de un grupo de creadores visuales actuales merideños y su interrelación desde sus propuestas artísticas con los contextos socioculturales transmisibles en el ámbito local y en las dialécticas globales.
- Analizar la existencia de una vinculación de continuidad cultural entre el material artefactual de las etnias originarias locales, las tradiciones o festividades religiosas actuales y los comportamientos creativos de artistas contemporáneos merideños.
- Explicar mediante una noción de Arte local la cosmovisión o imaginario de los hacedores de imágenes merideños que congregate los distintos modos de comportamiento en la creación y comunicación de las propuestas artísticas desde los tiempos originarios hasta el presente.

CAPÍTULO SUR

PROCESO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN

EL OJO MÁGICO: MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS REVERSIBLES

Investigar

Soy del tamaño de lo que veo
Fernando Pessoa

La investigación es vida, significa vitalidad. Alerta, agudización y uso de los sentidos. Estímulo de capacidades perceptivas, despertar del proceso cognitivo y del intuitivo. Entendimiento del mundo sensible que se aventura en otros posibles mundos. Es saltar al vacío. Encuentro de lo nuevo, titubeo con la verdad. Investigar implica **ver más allá**, por medio de pasos seguros e inciertos que resultan en método; cada uno de ellos se dirige a un particular tópico o categoría que define eso que buscamos y eso que se persigue es un enigma, la respuesta a un problema individual o colectivo, conocimiento y sabiduría que incide en nuestro mundo interior para emerger y mejorar el mundo exterior. Deviene en múltiples experiencias. El reto: tener multitud de ojos para absorber, un corazón pletórico de emociones para sensibilizar y un cerebro activo de ideas para humanizar.

Como seres humanos al desarrollar “recientemente” una cognición, “La conciencia humana surgió tan sólo un minuto antes de la medianoche en el reloj geológico” (Gould, 1986: 325), iniciamos una angustiosa y espectacular carrera por entender por qué llegamos a ser lo que somos. Nos definimos como buscadores de nosotros mismos. En esa búsqueda vislumbramos en un doble sentido nuestra desaparición, es decir, excavamos en un pretérito enterrado que sólo nos devuelve pedazos, fragmentos por re-construir que permiten asir una memoria inconclusa, y por el otro lado miramos hacia un horizonte incierto que está por hacerse, a la espera de la

aparición. Ambas posibilidades nos han concedido asombrosos hallazgos y también nos han devuelto más interrogantes.

Como seres humanos iniciamos un fascinante viaje en dos periplos simultáneos, es decir, salimos a dar vueltas afuera en búsqueda del origen en una carrera espacial y, también hemos entrado a dar vueltas en nosotros mismos y en el microuniverso, en aquello que cuesta ver; por eso decimos que la conciencia evolutiva es el estudio de una desaparición o aparición latente, un encontrarse y desencontrarse, donde hay ganancias y pérdidas, “La hominización no es tan sólo aquello que surge, sino también lo que desaparece, es asimismo la extinción de las especies triunfantes en otro tiempo” (Morin, 1973:67). Ahora escribimos las nuevas pistas para ese otro –que somos nosotros mismos– que nos espera en el futuro.

Durante el largo proceso de hominización, como seres cambiantes nos pensamos, nos auscultamos y empezamos a establecer relaciones con nuestro rededor. Si imaginamos por un instante la complejidad que se desataba en nuestros cerebros primigenios, no resulta difícil visualizarnos padeciendo de neurosis al intentar ordenar el mundo naciente ante nuestros pies. Nombramos para clasificar, para establecer un orden, agrupamos, jerarquizamos, creamos taxonomías, etc.; permitiéndonos un mejor entendimiento del caos y por lo tanto del cosmos. Ese ubicarse y ubicar a lo demás nos va a permitir cierta estabilidad emocional y así a lo largo del viaje vamos a crear ciencia, que luego será más específica y cuya palabra se adjudicará de la sufijación en *logías* o multiplicación en disciplinas.

Inventamos unidades de medida –fechamos, datamos, historiamos– para inscribir el origen, el tiempo, el espacio, la materia, la energía, la luz, y al hombre mismo. Creamos mecanismos de control en un complejo sistema de socialización, códigos que van a definir pautas de comportamiento para el yo y para los demás.

Quizá busquemos re-construir una pre-historia primitiva e inobservable para construir una nueva historia, una nueva información y una nueva vida. Cuando le asignamos nombre a alguna cosa, animal o persona, los sacamos de cierto caos –aunque

cuando nombramos, desprendemos a eso a lo que se le asigna un nombre de su origen—de esa nada, para que adquiriera existencia y por lo tanto lugar en la “realidad”. Esa necesidad que tenemos de ordenar el mundo nos indujo a etiquetar cada cosa, elemento, ser, por medio de la palabra; signos que nos proporcionan significados, que devienen en información, es decir, en transmisibilidad.

En dicho acto de comunicación el arte también va a desempeñar un papel importante a la hora de entender la realidad. La definición del arte va a estar determinada por la concepción del mundo de la cultura que la pone en práctica, de la materialidad circundante que por lo general obedece a fenómenos geográficos y naturales, a la tecnología empleada para transformar ese material, a las necesidades estéticas que demanda una organización social o etnia que siempre van a estar ligadas a su sentimiento religioso, a su organización geopolítica, a los sistemas de alianzas, al desenvolvimiento económico, filosófico y artístico, etc., todos estos factores conforman el *weltanschauung* de una sociedad o grupo humano que va a estar propenso a cambios, aunque se conserven estructuras esenciales en sus signos.

Todas las culturas del mundo poseen estos componentes, las diferencias estriban en los materiales, las tecnologías y en la significación que se le asigna, es decir, al uso del signo para representar su mundo, comunicarlo a los suyos —que comparten los códigos— y a los otros que los desconocen o poseen los propios. Para esto los seres humanos hemos creado formas que se materializan en objetos a los que se les adjudica gran valor, se les prodiga afecto y una devoción por lo que llegan a adquirir un carácter sagrado; efigies que aluden a temáticas que representan: autorretratos, figuras antropomorfas femeninas y masculinas, figuras de animales o zoomorfas, mezclas de las anteriores zoo-antropomorfas, alimentos, entornos o paisajes, creencias, fe, emociones; y que van a recibir la nominación de arte. Así lo afirma Read cuando señala:

A medida que el arte se desarrolla, en la historia o en la experiencia sensitiva de cada individuo, podemos comenzar a asociar con cada forma una idea; habitamos la forma con nuestro espíritu; y finalmente,

si somos artistas, tratamos de realizar ideas en formas específicas, de crear símbolos para nuestros sentimientos indeterminados, de hacernos conscientes, en las formas del arte, de las dimensiones de la realidad (Read, 1994: 30).

Como individuo hacedor de imágenes, siento la necesidad de acercarme al fenómeno de la construcción de estas, el querer saber por qué me conmueven y afectan mi ser, y esa aproximación la hago desde la incertidumbre, preocupación, inquietud, obsesión, ansiedad y placer, que no obedecen a una concepción previa, ya que me motiva en primer lugar esa afectación, ese dejarme tocar.

Al calmarse la emotividad, empiezo a buscar las razones por las que fueron construidas esas imágenes, sus motivaciones. Se inician las interrogantes, las preguntas, el querer saber cómo se hacen, para qué se hacen, por qué se levantan las efigies y para quién, teniendo enfrente solamente ese qué conformante de su esencia.

Las interpelaciones alimentan la querencia por poseer nuevos ojos que permitan ampliar las miradas para acercarse a la realidad, como alude Caro Baroja sobre el dibujo:

Un dibujo supone un acto mental complicado y dirigido a algo; a un objeto en sí. Ante algo que parece lo mismo, un ojo resalta un elemento; otro, otro. Para un ojo la sombra y la penumbra son lo esencial, porque quiere dar sensación de misterio. Para otro lo esencial es la línea constructiva de la casa, aunque esté envuelta en sombras. Para otro, algunos detalles. Hay tantas realidades como ojos (Caro, citado en Gómez, 1999: 338).

A veces me siento como un niño que experimenta el mundo por primera vez y todo lo quiere tocar, lo quiere asir con su mirar, con todo se quiere relacionar, “Se está en relaciones con una cosa por el hecho de que se mire: la mirada es un comienzo de relación” (Durkheim, 1968: 315).

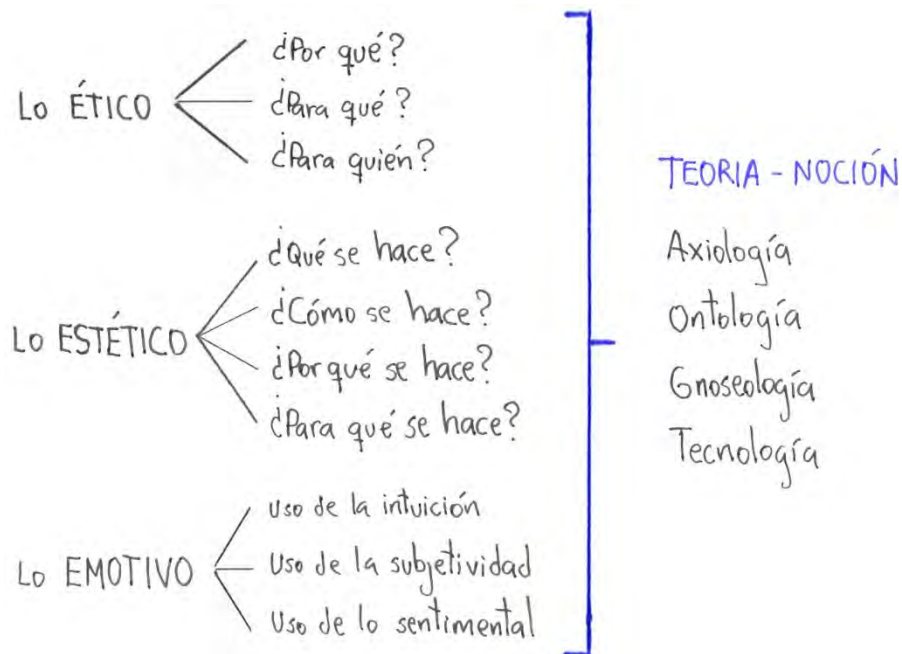
Me interesa partir de ese sensibilizar la mirada, entender qué siento y cómo lo siento, qué percibo y cómo lo percibo y que al postular mi explicación logre hacer

transmisible al lector esas mismas inquietudes en función de que sean preguntas compartidas que nacen de mi individualidad, sin embargo, las propongo como cuestionamientos colectivos contextuales que permitan autodefinirnos como miembros de una sociedad, de una misma comunidad conformada por muchas diferencias.

En esta investigación quise bosquejar un estudio del Arte desde la Antropología y la posible explicación de un proceder étnico contextualizado del hacer imágenes, complementando y procurando encuentros entre las dos disciplinas y con otras áreas permitiendo así un posicionamiento más hermenéutico, viviendo la liminalidad como terreno mediador, puente de intermediación entre posicionamientos distintos, como dijo Cruxent: “No creo que existan fronteras entre la actividad científica y las artes. Ambas compaginan porque coinciden en una sola cosa: sensibilidad (...) Hay que ser muy sensible” (Cruxent, citado en Cabrero, 2008: 48).

El arte admite la entrada de la intuición como forma de conocimiento, de autoconocimiento que puede ser reflexionado desde la etnología y su observación descriptiva a través del uso de la etnografía y la aplicación de la etnohistoria al arte, para hurgar en la tradición expresiva de los artistas merideños, en su autenticidad, en su mezcla, su actuar monofónico –individual– en sintonía con la actuación polifónica, es decir, la coexistencia de diversas realidades, *alocronías* –en el decir antropológico– o actuación de varios modelos sociales donde la interacción de diversas sociedades, de distintas clases y tradiciones, operadas sin traducción o asimilación alguna, no pocas veces con la intención de sustituir lo tradicional y lo antiguo por modelos “modernizantes”, acentuando la heterogeneidad como una convivencia de tiempos históricos distintos y yuxtapuestos, en sociedades pluralistas, una cultura de la unidad en lo diverso (García, 1992).

La focalización de la investigación se inició en un emplazamiento sobre:



Esquema 1 De la triple E sobre los factores interrelacionados que motivan la investigación.

www.bdigital.ula.ve

- Lo ético, el deber ser, busca respuestas axiológicas a: el por qué, el para qué y el para quién.
- Lo estético y la representación: hacer, prácticas, oficios, técnicas, usos o funciones, lo utilitario, lo material; busca respuestas fenomenológicas y procedimentales. Responde a: el qué se hace, el cómo se hace y el dónde se hace.
- Lo emotivo: la intuición como otra posibilidad de acceder al conocimiento, la subjetividad como acompañante de la búsqueda, lo sentimental como vivencia motivacional sustentada en el uso de la imaginación, el juego y el creer.
- Lo teórico (nociológico): saber que conforma al ser y sus propiedades, lo metafísico, lo filosófico, el conocimiento, lo simbólico; busca dar respuestas a lo gnoseológico y lo ontológico.

De este panorama surge en un primer momento la interrogante de cómo conectar la metodología etnohistórica desde su enfoque interdisciplinario, de complementariedad y de confrontación a partir de sus tres pilares: la historia, la

arqueología y la etnografía-etnología a la creación de imágenes, al arte, a las manifestaciones estéticas que podemos englobar como conductas de representación. Cómo acercar el acervo diacrónico de las dos primeras al presente de los hallazgos etnográficos, a su sincronía para consolidar un posicionamiento teórico con el que se intenta definir la concepción de la imagen en nuestro contexto.

A través de la confección de un paso a paso para hallar el camino, parecido al accionar metafórico literario “como las piedritas que tiraban Hanzel y Gretel en la esperanza de ser encontrados” (Sabato, 2000: 17). Esta indagación iniciada desde la coalescencia de las preguntas anteriores que hizo necesario buscar marcos de referencia epistemológica que aportaran lineamientos para fundamentar la metodología. Se tomaron las bases, perspectivas, premisas, procederes y principios –piedras– de los siguientes métodos y disciplinas de investigación generando un conjunto diverso y cambiante de visiones:

Aprender viviendo en constante reflexión-acción-reflexión

Dentro de los modelos epistémicos que existen en el mundo de la investigación uno de los que encuentro en consonancia para fundamentar la metodología de mi búsqueda es el del Pragmatismo Sociológico o Antropología Aplicada, debido a que me permite establecer un puente de intercambio y retroalimentación entre la teoría – ideas– y la práctica –acciones– a partir del método IAP (Investigación-Acción-Participativa), que en nuestro contexto más cercano fue bastante desarrollado e implementado en Colombia por el sociólogo y *sentipensante* Orlando Fals Borda, método que se fundamenta en la complementariedad de saberes –miradas–, que inciden y transforman la propia realidad en la que surgen, deviniendo en un saber sistémico y endógeno donde el investigador forma parte de lo investigado desde un posicionamiento de compromiso y responsabilidad, de conexión humana que permite generar conocimiento contextualizado, es decir, ciencia útil. El método de IAP se sitúa

a vivir el conocimiento en experiencias múltiples contextuales, que permiten un acercamiento pluridimensional y dialógico con lo que se quiere conocer, se fundamenta en saberes o conocimientos permeables y reversibles, así lo afirma Fals Borda cuando dice:

(...) la llegada del nuevo siglo coincide con la disponibilidad de novedosas herramientas analíticas de tipo abierto que se derivan de saberes consolidados de diversa índole. Al combinarlas acá, con buen juicio crítico, pueden ayudarnos a entender las dimensiones complejas, y regulares, multilineales y fractales de nuestras estructuras tropicales, así sociales, naturales. En esta forma sumatoria, teorías sobre complejidad y sistemas, la teoría del caos, la holística (Fals, 2002: 14).

Esto implica que la investigación deviene en transformación, por lo tanto, el tipo de investigación de este paradigma es interactiva, de nivel integrativo y su objetivo es modificar la realidad social. Esta apertura epistémica está en consonancia con la metodología pluridisciplinaria de la maestría y su conectividad entre distintas disciplinas, además de encajar con los procedimientos de la auto etnografía que teje conexiones entre la vida y las disciplinas que se amalgaman para obtener otras y nuevas posibilidades que van a ser orientadas en este caso al arte, ajustándose de igual modo a los aspectos y perspectivas que trabajan los estudios sobre la representación. Dentro de los rasgos que definen este método tenemos:

- Un proceder cíclico de reflexión-acción-reflexión que en mi investigación da ingreso a la autoconsideración por medio de la auto etnografía –ya que participo en la investigación como uno de los hacedores de imágenes, por lo tanto soy sujeto de estudio al mismo tiempo– abierta y expansiva en consonancia con la realidad estudiada en la que no existe separación entre el sujeto-objeto sino una relación recíproca, incluso intercambiable –y que para evitar conflictos utilicé la denominación que hace la metodología holística de **Unidades de Estudio**, ya que termina siendo inclusiva y abierta– los investigadores participan en una relación de retroalimentación, “los iniciadores de la IAP se previenen contra su propio poder concibiéndose como participantes y aprendices en el proceso,

aportando sus conocimientos y convirtiéndose también en objeto de análisis" Moreno y Espadas (1993: 69).

- El problema a estudiar surge de la propia población implicada, en este caso de un grupo de artistas de la ciudad de Mérida, de las manifestaciones estéticas de las festividades del calendario religioso andino y de las estatuillas antropomorfas encontradas en la región y pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de la ULA, las características que rodean a cada una de ellas como una sociedad pluriétnica, de comportamientos nómadas y de constante movilización, de comunidades crecientes, de lenguas ajenas dentro de otros territorios, que hizo repensar y enfocar de otra manera las fronteras geopolíticas que al mismo tiempo se transforman por los intercambios económicos y las dinámicas de consumo de los bienes culturales: idioma, alimento, vestido, música, cine, deportes, entre otros.
- Realizar una autodiagnos, que parte de un reconocimiento del hacer cultural de la región, de sus protagonistas y de mi participación dentro del fenómeno, las concepciones a las que obedece el posicionamiento o no de los artistas locales: qué ocurre con el arte en nuestro contexto, cómo nos representamos, si obedecemos a pautas culturales de afuera o injertadas acá que nos hacen “actuar” como meros receptores, como émulos, víctimas de un colonialismo cultural siguiendo los criterios de dominación y empoderamiento del marco hegemónico occidental o si es posible revisarnos y repensarnos desde nuestra propia mirada con las conexiones pertinentes venidas de afuera para crear un vínculo vital, necesidad de reconocimiento como apunta Fals Borda:

Estas imitaciones o copias, que resultan inviables, son fuente de desorganización y anomía que llevan a tensiones expresadas en violencias, desórdenes y abusos destructivos del medio ambiente. Necesitamos, pues, construir paradigmas endógenos enraizados en nuestras propias circunstancias, que reflejen la compleja realidad que tenemos y vivimos (Fals, 2002:10).

Debemos tener claro que estamos en una situación sociocultural general muy conflictiva que afecta la concepción del arte, que hace de su análisis o diagnóstico uno de los retos más complejos, debido a que dificulta su apreciación coherente; comparable a la situación de deterioro que compartimos gran parte de las sociedades latinoamericanas y que Fals Borda aborda refiriéndose a los inventores colombianos: “pero en condiciones difíciles a causa de la pobreza y explotación existentes, la discriminación política y de clases, la dependencia político-económica y el fraccionamiento de la sociedad, sin olvidar la subordinación anímica y mental” (Fals, 2002: 13).

Crear un esquema propio de IAP que defina qué acciones se van a realizar y de qué manera. En este estudio la investigación lleva por nombre **Miradas caleidoscópicas Reversibles** para retratar nuestra cosmovisión etnoestética.

Uno de los componentes esenciales de la investigación IAP es el sociológico, la búsqueda incidencia en las culturas populares y en la ciencia del pueblo o ciencia popular, que parte del conocimiento particular o local interrelacionado con el conocimiento general para propiciar una conciencia de cambio significativo que reivindique la realidad propia, donde el participante con un rol activo como individuo, marca huella sobre el colectivo en el que hace vida, como lo expone Fals Borda:

La estructura del hábitat, a manera de una malla fina de nichos específicos, es la forma como se concreta la gran complejidad y biodiversidad de los ecosistemas tropicales. Estas son características propias de nuestro medio, que han condicionado a la vez formas de pensar, sentir y actuar en nuestros grupos culturales y étnicos, cada cual en su lugar y en su región. De este flujo dinámico pueden obtenerse soluciones efectivas para problemas dados, por ser relevantes al medio contextual. Estas soluciones no pueden entenderse ni aplicarse copiando o citando esquemas de otros contextos como autoridad suficiente, sino liberándonos de estos con el fin de ejercer la plena autodisciplina investigativa de la observación y la inferencia (Fals, 2002:13).

Estudios sobre representación

A finales de la década de los ochenta del siglo XX se fue creando una especie de disciplina, de método desde las artes –sobre todo las artes escénicas–, para acercarse a los comportamientos vistos como acciones, actividades ejecutadas, modos de actuar y conducirse, que poco a poco se fueron extendiendo a todas las actividades que conforman la cultura de cualquier sociedad y que las universidades del mundo han ido adaptando en sus programas de educación.

Desde la óptica de artistas y teóricos se fueron armando los fundamentos de este saber que sumados a las miradas de los científicos de la antropología conformaron un *corpus* de conocimiento que lleva por nombre **Estudios sobre la Representación**, el cual entiende las representaciones como acciones.

En los estudios sobre representación existen múltiples voces, opiniones, métodos y temas donde absolutamente cualquier cosa puede ser entendida “como” representación, técnicamente, los estudios sobre representación son completamente abiertos (Schechner, 2012) donde sus indagaciones se basan en los siguientes aspectos:

Sobre la conducta como el “objeto de estudio”, el “repertorio”, es decir, lo que la gente hace en su actividad de hacer diario. Dentro de estos estudios de las acciones podemos detectar una inclinación o cualidad procedimental hacia la conectividad de áreas de la vida –cualidad que compartimos en esta investigación– que abarca muchas formas y géneros, como lo indica Schechner:

Las representaciones se dan en muchas formas y géneros diferentes. La representación debe ser construida como un “espectro amplio” o un juego “continuo” de acciones humanas incluyendo desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música) y las representaciones de la vida cotidiana, hasta la ejecución de los papeles social, profesional, de género, de raza y de clase, y más allá hasta la curación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios de comunicación y la internet (Schechner, 2012: 22).

En las prácticas artísticas que resultan altamente significativas en su creatividad, quehacer y representación como conocimiento vinculando el proceso creativo de hacer arte –vínculo que ocurre también en mi investigación ya que soy hacedor de imágenes y me acerco a los procesos creativos de otros hacedores– y la actividad crítica de analizar las representaciones, de hacer hermenéutica –que en este caso se activa también desde mi posición como investigador–, sin embargo, se han extendido a cualquier práctica de la vida. Se establecen conexiones dialógicas “La relación entre estudiar la representación y hacer representación es una relación integral” (Schechner, 2012: 22). Esto implica que estos estudios se dirigen a las acciones ejecutadas por cualquier persona y que pueden ser analizadas desde un corpus amplio de áreas del saber que entienden que los comportamientos humanos son actos simbólicos, que cada una de las actividades de la vida humana pueden estudiarse como representaciones, por lo tanto, se caracterizan por ser multivocales, multifocales y autocríticas.

La observación participativa es un método muy empleado en el trabajo de campo de los estudios de la representación, tomado de la antropología y la sociología ampliando sus usos o dándole nuevos usos. La capacidad de asimilar al otro que se observa como un reflejo especular, la otredad en los estudios de representación puede transmigrar a la mismidad y el estudioso puede ver la cultura desde afuera y al mismo tiempo desde dentro –manera de proceder que se postula en esta investigación– y que los estudios sobre el accionar humano definen como representación participativa que se encuentra presente en las prácticas rituales y que se emparenta con la auto-etnografía en los estudios antropológicos y su observación participativa. Entonces encontramos una relación directa entre las representaciones y la práctica etnográfica, sus implicaciones metodológicas entre cómo se piensa el trabajo de campo como representación y cómo se piensa el trabajo de campo como recolección de datos a su vez re-presentados.

Otro aspecto es la implicación ideológica de los estudios de representación con las realidades que estudia, ese tomar posición o postura conscientemente con uno mismo y con los demás “(...) los estudios sobre representación están activamente

involucrados en las prácticas y militancias sociales” (Schechner, 2012:22). Más adelante este autor continúa describiendo las inclinaciones hacia problemáticas o tematizaciones que suelen ser desplazadas: “Como campo, los estudios sobre representación tienen simpatías con la vanguardia, (la retaguardia) con lo marginal, con el *off-beat*, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los ex colonizados” (Schechner, 2012: 26).

Encuentro puntos coincidentes entre el método de investigación-acción-participativa (IAP), la metodología etnohistórica de la maestría y los estudios sobre representación en cuanto a los elementos sobre los cuales se enfocan para hacer la investigación y que en el caso de mi búsqueda me permiten armar una base sustentada en todas ellas que se focaliza en algunos miembros de una realidad contextual que podríamos calificar de difuminada, olvidada o descalificada por marcos “legitimadores”, centralistas y hegemónicos.

Estaríamos en presencia del compromiso político, social y ético de los observados y del observante, que plantea interrogantes acerca de las limitaciones o aperturas que están activas en la investigación y que acá podemos, a manera de ejercicio metodológico de ubicación contextual situado, re-plantearnos haciéndonos las mismas preguntas que hace el etnógrafo y teórico norteamericano Dwight Conquergood en relación a las políticas del performance:

¿Cuál es la relación entre representación y poder? ¿En qué manera la representación reproduce, hace posible, sostiene, pone en tela de juicio, subvierte, critica y naturaliza la ideología? ¿Cómo es que las representaciones reproducen y resisten a la vez la hegemonía? ¿Cómo se adapta la representación a la dominación y cómo protesta contra ella? (Conquergood, citado en Schechner, 2012: 53).

Esta nueva disciplina todavía no posee un método definido, lo que permite su proceder ampliado de procedimientos –sin que esto implique que no haya delimitaciones en las investigaciones– que tiende hacia la hibridez y la hipertextualidad

–característica que compartimos y fundamentamos de ella–, sumando estrategias de todas las áreas y disciplinas posibles que se involucren en la representación, como lo confirma Schechner:

Los estudios sobre representación extraen y sintetizan procedimientos de una amplia variedad de disciplinas que incluyen las artes escénicas, las ciencias sociales, los estudios feministas, los estudios de género, la historia, el psicoanálisis, la semiótica, la etología, la cibernética, las teorías de los medios de comunicación y de las culturas populares y los estudios culturales (Schechner, 2012:23).

Es importante aclarar que estos estudios se acercan a los textos, a cualquier texto como si fuesen “agentes en relaciones presentes”, como una nueva presentación del material que se estudia, visto desde la óptica del presente, aunque pertenezca a otro momento o contexto histórico, parafraseando a (Galeano, 2010) quien escribe teje, texto proviene del latín *textum* que significa tejido, con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo, los textos son como nosotros tejidos que andan.

Si los textos andan, los signos y los símbolos se mueven y transforman, en esa movilidad pueden ser leídos, aprehendidos y explicados desde la reflexividad, como retorno al sí mismo, que propone la antropología interpretativa de Geertz, que asocia la cultura con la metáfora textual, y que este autor postula como noción de “cultura como texto”, entendiendo que cada cultura es autónoma y posee una coherencia interna “ (...) el Hombre es un animal suspendido en una tela o un sistema de significación – en suma, una cultura- que él mismo tejió. La comprensión de otra cultura pasa por (...) (La descripción) de retratos etnográficos densos y convincentes” (Geertz, citado en Ghasarian, 2008: 242). Estos retratos enuncian la acción simbólica del comportamiento humano, así Geertz lo explica:

Una vez que el comportamiento humano es considerado una acción simbólica –acción esta que significa, como la fonación en el discurso, el pigmento en la pintura, el trazo en la escritura, o la sonoridad en la

música-, la pregunta de la cultura como conducta predeterminada o estado de ánimo pierde sentido (...) El comportamiento debe ser observado, y esto con alguna exactitud, porque es a través del fluir del comportamiento –o más precisamente, de la acción social- como las formas culturales encuentran su articulación. También la encuentran, claro está, en varios tipos de artefactos y varios estados de conciencia; pero estos extraen su sentido del papel que representan (...) en un patrón de vida vigente (Geertz, citado en Ghasarian, 2008: 10- 17).

Idea que está en sintonía con una de las necesidades-interrogantes que dieron origen a este trabajo y que encuentra otro sustento en los estudios de acciones, que es la de saber qué puede arrojar la mirada del presente sobre artefactos del pasado y qué puede aportar la mirada del pasado al momento actual. El escritor mexicano Paz se refiere al arte mesoamericano como expresión: “Es un arte que dice pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo (de allí que) Una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una escultura que podemos leer como un texto sino un texto/escultura. Fusión de lectura y contemplación” (Paz, 1979: 62-63). El material de archivo juega un papel importante dentro de esta estrategia de análisis, todo aquello que se encuentra en libros, fotografías, registros arqueológicos, restos históricos, etc. Como otra forma de representarse o de mostrarse de las culturas. Schechner señala:

Los textos pueden inscribirse en la piedra, entintados en el papel de vitela, impresos sobre papel, marcados en los teclados de teléfonos celulares (como cuando se teclea un mensaje), o grabados en chips de silicón. Los textos pueden ser también engramas neurales o la memoria del cuerpo de un bailarín, una pintura o un plano arquitectónico, y muchas otras técnicas de recordar, describir, representar, iniciar o repetir sucesos. Los textos pueden ser “leídos” como sistemas coherentes de comunicación: escritura, arte visual, música, teatro. Incluso una ciudad o una época histórica pueden ser leídas como un texto coherente (Schechner, 2012: 358).

Al no existir diferencias o maniqueísmos a la hora de abordar y referirse al sujeto o al objeto de estudio –que, en esta investigación, como ya se mencionó se denominaron Unidades de Estudio– se puede considerar en palabras de Schechner

(...) a cualquier cosa que se está estudiando como práctica, evento, y conducta, no como “objeto” o “cosa”. Esta cualidad de carácter “vivo” –incluso cuando se trata de materiales mediáticos o de archivo, se encuentra en el corazón de los estudios sobre representación (Schechner, 2012:23).

Esto me interesa, ya que veo en el caso de las estatuillas, su activación como documento que arroja datos que me aproximan a su vitalidad histórica re-presentada en su materialidad, composición y sintaxis de la imagen, es decir, que permiten su lectura e interpretación desde su condición conductual.

Así, los estudios sobre representación no “leen” una acción ni preguntan qué “texto” está siendo puesto en escena. Por el contrario, uno investiga sobre la “conducta” de –por ejemplo– una pintura: cómo, cuándo y quién la hizo, cómo interactúa con quienes la contemplan, y la manera en que la pintura cambia con el tiempo. El artefacto puede ser estable, pero las representaciones que crea o en las que participa pueden cambiar radicalmente. El académico de estudios sobre representación examina las circunstancias en las que fue creada y exhibida la pintura, y observa la manera en que la galería o el edificio que exhibe la pintura da forma a su recepción. Estos y otros géneros similares de preguntas de los estudios sobre representación pueden aplicarse a cualquier comportamiento, suceso u objeto material (Que es el caso de mis eventos de estudio: comportamientos o conductas de artistas, situaciones o sucesos de algunas festividades del calendario religioso andino y las características de las estatuillas de la colección del museo arqueológico como objetos) (Schechner, 2012:23-24).

Desde la semiótica Marinis propone una definición de texto en consonancia con la reflexividad interpretativa de Geertz y de los estudios de representación que me permiten sustentar las tres unidades de estudio de la investigación, apuntando que:

Desde un punto de vista semiótico, el término texto se refiere no sólo a series coherentes y completas de elocuciones lingüísticas, orales o escritas, sino también a toda unidad de discurso, ya sea verbal, no verbal, o mixta, que resulta de la coexistencia de diversos códigos (...) De acuerdo con esta forma de entender la textualidad, una imagen o grupo de imágenes es, o puede ser, un texto. Una escultura, una película, un pasaje musical o una secuencia de efectos sonoros constituyen también textos (...) y pueden por lo tanto convertirse en el objeto del análisis textual (Marinis, citado en Schechner, 2012: 358).

Podemos resumir el proceder de los estudios de representación - que se asemeja a la funcionalidad de la teoría científica Malinowskiana- bajo tres perspectivas: VIVIR- MIRAR- APRENDER, donde la primera tiene que ver con la creatividad, la destreza del quehacer, la segunda abarca el análisis, la interpretación, y la tercera se inserta en la aplicabilidad, el compromiso. Cuando se logran concatenar las tres perspectivas estaríamos en presencia de la transformación de una expresión cultural en episteme en nueva óptica o modelo teórico cuya contextualización es una forma de conocimiento.



Esquema 3 Sinóptico de los aspectos que abarca el proceder investigativo de los Estudios sobre Representación.

Metodología Etnohistórica. Maestría en Etnología de la Universidad de Los Andes

La endogénesis planteada se pretende sustentar en algunos tópicos del IAP, en los estudios sobre representación y en el proceder de la metodología etnohistórica. Esta última incita buscar el sentido de la información que se indaga para volverla conocimiento como interdisciplinareidad Integrativa, enfoque de complementación y de confrontación sustentado en la historia, la arqueología y la etnografía-etnología muy consecuente con la etnohistoria que se emplaza en la búsqueda de variedad de datos desde distintas problemáticas y disciplinas para luego compararlos, permitiendo el engranaje, sustentación y constatación de toda la información.

Es posible que los datos de una sola disciplina no sean suficientes, aunque podrían arrojar fundamentos significativos, entonces la metodología etnohistórica le va a encontrar la utilidad a esos datos aislados, comparándolos, mezclándolos, confrontándolos, apoyándolos los unos en función de los otros, seleccionando criterios que se van a utilizar para su interpretación y creando categorías o taxonomías que le den verdadera relevancia. Seleccionar de manera correcta el criterio y usar la categoría que más se ajusta permite que del estudio de documentos históricos, crónicas, historias orales y archivos más las condiciones de parentesco, creencias religiosas, sistemas de alianzas, lingüística, toponimia, sistemas de organización social, económicos, tecnológicos, festivos, míticos, migratorios, de territorio, emplazamiento geográfico, política, etc.; se consigan confirmar y confrontar los datos antropológicos.

Sin antecedentes etnológicos resulta imposible comprender ciertos datos históricos y acá podemos añadir la necesidad de la presencia de múltiples componentes como son: geográficos, semánticos, subjetivos, emocionales e intuitivos. Aclarar los datos es la premisa primordial de la Metodología Integrativa y esto se logra acudiendo a otras disciplinas y apuntando a temáticas –problemáticas– que pongan sobre la mesa realidades de grupos humanos que han sido descuidadas, ignoradas, minimizadas,

sesgadas, segregadas –incluyendo los propios sesgos–, prácticamente olvidadas y que posiblemente aporten otras maneras de percibir útiles para la vida. Hablamos de los hacedores de imágenes merideños, la concepción que manejan del arte, los etiquetamientos que reciben de otras latitudes que se proclaman de forma hegemónica como estructuras de empoderamiento que los dejan al margen, categorizándolos en varias ocasiones de “artesanos”, creadores de folclor y anacrónico. De allí que muchas veces se tome esa estructura de las visiones de afuera como la última palabra, desquebrajando la propia estructura.

Cuando un investigador coloca en discusión una temática o problemática que hace que la mirada de la ciencia o las ciencias se pose sobre estas, con el fin de repensarlas, para intentar dar respuesta favorable en términos éticos, estamos en presencia de otro rasgo que define a la Etnohistoria, como el estudio de sectores humanos desplazados, invisibilizados, silenciados por ser conocimientos “otros”, como se mencionó hace un momento. Por lo tanto, la Etnohistoria se va a emplazar en la reconstrucción y estudio de sociedades pluriétnicas caracterizadas por un fuerte componente de hibridez y por etnias “puras” no occidentales menospreciadas.

Su investigación y su participación en esas sociedades hacen que recobren su voz, que asuman presencia, que sean vistos y escuchados. El proceder etnohistórico va a visibilizar al sujeto considerado ahistórico, le va a devolver su voz histórica mediante un proceso de reflexividad con el que las actividades de la vida se igualan a los métodos de investigación y es este proceder el que se quiere llevar al arte regional, para repensar su hacer, uso y existencia. Sabemos que la propia cultura es la que determina la forma y al tomar postura respecto a eso de afuera, el posicionamiento pasa de marginal a disidente, toma partido, compromiso, vínculo, adquiere voz.

Hemos visto en las investigaciones dentro de la Maestría en Etnología la utilización de las crónicas de Indias tratadas como documentos, de la historia oral como fuente de información y conocimiento, de los documentos conservados en archivos, bibliotecas, hemerotecas, videotecas, etc., como discursos que se pueden abstraer en datos. Esto nos

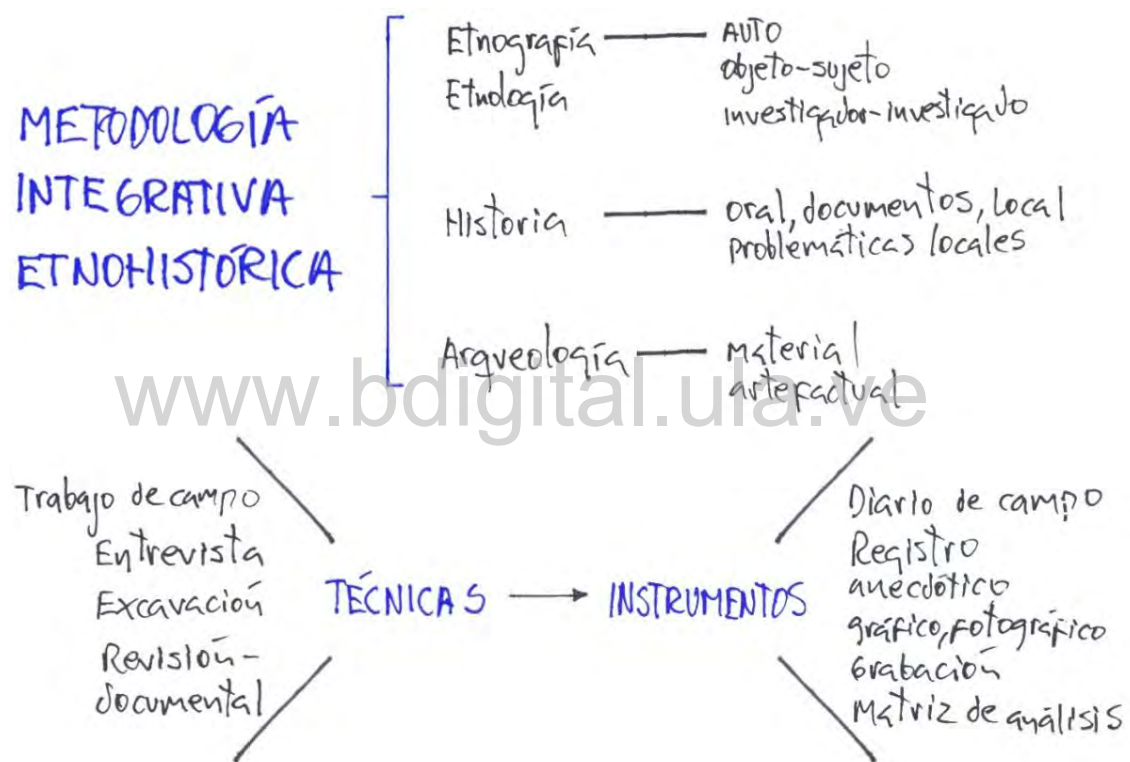
pone a pensar en aquello que está inmanente en esa fuente, su procedencia, quién está detrás de la voz y del documento, sobre las circunstancias en que se dijo o se construyó aquel, su materialidad o fisicidad, su emplazamiento espacio-temporal.

El material informativo denominado documento puede tener múltiples aristas o rostros, la importancia radica en el manejo acertado de la fuente y su posible uso sustentado en la complementariedad. Según Clarac los datos históricos no acercan un contenido real y no permiten por sí mismos una verdadera reconstrucción etnológica, y pueden llegar a ser muchos datos etnográficos lo que puede generar limitaciones al investigador, haciéndose la siguiente pregunta “¿Cómo organizar tantos datos tan distintos? ¿Cómo darle sentido a toda esta masa de datos?” (Clarac, 1982: 7). Sin embargo, la investigadora descubre que en base al intercambio de datos entre varias áreas o disciplinas se puede completar la información, que “sólo se debe uno cuidar de seleccionar los criterios que se van a utilizar en la interpretación de dichos datos: ¿qué categorías tienen importancia? (Clarac, 1982: 8).

Un ejemplo que en esta investigación se plantea es la revisión observacional abierta y de registro gráfico sobre un grupo de estatuillas antropomorfas —una de las tres unidades de estudio—, surgen condicionamientos cuando la fuente no es un ser vivo, entonces, ¿cómo se debe hacer la etnografía del documento? ¿Cómo se debe interrogar —si me permiten el eufemismo—? ¿Cómo se debe establecer una tipificación del documento cuando el trabajo de campo se realiza en lugares como archivos, colecciones de materiales, prensa, fotografías, videos, entre otros? ¿Aunque las voces de quienes los construyeron ya no la podamos percibir directamente, siguen latiendo activas y latentes en forma de documentos?

La Etnohistoria admite la aparición y los propios actores son los que se cuentan gracias a que el investigador aprehende las estructuras conceptuales con las que la gente actúa, es decir, sus marcos de operación y de significación, registrando el flujo de la vida en el día a día. Uno de los componentes trascendentales de la Etnohistoria es que hace reflexionar al investigador y al investigado sobre el lugar que ocupa, su posicionamiento ante lo que investigan, como el que mira y al mismo tiempo es mirado.

Dentro de esta apertura en la lógica de la ciencia se usa la etnografía como intento de resaltar voces en resistencia, donde el investigador también forma parte del fenómeno social investigado –auto-etnografía– de manera que la propia auscultación o la autobiografía caracterizan una parte de la Etnohistoria. Son los investigadores los que retratan su propia realidad, lo que va a implicar un compromiso y responsabilidad sociocultural que devendrá en unos resultados que puedan ayudar a solucionar las problemáticas presentes.



Esquema 4 Funcionamiento de la metodología de la complementariedad de la Maestría en Etnología ULA.

Mirada que se mira, asunción de la auto-etnografía

Es importante tomar conciencia del rol que juega el investigador dentro del proceso, pero qué ocurre cuando este también convive dentro de lo que se investiga. En este caso como hacedor de imágenes y como artista visual busco acercarme a las

creaciones estéticas de los pobladores originarios de la región para ver si existen conexiones latentes en la actualidad o signos que se puedan tomar para la construcción de un imaginario o representación de identidad regional, si en las manifestaciones de las tradiciones religiosas de Mérida existen componentes y rituales creativos que puedan ser parte conformante de los signos y códigos visuales que representan nuestra realidad contextual acercándolas a la mirada de los artistas y artesanos que son ubicados dentro de la concepción estándar del arte.

Ese ver desde una óptica particular que se multiplica y que denomino en este proyecto de investigación **Miradas caleidoscópicas reversibles**, cuyo interés resulta del atisbo del presente que se posa sobre el ayer y sobre sí mismo, hace que de inmediato surjan estas interrogantes: ¿qué tanto puede aportar el hoy al ayer? ¿Qué nos puede suministrar el pasado? ¿Cómo se interroga un documento-material? ¿Qué hay detrás de los datos y quién está detrás de ellos?

Todo aquel que escribe intenta buscar la estrategia que permita capturar las palabras adecuadas –y las inciertas– y que puedan explicar lo que se siente, lo que se piensa, lo que se inventa, para dejar constancia de todo eso que se está percibiendo. Cuando se corre con suerte, se transfiguran en letras o dibujos marcados en un soporte al cual denominamos documento. Al pensar en el arte como desencadenante de esta investigación me pregunto: ¿Qué es lo que tengo que decir? Me decanto por tratar de sentir lo que hay que decir, que se active la pasión profunda y quizá se cumpla la misión de comunicar aquello que se necesita contar.

Si somos hijos de nuestro tiempo, entonces nuestros documentos evidenciarán el estilo de una época, la manera en que se ve y se vive ese momento histórico “El cuerpo propio y el momento histórico propio pueden ser el lugar común de la experiencia y la identidad, y sin embargo, siempre se suman a la etnicidad como una categoría antropológica” (Russell, 2011: 2).

Parto de la identificación que siento y tengo hacia el arte, de mi acercamiento a las representaciones hechas por otros desde mi propia representación, entonces

encuentro que mi propia historia pasa a formar parte de eso que estoy intentando mirar, sabiendo que la auto auscultación es una de las cosas más complejas, porque muchas veces no logras ver lo que tienes en tu propia nariz, pero cuando se mira al otro se encuentran espejos que permiten ver tu propio reflejo, es así que la autobiografía me permite organizar un método de investigación abierto y movedizo, dirigido a la auto-representación o, como la define Russell: “La autobiografía es una técnica de auto-representación que no posee una forma fija sino que está en constante cambio” (Russell, 2011:1).

Como género, me interesa tomar algunas de sus principales características como son: La **diversidad de narrativas** que pueden utilizar las marcas subjetivas de la creación artística y del sentir personal que se pueden sumar a miradas objetivas y racionales que den cuenta de forma amplia y más completa del fenómeno estudiado. La **hibridez** como puente conector entre disciplinas que hacen de la auto-etnografía un género híbrido en el que se pueden mezclar distintas estrategias en el trabajo de campo, desde una óptica más personal pero igual de válida como investigación, donde el investigador genera su auto-representación conectándola a la re-presentación que hacen los otros, de esa conexión puede surgir una exploración y explicación más auténticas de nuestra identidad debido a que todos los involucrados somos protagonistas y testigos.

Este tipo de etnografía resulta más experimental por su permeabilidad que también logro conectar con la metodología etnohistórica de la maestría y la experimentación que provee el arte y que se va a focalizar desde la experiencia personal, sintiendo el compromiso y responsabilidad social con el grupo cultural al cual se pertenece, ayudando a concretar su propia definición étnica, como afirma Russell: “La auto etnografía es un vehículo y una estrategia para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar posibilidades discursivas de subjetividades no auténticas” (Russell, 2011:2). Esto se conforma como otra característica de la auto-etnografía y de la etnohistoria que busca **dar voz a los marginados o excluidos** dentro del marco de una cultura “global” postmoderna

de esta era cibernética e hiperconsumista, que mantiene un discurso hegemónico del arte y que en la ciencia suele negar al investigador como sujeto activo de estudio. Función que le asigna Russell cuando define la auto-etnografía como: “Autobiografía étnica es un ‘arte de la memoria’ que sirve de protección contra las tendencias homogeneizadoras de la cultura industrial moderna” (Russell, 2011: 1).

La tematización de la investigación gira en torno de una necesidad nocional de la representación que se configura en las manifestaciones estéticas y el arte situado, es decir, que define la estética que se hace en un territorio desde su cosmovisión, que se materializa con los materiales, tecnología y elementos culturales que existen a la mano, todo esto abordado por un método etnográfico narrativo que se vale de las prácticas ficcionales, poéticas, documentales, materiales o plásticas del arte que contribuyen a la construcción del texto debido a su presencia como narrativas visibles, admitiendo cabida a cualquiera de los géneros o manifestaciones creativas para mirar lo estudiado, donde la emoción y la imaginación juegan un papel importante ya que es una práctica vivencial donde se despliega una conexión sentimental, un sentido y sentimiento de pertenencia, Denzin define la auto-etnografía practicada por los sociólogos de Chicago como una: “metodología del corazón” Denzin (2013: 7), donde la voz de quien investiga es registrada en la etnografía, palabras desde la propia experiencia, activación de la evocación que se hace más reflexiva y performativa sobre la representación de uno mismo y del otro que se muestra más sincera porque, como continúa Denzin explicando: “Al escribir desde el corazón, aprendemos a amar, perdonar, sanar y seguir adelante” (Denzin, 2013:7). En este sentido el hacer etnográfico parte del contacto emotivo, de la afectación o conmoción de todos los participantes, en donde se postula, añade Bellier: “Esta proposición a favor de una etnografía sensible para invertir los modos de dominación en antropología” (Bellier, citada en Ghasarian, 2008: 69).

Hasta los momentos es la metodología que más se aproxima al arte y toma más tácticas de éste para su transformación en conocimiento, por su carácter creativo,

experimental y heurístico que puede partir de un hecho racional hasta de actos subjetivos en cuanto modos de narrar las representaciones permitiendo desplazamientos significativos, así lo afirma Denzin:

Me muevo a través y entre varios estilos de escritura, géneros y formas de representación performativas (...) Palabras y citas, textos visuales, anuncios históricos, mapas y fotografías son vehículos performativos (formas de mostrar), escritura performativa que incluye fragmentos de historias personales, documentos oficiales y no oficiales del gobierno, artículos académicos y textos de cultura popular (Denzin, 2013:7).

Este modo de actuar me hizo darme cuenta que necesitaba activar una estrategia etnográfica que tuviese como protagonista el silencio, es decir, una escucha silente para poderme conectar con estos artistas, como un acompañante más que como un interrogador, lo cual me permitió establecer una relación estrecha, ayudada por “padecer” las mismas limitaciones o condicionantes como hacedor de imágenes que, como dice Losonczy: “hicieron surgir un nuevo objeto relacional, un saber compartido, una especie de representación común” (Losonczy, compilado en Ghasarian Ed., 2008 : 79), basada en la confianza, en el compartir las mismas necesidades y prácticamente los mismos rituales y por qué no, el mismo mito, en resumen logré establecer “una representación especular”, un modo de ser cultural, de saber compartido, donde el nexo emocional es muy fuerte, sin embargo, se torna en brújula de la investigación, que como afirma Losonczy:

En este diálogo están implicados los cuerpos, las voces, las miradas y los sentidos, tanto en su capacidad emisora como receptora; las pruebas y errores, los comentarios verbales y gestuales que suscitan y la evidencia de ciertos modos de hacer en relación con otros convergen para configurar un tipo de aprendizaje por impregnación, complementario de aquel “por información” y por observación no implicada (Losonczy, compilado en Ghasarian, (Ed.) 2008: 82).

Estrategia etnográfica

En esta investigación el dibujo tiene un rol protagónico como componente de la etnografía y el diario de campo o cuaderno de notas como lugar o espacio material apropiado para almacenar los datos que funciona como la memoria, hipertexto, materialización de ideas, conceptos, registros, combinatoria, mezcla de todas las miradas que investigan.

El acto de dibujar, de dejar marcas sobre una superficie constituye para cualquier creador, una misión comprometida y una pasión que debe ser consumada. No existe nada más importante para cualquier dibujante que estar graficando, garabateando o registrando en todo momento. Entonces la pregunta pertinente sería cómo el dibujo se puede conformar en instrumento de recolección de datos, en instrumento de registro durante la etnografía y puede ayudar a la construcción etnológica, debido al hecho de que resulta -para mí como artista- uno de los métodos en esta investigación, su proceder para la consolidación de un constructo visual e intelectual que proviene de una conexión emocional con aquello que se observa.

Cuando el dibujante transforma el grafito en trazos que definen una figura sobre el papel, no deviene solo en acto de magia, sino en todo un proceso de creación en el que interviene un estado de objetividad que permite tomar decisiones, a este respecto el ilustrador Tan admite: “Según mi experiencia, dibujar bien requiere un esfuerzo consciente: una investigación activa, una observación atenta de lo que me rodea, y una labor constante de experimentación y de recopilación de referencias, trabajo que tiene lugar siempre entre bastidores” (Tan, 2011: 4).

El dibujo se concibe y utiliza como una de las estrategias conformantes del método etnográfico, instrumento de recolección de datos, como referencia-modelo que permite la reconstrucción de lo visible, en este caso la visión de las estatuillas y de alguno de los eventos de las otras unidades de estudio que se reconstruyen desde la plástica: dibujo, pintura, fotografía, narrativa, ilustración. La representación que se

hace dibujo se une a eso representado para actuar como modo de acercamiento, donde la percepción y la descripción se tornan en elementos fundamentales para la observación y la reflexión de los acontecimientos imbricados en la estructura social predominante en las fuentes de conocimiento de la investigación.

¿Cómo el dibujo puede ser un hecho etnográfico? Dibujar es ver y pensar eso que se dibuja, se vuelve un acto retiniano sobre un cuerpo visual y aunque no se busca imitar fielmente eso que se ve, sino enfocar la mirada sobre el objeto para repasar su contenido con una atención minuciosa, calmada y reflexiva debido a que el acto de dibujar demanda ese estado de paciencia y serenidad para captar. En el caso de las estatuillas se dibujan las huellas contenidas en ellas, se repasan doblemente, es como mirar dos veces esas improntas, entonces el dibujo se puede usar no como mero registro sino como instrumento de observación *in situ*, captación en el instante de la información que se tiene enfrente. El dibujo se hace la referencia de lo visible a través de la toma de notas, del boceto, del apunte, mirada aguzada sobre aquello que ve, el resultado gráfico deviene en referencia simbólica, actúa como repotenciador de la mirada, acompañante de la adquisición de conocimiento.

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial (Gómez, 1999: 23).

El proceder estratégicamente desde la gráfica es un acercarse al imaginario de los creadores seleccionados, a la manera cómo estos construyen la imagen re-construyéndola por medio de otra imagen dibujada. De las estatuillas se seleccionan los rasgos más antropomorfos por ser una de las categorías donde coinciden las búsquedas estéticas de la mayoría de las unidades de estudio, es decir, la representación de la figura humana. Se

realizan visitas a la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez para seleccionar entre cinco y diez figurinas por día y se dibujan una por una, se toman notas de sus rasgos formales y de posible construcción y uso. Surgen preguntas durante el proceso de dibujo que se anotan. Una de estas interrogantes es si pueden leerse como documento ya que para mí dibujar es la manera en que se logra interrogar al objeto o artefacto, luego se hace un registro fotográfico de cada una intentando registrar todas las vistas (frontal, lateral, cenital, contrapicado) para ser usado para el análisis en el momento de la etnología. Repito, los resultados que se obtienen por medio del dibujo no tienen la intención de hacer un registro mimético de representación de las figurinas, sino un acercamiento observacional que deje una marca gráfica a manera de nota o reflejo de los códigos que ellas detentan para poder establecer un análisis al ser comparadas con las fotografías y realizar la teorización. Gómez va a destacar la importancia del dibujo como dador de sentido:

www.bdigital.ula.ve

Los dibujos poseen una dualidad directa en el sentido de que conducen de una manera palpable y práctica hacia pensamientos concretos visibles; son instrumentos de concreción, y a la vez son simples instrumentos para experimentar relaciones adicionales, conjeturas: es decir, son un medio para un fin en más de un sentido, no son resultados completos o definitivos (Gómez, 1999: 33).

¿Puede entonces el dibujo actuar como una fuente de conocimiento? El acto de dejar huellas sobre soportes puede actuar como proceso de comunicación, el dibujo como signo que significa, que Gómez arguye:

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de la expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones (Gómez, 1999:7).

Al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al unísono el valor simbólico que asume. Dibujar es un acto de concreción, acto de fijación de una idea, de un objeto, de un ser que va a implicar una observación sagaz y una reflexión atenta, por eso se dice que dibujar es pensar.

En esta investigación esa descripción gráfica se extiende al ingreso de ideas que posadas sobre los objetos detonan inferencias y más interrogantes. Así el dibujo actúa como registro y fuente al mismo tiempo, función de reversibilidad aplicable a cualquier contexto, cónsona a la idea que expone Gómez sobre la función del dibujo:

(...) el papel que mantiene el dibujo como elemento definidor de la idea, pero también el papel que asume como medio instrumental a la hora de configurar, tanto los aspectos estructurales que permiten describir una forma como aquellos otros que nos aclaran su construcción, su funcionamiento, pero sobre todo la capacidad que mantiene a la hora de precisar el contexto estético desde el cual se conforma ese objeto, el valor que debe asumir esa imagen (Gómez, 1999:33).

El dibujo como estrategia etnográfica de recolección en este trabajo funciona permitiendo registrar datos de construcción formal, estética y a partir de estos poder inferir sus posibles usos y lugares de ubicación, conformando una representación que puede arrojar pistas sobre los posibles comportamientos de los creadores de las estatuillas, levantar una explicación de su cosmovisión utilizando el dibujo como técnica perceptual y reflexiva que acompaña al documento material, entonces el dibujo hace posible la adquisición de datos, idea en concomitancia a la de Gómez al referirse a que: “Las representaciones construyen los modelos de la realidad que cada cultura delimita. Construidas como imágenes ejemplares, esos modelos se establecen como referencias tautológicas recurribles e interpretables” (Gómez, 1999:51).

También permite hablar del rol del etnógrafo-artista, del hecho auto-etnográfico, pensar en otra posibilidad o repertorio más para acercarse a eso que se está investigando, teniendo claro que el dibujante también debe aclarar su posicionamiento cuando realiza

sus representaciones, Gómez lo explica así: “La raíz del problema vuelve a estar en el hecho de que el dibujo no sólo representa aquello a lo que alude, sino que además determina y explica la posición del que lo realiza” (Gómez, 1999: 149).

Es importante enfocar sus posibles limitaciones, es decir, si las representaciones que surgen de su ejecución obedecen a determinado marco ideológico, contextual, científico, cultural; si es muy subjetivo, entonces surge la incertidumbre de si la representación es un problema ideológico, es decir, si obedece a determinada concepción del arte, para ello me apropio de una interrogante acudiendo a un cuestionamiento similar que se hace Gómez sobre la significación de las imágenes “De qué hablan las representaciones, determina la estrategia desde la que el dibujante (etnógrafo) se tiene que enfrentar a la configuración” (Gómez, 1999: 50).

De qué hablan mis representaciones. Revisando el material se detecta que no se estaba haciendo referencia a ninguna configuración conceptual del arte sino que me estaba acercando al material artefactual desde una técnica plástica para levantar la representación de los rasgos que me arrojaban información, en ningún momento de esta etapa de la investigación llevé una idea preconcebida, solo di rienda suelta a mi metodología que era una observación abierta sin ninguna sujeción cultural, ya que esa parte se desarrollaría en el análisis y la etnohistoria. Me interesaba más utilizar la técnica del dibujo para ampliar las posibilidades de acercamiento al hecho etnográfico, como soporte para acceder y crear conocimiento que puede generar ideas y conceptos.

La importancia de este trabajo radica en poder sumar otras miradas, otras perspectivas para ampliar la mirada etnográfica, en tal sentido propongo el dibujo como otra posibilidad de encontrar datos, como otra técnica más para realizar etnografía ajustable a las miradas trifásicas del método etnohistórico, donde la representación que resulta del dibujo permita la descripción etnológica, aunque parta de la subjetividad pero que puede acompañar la objetivación, tal como lo explica de Gómez:

Este carácter interdisciplinar y el sentido de nudo entre los fenómenos objetivos y subjetivos son los que determinan el valor más sugestivo del

dibujo, al que hay que añadir su papel clave en los fenómenos de descripción y representación. Un campo difícil, un equilibrio complicado entre fenómenos muy diversos, en donde la menor ambigüedad puede romper ese hilo mágico que hace que cada representación sea un universo preciso en el que se instala el sentido del dibujo (Gómez, 1999:18).

De esta manera puedo aseverar que el dibujo permite la aprehensión de sentido de los elementos constitutivos de las estatuillas, la relación de una estructura material y corporal que permite hablar de objetivación de la imagen y los gestos estéticos que actúan como signos más ambiguos o especulativos, donde aflora mayormente la subjetividad, sin embargo, esos rastros sígnicos configuran los gestos de la cultura que los fabrica, ponen en evidencia rasgos definitorios y significativos de los hacedores de imágenes, reflexión que se asemeja a la que también hace Gómez cuando se refiere a las estructuras de los gestos que surgen del dibujo representacional:

www.bdigital.ula.ve

Los trazos que reconocemos son los rastros fijos de esos gestos que nos ayudan a comprender el proceso con el que las personas representan los conceptos de las cosas (...) A través de esto, el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume (Gómez, 1999: 18).

¿Dónde situar los datos gráficos y etnográficos?

En el prólogo del libro *Los argonautas del pacífico occidental*, Malinowski afirma: “Un trabajo etnográfico riguroso exige, sin duda, tratar con la totalidad de los aspectos sociales, culturales y psicológicos de la comunidad, pues hasta tal punto están entrelazados que es imposible comprender uno de ellos sin tener en consideración todos los demás” (Malinowski, 1968: 14). Esta idea de abordar desde distintos planos del conocimiento aquello que se desea investigar es retomada por Mauss y su noción del

Hecho Social Total a partir de la dimensión sincrónica (el acto del ser a la acción del ser social) hasta su articulación histórica o diacrónica, en las que se busca analizar todos los factores interconectados que afectan el principio de reciprocidad presente en el intercambio de donativos o prestaciones regidas por las obligaciones fundamentales de dar, recibir y devolver, como lo menciona González aludiendo al establecimiento del contrato: “La relación contractual a que Mauss se refiere es la que se manifiesta a través de los actos de intercambio que, aunque, en apariencia, son desinteresados y voluntarios, se reproducen dentro de una lógica de interés y compromiso” González (2005, párr.11), las cuales imbrican varios factores: económico, mágico, ceremonial, alianzas, etc.; esto quiere decir que el hecho social total es de tipo institucional, donde quedan interrelacionados a la vez factores económicos, jurídicos, religiosos, estéticos, con los fisiológicos, psicológicos y societarios, marcando así su función simbólica y sus usos como expresión cultural, lo que implica un compromiso para el etnógrafo que debe estar activo durante todo el procedimiento de recolección y registro de testimonios. Entonces surge la pregunta: ¿qué miramos y cómo lo miramos? ¿Dónde podemos resguardar eso que miramos?

Si el dibujo se puede implementar como un instrumento de recolección de datos en medio de una práctica de campo de observación *in situ*, el cuaderno de notas actúa como el soporte idóneo para depositar los gestos gráficos extraídos de la realidad que se investiga.

Podemos afirmar que la técnica de registro de datos en el trabajo de campo etnográfico que logra actuar de soporte para conglomerar todos esos fragmentos o gestos gráficos conformadores de memoria, es el **cuaderno de notas** o **cuaderno de campo**, el cual se torna en esa reserva o *topos* de actividades, testimonios, datos, mapas, censos, cuestionarios, listas, apuntes, gráficos, dibujos, fotografías, tablas, cuentos, anécdotas, conversaciones, comentarios, entrevistas, observaciones, hipótesis, interpretaciones, emociones, delirios, evaluaciones, necesidades, etc.

Como objeto en sí mismo recibe muchas denominaciones: diario, cuaderno, inventario, álbum, *block*, bitácora, memoria, archivo, libro, agenda, epistolario, diagrama, libreta, códice, papiro, mapa, documento, fotolibro, etc. Sin importar su nominación, lo que es evidente es que resulta una especie de miembro o prolongación infaltable para cualquier hurgador de realidades. El block de notas por lo general es *manus scriptus* –manuscrito– conformado de escritos, dibujos a mano alzada y fotografías que van retratando la manera de observar del investigador, espacio en el que se van graficando las emociones, las impresiones, apreciaciones, intuiciones, deducciones; re-colección de *jeurekas!*, apuntes de la objetividad, anotaciones que le dan forma a la subjetividad. Es la mirada graficada, la ojeada vuelta palabra, hecha imagen en un *corpus* de recuerdos.

Tratar de mirar desde la óptica de un antropólogo no es tarea fácil, sin embargo, creo que el artista visual se acerca a esa mirada, quizá de forma “inconsciente”, para extraer de la “realidad” pasada o presente el material con el que intenta crear, inventar o transformar un nuevo mundo. Quizá parezca un atrevimiento o contradicción querer hablar sobre el proceder del etnógrafo a través de la técnica del cuaderno de notas del artista para registrar “realidades”, debido a que este mira y busca hacia afuera, su objeto o sujeto de estudio suele estar fuera de sí, y acá se propone un mirar que regresa, como si el etnógrafo se investigase a sí mismo, en una auto re-visión que participa como generadora de conocimiento.

Si las palabras dichas no se escriben, se las lleva el viento. Si las imágenes miméticas o fantaseadas no son registradas, caen en el olvido. Para evitar dicha nulidad o ninguneo existencial necesitamos, de alguna manera, hacer materia las palabras y las imágenes, es decir, que adquieran cuerpo significativo que en conjunción con un concepto o *sema* terminen de constituirse en signos.

Si uno de los componentes de la etnografía es interpretar un texto, habría que pensar también en el texto que se conforma en ese diario, ya que como una herramienta de búsqueda –útil para el método de investigación sobre el lugar– recoge datos que

conforman una memoria, testimonio o documento, que al mismo tiempo es un lugar de experimento, un escenario para la imagen y para el texto, archivo de fuentes documentales. Del mismo modo pudiésemos decir que todo el material acopiado en el diario funciona como traducción de la realidad, ya que es inevitable para el investigador, por más que lo intente, dejar de lado su propia manera de ver e interpretar lo que está explorando.

La vivencia sobre el campo de investigación, ese *estar allí* malinowskiano, en el caso de los artistas es una experiencia vital a la cual no pueden dejar de llevar su diario de dibujos. El ilustrador japonés Fumie Kamijo lo manifiesta visceralmente cuando dice: “Todo lo que he experimentado está en mis cuadernos de bocetos, las cosas que he visto, comido, oído, sentido y, tal vez de forma aún más importante, son el lugar ideal para plasmar mis extrañas ensoñaciones” (Kamijo, citado en Brereton, 1999: 168). También podemos otear en el mismo libro la significación que da el ilustrador español Isidro Ferrer al uso de los cuadernos de bocetos:

www.bdigital.ula.ve

Mi memoria es caprichosa y selectiva y por este motivo estoy decidido a vallarla. Me esfuerzo al máximo por ir dejando constancia de mi camino, las señales y las marcas que muestran mi proceso y mi punto de llegada. Mis ilustraciones y escritos son pequeños hitos a lo largo del camino, que proporcionan pruebas de que estoy viviendo (...) Me gusta dibujar, recopilar, y guardar. En los cuadernos de bocetos, que en ciertos casos son como diarios, ordeno la información que he reunido y que podría resultarme útil (...) En los cuadernos de bocetos intento poner orden a mi mundo, actualizar la información (...) Mis cuadernos de viaje y personales van marcando este camino, y en ocasiones me guían y me sirven de apoyo (Ferrer, citado en Brereton, 1999: 102).

Hay que destacar que, al ser un soporte para infinidad de datos, rompe con las fronteras entre áreas o disciplinas y en esa fusión puede proponer nuevas perspectivas al asumir la cualidad de hipertexto que lo aproxima a las nuevas maneras de presentar contenidos en soportes digitales y las múltiples lecturas que pueden tener esos mensajes que configuran nuevas formas de representación.

Lo que está cobrando cada vez mayor importancia es el hipertexto, en el sentido más amplio de esa palabra. El hipertexto combina palabras, imágenes, sonidos y diversas taquigrafías. La gente que posee teléfono celular habla, claro está, pero también toma fotografías y usa teclados para digitar mensajes en los que se combinan letras, signos de puntuación y otros gráficos (Schechner, 2012:28).

El diario es un apéndice, una necesidad, un lugar del que emanan las posibilidades, es una especie de baúl donde cada huella o registro forma parte del tesoro, fuente que permite crear una identidad, una cosmovisión, de allí que en esta investigación se postule al diario de campo o de artista como el lugar del resguardo, laboratorio de la investigación donde se relacionan todos los elementos que la conforman.

Definición de la investigación

El proceder en esta investigación remite a ese comienzo, una mirada que se conecta a otras miras para conformar un corpus de métodos, estrategias e instrumentos que consoliden en este caso el acercamiento al arte, a la cosmovisión contextual de la estética de los Andes venezolanos, a sus representaciones. La observación se amplía, se multiplica ante lo desconocido, frente al asombro, despertando mayores inquietudes. El arte procura generar esa sorpresa desde lo misterioso ya que desde allí se activa la imaginación.

Como creador de imágenes parto de esa inquietud por el arte, por las manifestaciones estéticas, por las conductas representacionales, desde un aspecto de la antigüedad hasta acciones del presente, que muestre la cosmovisión o imaginario de los hacedores de imágenes regionales, su concepción del arte o su actividad plástica bajo un enfoque etnohistórico.

Dentro de la investigación se tomaron objetos, sujetos y situaciones para ser estudiados que se agruparon nominalmente como Unidades de Estudio, estos fueron: las estatuillas antropomorfas (objetos) de la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes, algunas fiestas del calendario religioso (situaciones) andino y las prácticas simbólicas de un grupo de seis artistas y artesanos (sujetos) de la actualidad de la ciudad de Mérida. Definición de los eventos de cada Unidad de estudio:

- Objetos: fuente primaria u original descontextualizada, sin embargo, actúa como documento material indirecto. Esta característica me sugirió un sesgo ya que, al no tener informantes directos sobre las estatuillas, solo puedo acceder a datos que me proporcionen ellas mismas desde su fisicidad. Luego a partir del proceder etnohistórico me planteé la posibilidad de convertir la limitante en fortaleza, imaginando re-pensar las estatuillas como documentos en sí mismos, y aunque fuesen mudas son portadoras de signos, cabía la posibilidad de “interrogarlas” desde la arqueología, utilizando las técnicas de revisión material, la matriz de observación abierta a través de instrumentos de registro gráfico y registro fotográfico para captar sus características (evento de estudio) más representativas.
- Sujetos: fuentes vivas, abordadas desde la observación participante, diseño de campo en su contexto habitual, el registro se da como anecdótico y de especímenes y principalmente su comportamiento y conductas (eventos de estudio), seleccionando las notas por medio de encuentros y entrevistas inestructuradas o abiertas a seis creadores de imágenes contemporáneos de Mérida: Lucrecia Chaves, Annabell Villet, Franco Contreras, Henry Carvajal Franceschi, Humberto Rivas (Arte Colibrí) y el autor de este trabajo, Arnaldo Delgado; debido en que hay coincidencias al trabajar con la figuración antropomorfa, acercamiento a tradiciones locales, a materiales propios de los

Andes y a una conexión con la naturaleza y por ser una cantidad un poco más manejable a la hora de su abordaje.

- Situaciones: fuentes vivas y primarias, observación participante en una situación que posee varios eventos, en un registro global en dos festividades del calendario religioso andino (La Candelaria en la Parroquia y San Isidro en Lagunillas) donde se tomaron muestras referenciales, es decir, solo una porción de la población ya que era imposible acercarse a la totalidad de los participantes, se buscó una muestra que fuese significativa, también se elaboró un muestreo por conglomerado debido a la estratificación territorial, se seleccionaron las personas o informantes del evento sin ningún criterio establecido (observación abierta), casi siempre los que estaban más disponibles en el momento.

INDICIOS PERCIBIDOS	TÉCNICA	INSTRUMENTOS
Mirando Sintiendo con los demás sentidos	Observación participante Dibujando Fotografiando Haciendo muestreo	Registro anecdótico Registro por informante Registro global Registro gráfico, fotográfico Colectar muestras
Conversando Preguntando	Encuentros Entrevistas no estructuradas	Registro anecdótico Grabaciones
Leyendo	Revisión material documental	Matriz de observación abierta.

Esquema 5 Técnicas e instrumentos utilizados en la investigación para la recepción de los datos.

La observación según el tipo de abordaje es caológica e inestructurada conformada por la observación participante y la autoobservación (auto-etnografía). Se

habla de abordaje caológico debido a que no hay un plan preconcebido, sino que los encuentros son fortuitos, de adaptación a las fechas de los eventos y no se va al campo con conceptos o categorías definitorias de antemano, sino que se van dando a posteriori, ayudado por supuesto por las vivencias en arte que permiten tener ideas, concepciones y experiencias previas (piedritas) que van marcando posibilidades de aberturas para la exploración, así lo define Hurtado:

(...) el abordaje caológico se utiliza en las investigaciones exploratorias, investigaciones con fases exploratorias, o en todo estudio en el que se quieren hacer observaciones abiertas y sin definiciones previas, ya sea porque desconoce el contexto que va a investigar o porque quiere hacer un acercamiento original a la situación de estudio, dejando de lado las conceptualizaciones previas.¹ (Hurtado, 2010:835).

La investigación tiende a comportarse como un proceso exploratorio, un tanto experimental y lúdico debido a que se orienta bajo el principio de posibilidades abiertas cuyo carácter es creativo, sin rutinas ni estructuras rígidas, permitiendo un encuentro constante con lo nuevo, las sorpresas; comportamiento propio de los artistas que son proclives más a la experimentación, a lo misterioso, a la hibridez y lo diverso, es decir, al descubrimiento. Aquí encuentro resonancias con la estructura pluridisciplinaria y abierta de la metodología etnohistórica de la maestría, que, aunque sustentada en una base disciplinar trípode, es permeable a los procedimientos de otras disciplinas. Así lo argumenta Clarac cuando hace referencia a su proceder metodológico para acercarse a su realidad desde el principio de complejidad:

He querido descubrirla en efecto tal como podía mostrarse a mí, y tal como yo la podía ver, con todas sus (nuestras) contradicciones, dentro de su (nuestro) orden y desorden (según la perspectiva para abordarla),

¹ Se quiere ver cómo actúan los hacedores de estéticas, cómo las generan, teniendo quizás como único asidero que el investigador es un hacedor de imágenes, a la revisión de estatuillas con un origen y ubicación imprecisos que son parte de una colección y las festividades del calendario religioso andino que son tradiciones populares.

y he procurado reconstruirla dentro del sistema mayor en el cual se manifestó a *mí esta* realidad, no concibiendo el sistema como una “totalidad” sino como el conjunto complejo en el cual se pueden organizar y desorganizar el orden y el desorden, las coincidencias y las contradicciones, las correspondencias y las oposiciones; buscando los medios utilizados para tal organización, buscando una racionalidad que pudiera ser capaz de combinar varios sistemas lógicos y favorecer su co-existencia contradictoria (Clarac, 1990: 22-23).

Podría definir mi proyecto como una investigación creativa **Miradas caleidoscópicas reversibles**, conformada por múltiples miradas (disciplinas), que al mezclarse y al detentar fuentes múltiples devienen en una mirada ampliada y mutable sobre los eventos de estudio y sobre la realidad investigada. Como lo afirma Barrera: “En este sentido toda investigación es heurística, es decir, creativa. Aún cuando cada investigador dispone de orientaciones metodológicas generales que guían su quehacer, éste construye su propio proceso investigativo y define el camino a recorrer” (Barrera, citado en Hurtado, 2010: 67).

TÉCNICA	INSTRUMENTO DE RECOLECCION DE DATOS	INSTRUMENTO DE REGISTRO
Observación	Toma de notas Dibujo - Fotografía - vídeo	Diario de campo - Cuaderno de artista cámara fotográfica Cámara de vídeo
Revisión Material - documental	Matriz de observación abierta	Diario de campo Cuaderno de artista
Encuentro Entrevista	Toma de notas Entrevista no estructurada	Diario de campo Cuaderno de artista Grabador

Esquema 6 Técnicas, instrumentos de recolección e instrumentos de registro activados en la investigación.

Diseño de la investigación

El diseño de la investigación se estructuró con los siguientes criterios:

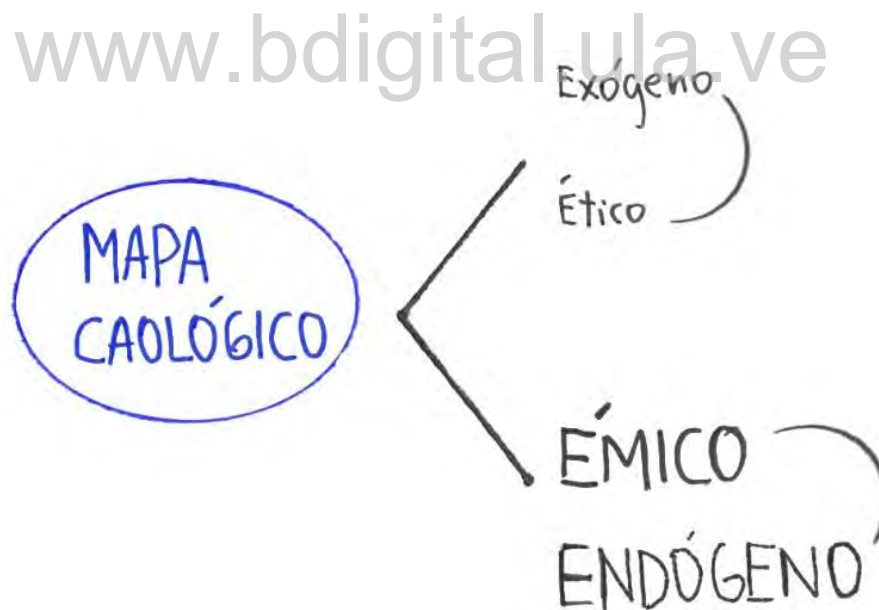
Por el origen de los datos, es un diseño de **fuentes mixtas**, por un lado, tenemos diseño de campo ya que dos de las unidades de estudio son fuentes vivas o primarias en su contexto habitual a las cuales se abordó desde la observación participante y se consideraron las actividades que se realizan del pragmatismo sociológico y la investigación acción participativa que se mencionó. También tiene una parte de diseño documental ya que una de las unidades de estudio son documentos materiales indirectos (estatuillas) y además por información recogida y registrada por otros investigadores. Como fuentes documentales las estatuillas antropomorfas devienen en documentos expresivos ya que a partir de ellas podemos inferir su proceso de construcción, posible uso ritual y algunos significados simbólicos contenidos sobre su cuerpo material, aparte de funcionar en sí mismos como registro creativo de su momento de hechura.

Por la perspectiva de temporalidad la investigación oscila entre un **diseño contemporáneo** ya que varios de los eventos de estudio ocurren en el presente, el investigador es testigo y conforma parte de las unidades de estudio, y el **diseño retrospectivo** porque se analizaron las estatuillas con un origen incierto.

El abordaje de la investigación, según la perspectiva de interpretación o criterios de referencia o fuentes, al estar enfocado en el mismo investigador y el propio contexto resulta explicativo pero en ocasiones al enfocarse en situaciones generadas por otros deviene comprensivo, es decir, la primera categoría hace referencia a un abordaje **ético** entendiendo este como “El abordaje ético (o neuménico), centrado en el investigador, intenta dar cuenta del evento de estudio a partir del marco de referencia y las interpretaciones de éste, independientemente de si los investigados coinciden o no” (Hurtado, 2010:311). Me interesaba saber el comportamiento y determinadas actitudes de los artistas incluyendo las propias desde mi propia perspectiva, y en otras ocasiones

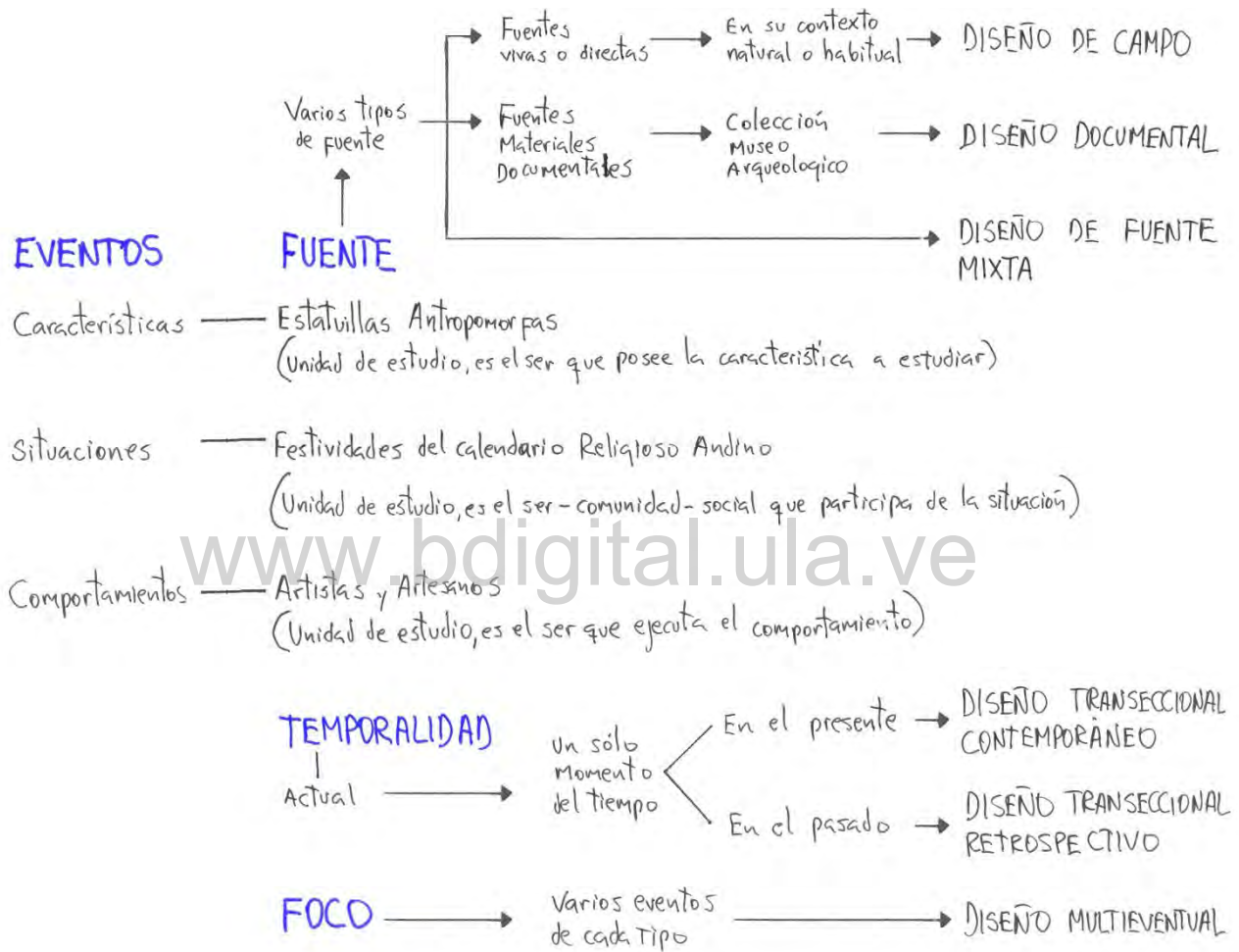
la categoría fue **émica** enfocada en las personas que llevan a cabo las acciones dentro de las tradiciones religiosas, así como también lo define Hurtado: “Una descripción émic (o fenoménica), de ciertos eventos dentro de un contexto cultural se basa en cómo entienden y explican los miembros de ese contexto el significado de esos eventos; es una visión desde adentro” (Hurtado, 2010:309). los eventos de estudio terminan siendo la descripción de las vivencias, emociones, experiencias, creencias, sentimientos y expresiones de los investigados en una abierta situación empática que en el caso de mi investigación se fue dando en un ida y vuelta entre ambas formas de abordaje.

Puedo decir que mi investigación se realizó mediante un abordaje caológico, émico-ético y endógeno, esto último coincide con la recomendación de Fals Borda de activar la endogénesis, también debido a mi participación como investigador en doble rol de quien ve y es mirado por la necesidad de vinculación con el contexto y en ocasiones ético.



Esquema 7 Abordaje de la investigación.

En resumen, tenemos una investigación explicativa, con un diseño de fuente mixta (de campo y documental), contemporáneo y retrospectivo, multieventual, caológico y endógeno con la cual se busca crear una noción o teoría que defina el arte del contexto.



Esquema 8 Holístico y sinóptico del Diseño de investigación.

El acercamiento a las tres unidades de estudio mencionadas desde **Miradas caleidoscópicas reversibles** conformada por diferentes áreas del saber cómo el arte, los estudios sobre la representación, algunas estrategias del método de Investigación-Acción-Participativa conjugadas con el enfoque pluridisciplinario de la metodología etnohistórica y sus tres pilares, me permitió configurar la definición nocional de **etno-representación**

entendida como los imaginarios productores de imágenes que se muestran en las representaciones mentales y materiales de creadores visuales de los Andes venezolanos, subrayando principalmente el rasgo antropomórfico aplicado sobre algunas manifestaciones del arte local o contextual desde las cuales poder establecer la representación y las relaciones con otras categorías y concepciones del arte. Mirada dialógica y de conectividad que se encuentra en consonancia con el principio metodológico de la complejidad de Morin cuando alega:

La complejidad hace esfuerzos para abrir y desarrollar el diálogo entre orden, desorden y organización, para concebir en su especificidad y en cada uno de sus niveles los fenómenos físicos, biológicos y humanos. Se esfuerza a una visión poli-ocular o poli-escópica donde, por ejemplo, las dimensiones físicas, biológicas, espirituales, culturales, sociológicas, históricas de lo humano dejan de ser comunicables (Morin, citado en Clarac, 1990: 21-22).

www.bdigital.ula.ve

La multifocalidad que se planteó como escenario de búsqueda en esta investigación, intenta un reaprender a ver el mundo de manera relacional, asumiendo el compromiso con una realidad común desde la afectación, “(...) cuando nos dejamos comprometer desde esta perspectiva involucrada en un mundo común” (Garcés, 2013: 15).

Partí desde mi deslocalización, del no saber cómo enfrentar el caos circundante asumiendo esa finitud, y que físicamente Garnier trata esta in-capacidad como un potencial: “La imperceptibilidad es también una realidad física porque nuestra percepción es totalmente discontinua” (Garnier, 2012: 7). Aprovechando la limitación personal para solicitar e involucrar al otro en alianzas, solidaridades y cooperaciones en un mismo contexto desde distintas perspectivas permeables, de miradas híbridas, múltiples, mutables, que permiten una ampliación de foco, siguiendo a Garcés “Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo” (Garcés, 2013: 30).

Debemos tener claro que no hay lugar privilegiado desde dónde mirar el mundo, que es difícil encontrar un lugar desde el cual mirar, como continúa argumentando

Garcés: “Los lugares se han multiplicado hasta el punto de que parecen haber desaparecido y las capacidades se han diseminado” (Garcés, 2013: 73).

Desde esa no ubicación, ese estar desacomodado y desorientado es que se podrá mirar de otra manera, debido a que esta multifocalidad va a generar un desenfoque, extraviando la parcialidad o la centralidad, quedamos saturados de imágenes donde el foco está en constante ir y venir, en un vaivén que activa “el pensamiento ligado a la evocación de esquemas multidimensionales difusos” (Leroi-Gourhan, 1971: 204). Una visión desenfocada que se activa como otra posibilidad o habilidad para mirar:

(...) es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objetivo focalizado (...) El ojo sensible ni aísla ni totaliza. No va del todo a la parte o de la parte al todo. Lo que hace es relacionar lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con lo invisible (Garcés, 2013: 112).

El tomar consciencia de ese lugar de transición permitió que cada mirada actuara como una apertura, un portal para ir a encontrar datos a manera de fragmentos –piedras-, que al ser traídas de vuelta y confluir con otros datos provenientes de otras puertas abrieran una reconstitución (intrincación) para conocernos mejor, es decir, se incrementa la invidencia debido al transitar discordante del orden temporal (se vive el tiempo en alocronías, diferentes temporalidades coexistiendo) y se registra mediante un actuar paralelo por anacronías, desde la analepsis (retrospección) y desde la prolepsis (anticipación), como lo explica Garnier “*El éxito vendría de la actualización de la mejor experiencia gracias a un buen intercambio de informaciones debido a aperturas entre ambos tiempos*. Claro está, cada pregunta tendría múltiples respuestas creando así infinitos futuros posibles, y cada respuesta sería la consecuencia instantánea de la mejor elección entre esta diversidad de potenciales” (Garnier, 2012: 6).

Urge la asunción de una actitud de construcción de sentido, siendo y estando. En este trabajo ese sentido se buscó en el entendimiento de una concepción regional del hacer artístico basado en las representaciones estéticas de las tres unidades de

estudio señaladas, es ahí donde vi pertinente la creación de un paso a paso etnohistórico que actuara mediante el **principio de reversibilidad** -como un proceder creativo de resistencia, defensa, recuperación simbólica que se manifiesta en una transfiguración de rasgos culturales intercambiables en ida y vuelta o viceversa- expandiendo la mirada - ganar más ojos-, tener otros ojos para mirar desde múltiples perspectivas, entendiendo ese aumento como una pluralidad que busca la conjunción en lo interrelacional, ya que ninguna se atribuye como centro focal. Esta idea está en consonancia con la idea filosófica de la *mirada periférica* que propone Garcés cuando menciona:

Frente a la visión focalizada que ha dominado la cultura occidental, y que destaca por su capacidad de seleccionar, aislar, identificar y totalizar, necesitamos desarrollar una visión periférica. No es una visión panorámica o de conjunto. Es la que tiene los ojos del cuerpo, inscritos en un mundo que no alcanzan a ver y que necesariamente comparten con otros ojos, aunque sea desde el desacuerdo y el conflicto (Garcés, 2013: 83).

Fueron la necesidad, la intuición y la afectación las que determinaron desde cuál perspectiva se enfocaba o desenfocaba el compromiso, la activación de varias perspectivas se dio como un desdoblamiento, es decir, un extenderse hermenéutico sobre los elementos simbólicos desde cada disciplina para la obtención de datos que luego se repliegan (activación del principio de reversibilidad) como transición de una disciplina a otra, de una observación a otra –la conexión de piedras encontradas en el recorrido–.

La mirada sensible se encargó de hacer el recorrido por la información, la sensibilidad, la imaginación y la intuición como ejes de conocimiento que en el arte son “componentes” de suma importancia que se ponen en práctica en todo momento. Este actuar multifocal desde un contexto fuera del centro, es decir, desde lo marginal marcó señas en los comportamientos de los hacedores de imágenes que informaron sobre sus propias maneras de entender y accionar su acto creador, que en conjunción con la revisión material y documental me permitieron postular las siguientes características,

coordinadas epistémicas y problemáticas presentes en la reconstrucción del imaginario representacional de los Andes venezolanos:

- El arte como principio vital que nos acerca otros modos de conocer y de acceso al conocimiento por medio del hecho imaginario como fuente de ideación y creación simbólica, del cual se pueden hacer transmisibles códigos o signos identitarios de la sociedad de la que emergen.
- Cómo desde las crónicas de Indias las manifestaciones estéticas en las representaciones artísticas del continente americano han sido vituperadas, minimizadas y hasta mostrificadas desde la mirada euro céntrica, occidental y hoy en día “globalizada” que mantiene esa estructura de desplazamiento que de hecho encuentra resonancias o réplicas locales a menor escala en cada país generando así una dependencia (colonización del pensar) cultural centralizada que deja al margen los productos artísticos que se hacen desde lo periférico.
- La problemática nocional que se postula desde marcos hegemónicos como únicos autorizados para otorgar la legitimización, generando una dicotomía o confrontación (maniqueísmo) u oposiciones estructurales tales como: centro/periferia, arte/artesanía, sagrado/profano, urbano/rural, interior/exterior, natural/artificial, idea/oficio, igualdad/desigualdad/, popular/elitismo, global/local, anticuado/actualizado, normal/anormal, emergente/inmerso, etc.; y que se propone en esta investigación modificar y romper las dualidades cambiando la función del *slash (/)* y su significación confrontadora, en función relacional, colocándolo en horizontal, de esta manera queda transformado en guión (–) que implica conectividad para que deje de actuar como oposición en cada pareja.
- Como artista me acerco a la mirada socio-cultural del antropólogo, posicionándome desde el desacuerdo con el marco dominante eminentemente de raíz ideológica occidental positivista que ve en el arte un mero producto para mercadear y al artista como un dispositivo manipulable para obtener obras.

La investigación levantada a partir de miradas que se hibridan explorando, experimentando y vivenciando los comportamientos humanos dirigidos al hacer imágenes en la región andina, me permitió detectar y postular las siguientes categorías antropológicas surgidas de las etno-representaciones observadas:

- Desde el apartado territorial, lo multisituado y lo transterritorial en el que se emplazan las tres unidades de estudio, brota la categoría de **Cronotopo Andino**, palabra propuesta por Bajtín que define como:

Cronotopo: literalmente “tiempo-espacio” sin prioridad de ninguna dimensión. Es un escenario ficticio donde ciertas relaciones de poder históricamente específicas se tornan visibles y ciertas historias “tienen lugar” (...) En el cronotopo artístico literario, los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo concreto cuidadosamente pensado (Bajtín, citado en Clifford, 2001: 297- 298).

Me pareció pertinente este término ya que esta investigación busca una recolección de datos para la construcción contextual del escenario o relato del arte local real y etnohistórico en conjunción con el acto imaginario y aunque el arte esté compuesto como dice Clifford de la: “configuración de indicadores espaciales y temporales en un escenario ficticio donde (y cuando) tienen lugar ciertas actividades e historias” (Clifford, 2001: 279).

De ese escenario se pudo establecer dentro de esta categoría el apartado de localidad y contexto, sus cualidades y características. También la convivencia entre la zona rural y urbana, la territorialización de las relaciones de poder desde los distintos marcos que hacen juego en las etno-representaciones.

- **Cosmogonía Alada** es una categoría propuesta como *continuum* cultural caracterizada por uno de los componentes temáticos que mayormente definen la cosmovisión en los Andes venezolanos, la presencia inmanente de un imaginario del vuelo que se puede ver como signo etnológico portado en las

imágenes como necesidad de levantar la mirada, que obedece a un pensamiento mítico religioso y a los comportamientos profanos de la actualidad.

- Las alternativas creativas que surgen en los Andes para activar nuevos lugares para el arte definieron la categoría que acá se denominó **Espacios vitales o lugares de vitalidad**.
- El material artefactual, las obras de arte, las situaciones estéticas se sintetizan en la categoría de **objetos y situaciones de potencia** que se pueden percibir en sus etno-representaciones.
- De los comportamientos, modelos de actuación o acción de los creadores de imágenes deviene la categoría de **ensimismamiento, lugares de reserva y actuar anádico**.
- De los signos y símbolos encontrados en las representaciones de las tres unidades de estudio se postula el concepto de **Etno-representaciones: transfiguraciones fantásticas** como condición en la significación visual en los Andes merideños que se muestra en la narratividad y en el hecho artesanal.

La suma de todas decanta en la propuesta de modelo contextual o **noción local de arte: arte de traspatio, de retaguardia o de inmediaciones** como la experiencia del otro desde lo no visto o lo no representado, lo impresentable que se vuelve experiencia o acontecimiento, aunque sea visto por poco tiempo.

Sesgos o piedras con las que tropezamos

También me topé con impedimentos, sesgos o limitaciones que debí ver como otras posibilidades de apertura para otras lecturas que enriquecen la relación como son: **dependencia** a los fundamentos de la estética occidental ya que se declara como la única posible desde su marco hegemónico, cercenando la posibilidad de anunciar

nuestra propia formulación crítica-conceptual. Lo cual deviene en falta de un **posicionamiento crítico** y **autocrítico** que defina el arte desde el propio contexto y dejarse llevar por, tal como lo dice Camnitzer “La primacía del formalismo y la promoción del “arte por el arte” como un símbolo de la libertad individual” (Camnitzer, 2009: 53). Este **individualismo** es promovido por la imposición del mercado, resultando como un resabio inculcado, comportamiento “modélico” que muchas veces termina en una competencia desleal, malsana y excesiva, que solo premia a los ungidos por este marco hegemónico, como continua Camnitzer: “Y la individualidad, siempre que se desarrolla dentro de los límites impuestos por la decencia y la comprensión, termina siendo aplaudida por la sociedad capitalista” (Camnitzer, 2009: 45).

La **emotividad** dentro de la investigación, el ensimismamiento se torna en **autosuficiencia**, endogamia cerrada sobre sí misma, el ponerse al margen políticamente cerrándose a intercambios con otras realidades ajenas que puede resultar en lo que Garcés señala: “las prácticas de confinamiento también corren peligros. Básicamente tres: confinamiento, marginalización y neutralización” (Garcés, 2013: 93). Por su parte Camnitzer menciona los riesgos de un posicionamiento cerrado sobre sí mismo que puede generar “chovinismos geográficos y/o deísmos, (...) y (...) algunas ingenuidades presuntuosas” (Camnitzer, 2009: 45). Pero cabe la pregunta: ¿este enclaustramiento o aislamiento a la larga es beneficioso o lo perjudica, se vuelve un sesgo?

Exceso de **yoísmo**, un actuar cada uno por su cuenta que impide activar de manera efectiva una estrategia de descolonización o activación del pensamiento crítico colectivo, intercultural o transcultural, la falta de reconocimiento del otro y de la mismidad que puede devenir en la creación de prejuicios o **fetichización** que resulta como dice Quintero (2012: “en graves alteraciones de la autopercepción, heteropercepción y socio percepción socio-cultural”).

CAPÍTULO ESTE ETNOHISTÓRICO EL AMANECER QUE SE MARCA EN LOS GNÓMONES O PIEDRAS DEL TIEMPO

*El dibujo sigue siendo, básicamente, lo mismo desde tiempos prehistóricos.
Es algo que reúne al hombre con el mundo. Y es mágico.*

Keith Haring

Los artistas no hacen objetos, hacen mitologías.

Anish Kapoor

El siguiente capítulo tiene por finalidad plantear un acercamiento etnohistórico, en un pequeño apartado inicial o introito, a la necesidad de crear imágenes y manifestarlas como cualidades propias de la condición humana.

La primera parte plantea una aproximación a la noción de arte desarrollada desde la antropología a partir de las concepciones que han propuesto antropólogos y sociólogos como Franz Boas, Melville Herskovits, André Leroi-Gourhan, Edgar Morin y Claude Lévi-Strauss. Se continúa explicando algunos conceptos y definiciones como estética, mito, imaginario, identidad y representación que permiten establecer el concepto propio de etno-representación en el cual se agrupan las manifestaciones estéticas y artísticas presentadas en cada unidad de estudio. Seguidamente se reconstruye al arte desarrollado por las etnias originarias antes de la llegada de los europeos desde los datos que arrojan las crónicas de Indias como primeros documentos históricos, cotejado con las opiniones de otros estudiosos de la materia, también se miran y se postulan las estatuillas como detentoras de signos y su funcionalidad como documentos en sí mismas y las relaciones estéticas que perviven, como continuum cultural en las dos fiestas del calendario religioso andino estudiadas.

En la segunda parte se revisa la concepción hegemónica del arte occidental y su desenvolvimiento histórico como marco legitimador, la influencia que ha tenido como réplica en el contexto del arte venezolano y en el regional. También cómo se ha venido desarrollando el arte en Venezuela y en Mérida, las posibilidades de activar nuevas miradas y concepciones de arte desde la propia realidad contextual.

Introito: Capacidad de imaginar y jugar que permite dejar marcas sobre una superficie

Inevitablemente cuando se piensa sobre qué llevó al *Homo erectus* a crear huellas sobre superficies de conchas o en el interior de cuevas, nos preguntamos si éstas tienen algún significado, si este ser ya poseía la habilidad de imaginar, de simbolizar y de desarrollar abstracción. Para ello se activa uno de los requisitos indispensables de todo etnógrafo, intentar acercarse a la significación dejada por otro/s. En este caso a través de esos garabatos, como actos mágicos que posiblemente sobrevendrían en rito creativo o nacimiento de la intención estética.

La siguiente pregunta que surge, luego de tener claro que estos garabatos representan algo, es si ¿estamos en presencia de un acto comunicativo? Pero ¿qué significa? Quizá no alcancemos a dar respuesta a las interrogantes anteriores, sin embargo, parece quedar claro que, al trazar esas marcas, se dejaron señales visuales, primeramente, como encuentros consigo mismo, y con el desarrollo de su capacidad de ensoñación, luego el de poder mostrarla a otros, como lo apunta Morin:

Por un lado el alarde gráfico constituye la adquisición de un nuevo modo de expresión y comunicación que equivale a una primera escritura. Ciertamente, no se trata aún del lenguaje escrito, pero sin lugar a dudas el signo ideográfico y el símbolo pictográfico nos proporcionan ya el lenguaje de lo escrito (Morin, 1973: 118-119).

Es importante mencionar que estos trazos también nos hacen reflexionar sobre el uso de la mano como instrumento para fabricar rastros gráficos, de su activación y ganancia de la destreza motriz, como lo menciona Leroi-Guorhan:

(...) la mano se transformaba así en creadora de imágenes, de símbolos no directamente dependientes del desarrollo del lenguaje verbal, pero realmente paralelas. Es en esta etapa cuando se constituye un lenguaje que yo he llamado, a falta de algo mejor, “mitográfico”, porque la

naturaleza de las asociaciones mentales suscitadas por él, es de un orden paralelo al del mito verbal, extraño a una especificación rigurosa de las coordenadas espacio-temporales (Leroi-Guorhan, 1971: 206).

Quizá esta sean las primeras señales del lenguaje plástico que nos ponen a imaginar e inferir en un intento de conectar con ese ser o antepasado creativo, que se atrevió a ver más allá. Ante ese nuevo fenómeno del arte que parece obedecer a, como añade Morin:

(...) la intención, habilidad, precisión e inventiva que ya los predecesores del sapiens habían desarrollado en sus actividades prácticas, y muy en especial en la caza, se aventura y desborda en un nuevo campo, el de los productos propios del espíritu –imágenes, símbolos, ideas– (Morin, 1973: 119).

No nos queda otra sino imitar esa acción de querer ver e ir más allá. Parafraseando a Tyson (2017) quien asegura que nuestros ancestros creaban la forma de erradicar la muerte haciendo arte para los habitantes del futuro, esto indica la creencia de continuidad en un más allá, en un porvenir infinito que pudo haber motivado la creación de imágenes para la manutención de ese sentimiento. Nos levantamos sobre nuestras extremidades inferiores para ir a cazar nuestro origen y continuidad en las estrellas, como escribió Ernesto Sábato refiriéndose a ese primer actor que: “Al levantarse sobre las dos patas traseras, este extraño animal abandona para siempre la felicidad zoológica e inaugura la infelicidad metafísica que resulta de su dualidad: descabellada hambre de eternidad en un cuerpo miserable y mortal” (Sábato, 2004: 106).

Esa nueva conciencia sobre la muerte y el tiempo que devendrá en lo espiritual y que será representada en la sepultura y la pintura del *Homo sapiens* como dice Morin: “Aparece en sapiens todo un aparato mitológico-mágico que se moviliza con el objeto

de afrontar la muerte (...) ² el hombre recusa o no admite la muerte, la supera y la resuelve a través del mito y de la magia” (Morin, 1973: 115).

La asunción de la pervivencia del muerto como espectro “corporal”, una especie de doble, de *eidola*, imagen fantasmal o *eidolon* copia astral del difunto, de su renacer con las mismas necesidades que los vivos, una especie de *doppelgänger* –el que camina al lado– que experimenta los mismos deseos que se tienen en vida, pero “allá”, en el “otro lado”, como también lo señala Herskovits:

Por todas partes hallamos el principio de una cosa incorpórea –una cualidad, una esencia– que da al hombre su ser, hace de él el individuo que es, y persiste después de la muerte (...) la sombra o alma segunda o espejo (Herskovits, 1952: 383-384)

Van a activar el fenómeno de lo imaginario para entender la realidad y del mito como nueva visión, Morin también insiste en que: “tanto el imaginario como el mito se convertirán en productores y coproductores del destino humano” (Morin, 1973:115).

Es curioso que esta funcionalidad desde el pensamiento complejo de la nueva manera de ver, producto de la comprensión que genera la afectación de la muerte, se extienda a lo largo de la historia a todas las actividades y adversidades que se nos presentan durante la vida, incluyendo el arte. Es muy probable que de allí venga que muchos creadores encuentren en el arte una salvación o una sanación, en muchas ocasiones se escucha decir a los artistas que eso que hacen parece hecho por otro, que lo invade, por otra voz que habla a través de ellos, especie de desdoblamiento o de posesión.

Esta movilidad entre lo objetivo –un cuerpo que muere– y lo subjetivo –un doble del anterior que continúa viviendo en otro escenario después de la muerte– va a instaurar una serie de comportamientos míticos y mágicos que devendrán en religión y actitud sagrada donde, como alega Morin:

² Impulsando una complejidad de orden objetiva –elucidación y ansiedad ante la irrupción de la muerte y su reconocimiento– y subjetiva –la esperanza y consuelo crean la ilusión de la vida en permanencia.

La dualidad entre sujeto y objeto aparece por primera vez en el pensamiento sapiens y todas las futuras religiones y filosofías intentarán superar o profundizar a través de mil distintos caminos este irrompible vínculo, esta insuperable ruptura. De hecho, lo que hace el hombre en este estadio es ya disociar su destino del destino natural (Morin, 1973: 116-117).

De esa ansiedad e inseguridad ante la muerte surge la necesidad de transformación de la perturbación subjetiva e histórica en materialización objetiva, se crean tumbas, se hacen exequias, ceremonias y ritos.

El artista crea imaginarios gracias a su capacidad de fantasear y tiene claro su rol esencial de transfiguración de la materia, creación de un lenguaje que retrata ese mundo imaginario que activa su relación con la realidad, como decía el artista español Joan Miró “hay que pintar los demonios que nos atormentan, para alejarlos”. De allí que el arte actúe de manera muy cercana al mito ya que ambos crean nuevas visiones.

Como vemos, en el *sapiens* se van a juntar las necesidades y sentimientos ante el universo circundante que de alguna manera lo instan a “sistematizar” e intentar ordenar el caos, así lo afirma Herskovits cuando dice: “La religión y las artes completan la adaptación del hombre a su universo aportándole seguridad frente a las fuerzas más poderosas que él mismo y creando canales para la positiva expresión de sus impulsos estéticos” (Herskovits, 1952: 380). Este autor también va a señalar sobre la posible creencia en un más allá que activaría un sentimiento religioso acompañado de esos impulsos de representación estética:

Hemos visto que puede inferirse la creencia en una existencia después de la muerte de los vestigios que nos quedan del paleolítico medio en Europa, y que las artes gráficas y plásticas del hombre primitivo aparecen poco después. De modo que el hombre desarrolló alguna idea acerca de la vida y de la muerte y del universo en que vive, y supo colocarse por encima de los afanes de la vida diaria y obtener satisfacción estética mucho antes de ser agricultor o pastor, o conocer la cerámica o el tejido (Herskovits, 1952: 380).

Primera parte

Definición de arte desde la antropología

“Nunca he visto en el curso de mi vida arte tan bello que me produzca tanta felicidad, son maravillas del arte, y me asombro del genio de los habitantes de estos países lejanos”. Así se expresaba el artista septentrional Alberto Durer, que en 1520 pudo ojear en Bruselas una colección de objetos prehispánicos de México que Hernán Cortés había enviado a Carlos V. Ante semejante exclamación, podemos preguntarnos qué fue aquello tan fascinante que encontró el artista alemán en aquellas imágenes.

Si revisamos la definición etimológica de la palabra primitivo, nos toparemos con que se deriva del latín *primitivus-primus*: primero, que es aquel o aquello que no tiene origen de otra cosa. Alguien o algo que está vinculado a los orígenes o a los primeros tiempos, es decir, el primero en su línea. Franz Boas va a utilizar esta acepción de primitivo, va a reconocer que la mentalidad primitiva es la misma mentalidad del civilizado, que los procesos mentales de las formas culturales son los mismos en todas partes, sin distinción, rescatando la condición primigenia del *Homo sapiens* de buscar placer estético, de invertir energía y tiempo en la creación de obras de arte. Al respecto dice: “La mera existencia del canto, baile, pintura o escultura entre las tribus que conocemos es una prueba del afán de producir aquellas cosas que causan satisfacción por su forma, y de la aptitud del hombre para gozar de ellas” (Boas, 1927: 15).

Otra acepción del término va a estar asociada a la idea paradigmática evolucionista del desarrollo, es decir, que una cultura “primitiva” es poco avanzada, es elemental y rudimentaria, se encuentra poco desarrollada. Esta conceptualización va a ponerse en práctica en el mundo del arte occidental y va a mal ubicar el arte primitivo, definiéndolo como arte que pertenece a épocas anteriores al renacimiento y que se encuentra poco avanzado.

Franz Boas define el arte primitivo asociándolo a la sensación y al otorgamiento de un valor estético –sentimiento– que hace que la forma esté sumamente ligada a la

experiencia técnica, es decir, la importancia del cómo se realiza esa forma y cómo ésta genera emoción, al respecto Boas dice:

Cuando un tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte, y por sencillas que sean las formas pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal (Boas, 1927: 16).

En tal sentido el concepto de arte de Boas es formalista, donde el saber hacer y conocer los códigos y procesos simbólicos de una sociedad implica su mayor esencia. Toda sociedad llamada primitiva o no, que materialice sus ideas en objetos contenedores de formas, signos y estados emotivos, para alcanzar esto, despliega una serie de técnicas que por repetición alcanzan perfección, poseen arte. Cabría entonces la pregunta acá de qué ocurre con las sociedades con “poca” cultura material, las que no desarrollan industria, ¿poseen arte? Como el caso que reseña Lévi- Strauss (1988) en su libro *Tristes Trópicos* al referirse al mundo perdido de los indios de la meseta de Brasil llamados los *nambiguara* que se decía vivían en la infancia de la humanidad, andaban desnudos y dormían en el suelo, sin embargo, poseían un sistema de alianza bastante organizado, y aunque no sabían escribir y tampoco dibujaban –a excepción de algunos punteados o zigzags en sus calabazas–, sus juicios estéticos estaban fundados sobre valores humanos y sobre todo sexuales. Herskovits también va a defender a los pueblos que trabajan sus imágenes de forma más rudimentaria haciendo hincapié en que se debe ampliar la concepción del arte cuando afirma:

Quiere esto decir que debemos estar preparados para ensanchar nuestro concepto del arte; para admitir que lo que puede parecer toscos intentos de pueblos, con equipo tecnológico pobre, para embellecer sus útiles sencillos o sus chozas o para picar rudos dibujos en la roca, debe entrar en la categoría del aspecto estético de la cultura (Herskovits, 1952: 416).

En cuanto a la tipología del arte primitivo, primero habría que ubicar cuáles eran las técnicas que utilizan estos pueblos primitivos y que Boas va a denominar industrias: cestería, tallado, tejido, metal y alfarería. Boas parece encontrar dos vertientes que en ocasiones se tornan dicotómicas en las formas, como son la **representación** realista, que aparentemente era más desarrollada por los hombres, y la otra, una tendencia a la **geometría** por parte de las mujeres. Mujeres abstractas –Geometrización–, hombres figurativos –Representación realista–.

Difiero de esta idea de dividir por géneros los tipos artísticos y de restarles importancia a la cestería y a la cerámica como artes. Si Boas enfatiza el hecho del virtuosismo técnico como principal requisito para crear arte, este se debe basar en la destreza para manejar con regularidad la superficie y las formas, en ambas tipologías vamos a toparnos con el requerimiento de ese manejo técnico para poder desarrollarlas, también en ambas vamos a encontrar una tendencia a la regularidad, la uniformidad o repetición rítmica, la simetría, sólo que unas nos presentarán formas reconocibles y otras figuras abstractas que a su manera detentarán sus significados y generarán emociones. En todo caso, las preguntas pertinentes son eminentemente antropológicas: ¿cómo las etnias primitivas vivenciaron o viven su historia?, ¿cómo viven sus mitos y cosmovisiones?, para pasar al ¿cómo logran su representación en formas artísticas?, es decir, ¿cómo las cuentan?, ¿cómo concibe el mundo el artista primitivo?

Desde hace tiempo una idea merodea entre mis neuronas, y es que estas personas llamadas primitivas tienen un contacto mucho más consciente con la naturaleza, que el principio de ritmo y su necesidad de mostrarlo en una especie de secuencia les viene de la relación háptica con la tierra, de allí que podamos establecer analogías entre las figuras rítmicas tejidas y los ornamentos geométricos representados en una cerámica, en la pintura, en la ornamentación de casas, vestidos e utensilios y en la decoración corporal. En todas estas manifestaciones pudiéramos encontrar el principio del *bustrófedon*, del arado en *zigzag*, de la escritura que va de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda o viceversa (y me atrevería a incluir de arriba hacia abajo y viceversa), y esa experiencia

de la siembra, del arado y hasta de la pesca, devino en manera de contar sus cosmovisiones –aparición y ocultamiento del sol, de los astros, que las formas esquemáticas, rítmicas, simétricas y figuradas– que encontramos en sus productos o industrias textiles y artísticas están inspiradas en ese principio. Herskovits también va a destacar la importancia del estilo y su ubicación espacial dentro del objeto que lo contiene cuando afirma:

Los elementos que componen un estilo se suelen designar como los aspectos formales del arte. Comprenden todas las manifestaciones de forma que pueden ser expresadas gráfica o plásticamente: ritmo, simetría, uso del color. Una expresión de esto son las maneras en que está compuesta la totalidad de un dibujo a base de las unidades asociadas, como ocurre en la mayoría de las artes decorativas. Los diseños pueden concebirse horizontales o verticales (...) pueden adaptarse a una forma circular, como una vasija o un cesto (Herskovits, 1952: 442).

González la señala la teoría del artista plástico Fernando de Szyszlo al respecto:

El artista peruano Fernando de Szyszlo opinaba que la simbología, plasmada en piezas líticas monumentales, parece indicar un origen textil por el parecido de aquella decoración con el de los textiles Paracas, que según Szyszlo debieron ser anteriores. La arqueología no prestó atención al postulado de Szyszlo por ser la opinión de un artista, pero investigaciones más actuales le dieron la razón (González, 2010: 17).

Boas también confirma esta explicación cuando dice:

Encontramos mucho más comúnmente que el arte desarrollado es capaz de imponer su estilo a otras industrias y que el tejido de esteras y la cestería han influido de manera singular en el desarrollo de nuevas formas y han tenido el poder suficiente para imponerlas en otros campos (Boas, 1927: 180).



Imagen 1 Cestería actual del pueblo Piapoco en Venezuela.



Imagen 2 Cerámica de la etnia Piapoco en Amazonas.

La manera de teorizar, postulando tipologías, quizá le reste importancia a la idea holística o de cosmovisión total de los seres humanos que fabrican el arte primitivo, y cobra más valor la tendencia a ver en la experiencia técnica la verdadera importancia para la creación. Por supuesto queda claro que lo primero permite ordenar la información, sin embargo, el mismo Boas da una respuesta cuando dice:

(...) objetivamente la excelencia de la fabricación es un resultado de la regularidad de la forma y la uniformidad de la superficie que son características de la mayor parte de las manufacturas primitivas no contaminadas; tan es así, que la mayoría de los objetos de uso diario deben considerarse como obras de arte (...) Los mangos de los artefactos, las cuchillas de piedra, los recipientes, vestidos, casas permanentes, canoas, son de tal manera acabados que sus formas tienen valor artístico (Boas, 1927: 35-36).

Sabemos que el significado de la forma artística no es universal, que cada cultura va a asignar su propia significación, sin embargo, Boas relaciona la perfección técnica con la regularidad y la uniformidad cuando dice:

Para un estudio de las formas del arte primitivo basta con reconocer que la regularidad de la forma y la uniformidad de la superficie son elementos esenciales de efecto decorativo, y que estos están íntimamente asociados con el convencimiento de poder vencer las dificultades, con el placer que experimenta el virtuoso al darse cuenta de sus propias capacidades (Boas, 1927: 31).

Me parece que en este apartado Boas está encasillándose a una idea que remite a una concepción muy occidental en la que la perfección está directamente relacionada con la simetría, por lo tanto lo asimétrico estaría fuera de cánones estéticos ¿debe ser esto así, es decir, todas las formas estéticas del pasado, para poder tener validez, deben representarse de forma simétrica?

Coincido con Boas cuando admite que el arte primitivo puede poseer un sentido que se une a su valor emotivo, que expresa ideas definidas en conjunción con estados emotivos que van a englobar una concepción religiosa portadora de lo sagrado, de mitos portadores del tiempo y de provechos artísticos y funcionales, etc.; que se van a consumir en rasgos estéticos. El ejemplo de Boas que se encuentra en la mayoría de los tejidos y en la alfarería es el de: “la repetición rítmica como elemento fundamental de la forma decorativa, el ritmo del tiempo aparece entonces traducido en espacio (...)

efecto artístico de la regularidad en movimiento” (Boas, 1927: 37). Para Herskovits los impulsos estéticos están en sintonía con la cultura que los desarrolla:

Podemos decir entonces que en todas las sociedades los impulsos estéticos encuentran su expresión a base de los patrones de belleza determinados por las tradiciones del pueblo. Donde el arte marcha junto a la vida, como ocurre en todas las culturas ágrafas y en muchos estratos de las demás sociedades, se derrochará virtuosismo técnico en los objetos de uso diario (Herskovits, 1952: 450).

Boas también va a mencionar el componente inconsciente del arte primitivo diciendo que es importante fijar la atención en el artista mismo, es decir, acceder al conocimiento de la disposición de ánimo en las acciones del artista, comprender los pensamientos y sentimientos más íntimos del artista, cosa que es difícil porque es intentar acercarse a la parte subjetiva, y acá coincido en este componente, que también está muy presente en los artistas de la región de Los Andes, y muchas veces es inasible, dice Boas:

Aun conociéndolo a fondo el problema es sumamente difícil porque el proceso mental de la producción artística no tiene lugar en la plena claridad de la conciencia. El tipo más elevado de la producción artística está allí, y, sin embargo, su creador no sabe de dónde viene (Boas, 1927: 155).

Herskovits menciona, coincidiendo con lo propuesto por Boas, que el arte de las sociedades ágrafas está sumado a todos los aspectos de la vida:

El arte es una parte de la vida, y no está separado de ella (...) todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir (...) Forma, función, diseño, son elementos igualmente necesarios en la ejecución de cualquier arte (Herskovits, 1952: 415-416).

El arte en sus comienzos va a estar asociado con una funcionalidad o utilidad, en los objetos para las jornadas de trabajo de siembra, alimentación, decoración, también va a estar asociado a los aspectos religiosos y mágicos, objetos –talismanes, amuletos– portados en ritos, ceremonias, y al mismo tiempo revisten de signos que remiten a mitos o cosmovisiones. También el material y el soporte donde se decide trabajar, van a determinar las formas a representar, un trozo de madera, la morfología de una roca ya sugiere una idea de lo que se puede ejecutar, siguiendo en esta línea la idea de Herskovits cuando dice:

(...) del realismo al convencionalismo o viceversa (...) La regla parece ser el cambio decidido en una u otra dirección, o en ambas. Manufactura apresurada, ineptitud en el uso del material, “abreviaciones” calculadas de varios géneros, pueden, como ya hemos visto, ocasionar que una forma concebida como realista se deshaga en variantes convencionales, simbólicas. Por otra parte, una combinación de líneas, las protuberancias de una roca, o cualquier otro género de forma fortuita, pueden sugerir una significación a un imaginativo y ser poco a poco aceptada como significativa por todos los miembros de una sociedad (Herskovits, 1952: 435).

También Herskovits postula su definición de artista cuando agrega que:

En toda sociedad, el artista es el experimentador, el renovador, el rebelde. Pero es innovador únicamente dentro de unos límites. Porque en su experimentación está influido por factores que, inconscientemente, le guían en su experiencia creadora, como guían la conducta de todos los seres humanos en cada aspecto de sus vidas. En otras palabras, que tampoco la vida creadora se halla fuera de la influencia de la experiencia de la cultura (...) Importa subrayar esta función innovadora del artista especialmente cuando se estudia el arte de los pueblos ágrafos porque, por lo general, se suele destacar su estabilidad. Hasta se ha llegado a decir que el grabador, alfarero o pintor no es en modo alguno artista creador, sino más bien un copista, que sigue servilmente los diseños que le ha transmitido algún hábil antepasado (Herskovits, 1952: 440).

Esta definición coincide con la que postula Delgado cuando dice:

Creemos que al estar los fenómenos estéticos interconectados con todos los aspectos de la vida social, el “artista prehispánico”, no creó leyes formales de manera individual, como suele suceder en el arte occidental desde el Renacimiento, sino que estas ideas le vienen de afuera, es decir, el llamado “artista prehispánico” es un ejecutor, un trabajador que actúa a partir de la tradición, en la cual están implicadas causas económicas además de los móviles de carácter ideológico, sean estos, políticos, mágico-religiosos, etc. (Delgado, 1989: 44).

Leroi-Gourhan explica cómo el *Homo sapiens* llegó a crear imágenes: “la evolución llevó al desarrollo de la aptitud para fijar el pensamiento mediante símbolos materiales y a su conservación permanente mediante el empleo de vías materiales” (Leroi-Gourhan, 1971: 185). Para este autor es la reflexión –pensamiento simbolizante– la que va a determinar el grafismo o el símbolo gráfico, asociado en sus inicios, con un carácter abstracto de la representación, manifestaciones rítmicas materializadas en instrumentos, las cuales se pueden interpretar, según Leroi-Gourhan: “como dispositivo rítmico de carácter encantatorio o declamatorio (...) un punto sobre el cual tenemos ahora completa certidumbre, es que el grafismo se inicia no con la representación ingenua de lo real, sino con lo abstracto” (Leroi-Gourhan, 1971: 187).

Lo que parece indicar que estos primeros signos, más que hacer referencia directa sobre la realidad, expresan una necesidad de primera traducción a lenguaje, es decir, balbuceos de signos gráficos asociados a los sonidos que buscan instaurarse como lenguaje, de allí que Leroi-Gourhan diga: “estas consideraciones permiten subrayar que el arte figurativo está, en su origen, directamente ligado al lenguaje y aún mucho más cerca de la escritura, en un sentido muy amplio, que de la obra de arte” (Leroi-Gourhan, 1971: 189). Si interpreto bien a Leroi-Gourhan, los primeros grafismos estarían más ligados al lenguaje que al acto de retratar, y más cerca del mito que de una necesidad de expresión estética.

Para Morin el arte es intrínseco al pensamiento del hombre, es decir, la pintura señala la entrada en escena del *Homo sapiens*, y para este autor el arte va a remitir a los productos que devienen de un posicionamiento espiritual, así lo describe:

(...) el arte, es decir, la intención, habilidad, precisión e inventiva que ya los predecesores de sapiens habían desarrollado en todas sus actividades prácticas, muy en especial en la caza se aventura y desborda en un nuevo campo, el de los productos propios del espíritu (imágenes, símbolos, ideas (emociones, sentimientos)) a los que daremos el nombre de noológicos (Morin, 1973: 119).

Estamos en presencia acá de la ensoñación, la ilusión, el ámbito de la magia que busca satisfacer la nueva necesidad estética de un ser que imagina, que crea imaginarios para dar respuesta a lo que acontece a su alrededor, materializando o haciendo imagen presente y que se puede o no vincular a las demás actividades de la vida. Para Morin estas obras se van a contextualizar asumiendo una “finalidad ritual y mágica (donde) los fenómenos mágicos son potencialmente estéticos, y viceversa” (Morin, 1973: 119). Postura que el mismo Morin complementa antropológicamente afirmando que: “Desde el ángulo antropológico, la estética se halla casi siempre vinculada a la magia y a la religión” (Morin, 1973: 123).

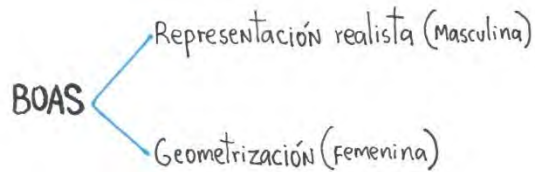
Lévi-Strauss (1995) va a retomar la definición de arte primitivo de Boas para afirmar, desde sus análisis etnográficos, que en dicho arte se articulan dos procedimientos, el del desdoblamiento de la representación entendido como: el rostro que no es visto en realidad de frente; está constituido por dos perfiles unidos, son representados como divididos en dos y conforman una cabeza o rostro que se ve de frente junto a dos perfiles adyacentes que conforman el cuerpo. El segundo procedimiento, la dislocación de la imagen, que remite a un recorte del tema en elementos que se separan y que se recomponen como signos convencionales –abstracción–, como los llamaba Herskovits, que reconstruyen lo representado. Esto demuestra el carácter formal de este arte, su tendencia a la presentación decorativa y geométrica, como dice Lévi-Strauss:

Nos inclinamos a ver esta base fundamental en la relación peculiar que une el elemento plástico y el elemento gráfico (...) Estos dos elementos no son independientes; se encuentran vinculados por una relación ambivalente, que es a la vez una relación de oposición y una relación funcional. De oposición porque las exigencias del decorado se imponen a la estructura y la alteran, de donde resulta el desdoblamiento y la dislocación. Pero también relación funcional, porque el objeto es siempre concebido en sus dos aspectos, plástico y gráfico: el vaso, la caja, el muro, no son objetos independientes y preexistentes que se trata de decorar a posteriori. Solamente adquieren su existencia definitiva mediante la integración del decorado y la función utilitaria (Lévi- Strauss, 1995: 282).

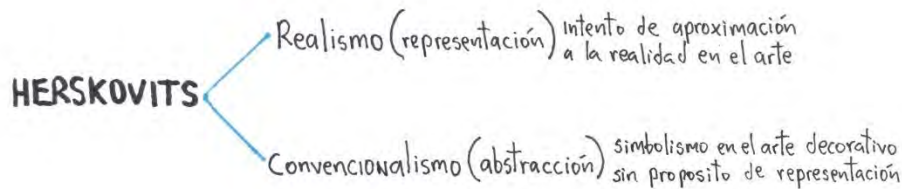
Delgado también expone la idea del desdoblamiento de la representación, llamándola imágenes duales: “La representación dividida, es otro ejemplo de dualidad en la cual una forma se origina a partir de la yuxtaposición de imágenes distintas creando dos mitades que, unidas, crean una nueva figura” (Delgado, 1989: 80).

Es difícil determinar el momento exacto en que el ser humano se planteó hacer arte, todo indica que fue la confluencia de varios fenómenos los que motivaron esa sensibilidad por la belleza. Boas plantea el afán de producir formas que satisfagan los sentidos, donde la emotividad y el inconsciente juegan un papel preponderante. Herskovits habla sobre el impulso estético que lleva a formas cuya principal función es la de embellecer. Leroi-Gourhan lo asocia al hecho de la activación del pensamiento simbolizante ligado a la articulación del lenguaje hablado y escrito que deviene en grafismos y símbolos. Morin habla de la necesidad de expresar gráficamente el pensamiento mágico, como nacimiento de un nuevo modo de comunicación, donde la imaginación creadora nace de ese impulso y de la necesidad de rodearse de estética. Lévi-Strauss hace mención de la manifestación inconsciente de la estructura del mito en documentos plásticos, es decir, el mito que se materializa condicionado por sus funciones mágico-religiosa y jerárquica-societaria.

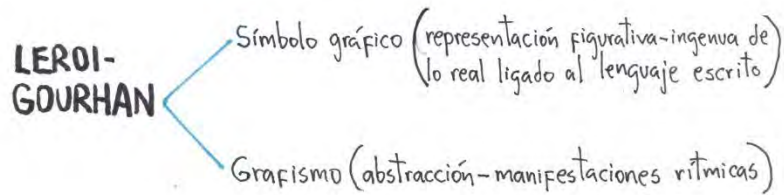
CONCEPCIÓN DEL ARTE



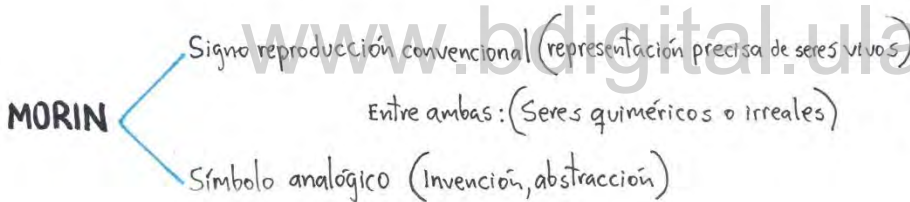
FORMALISTA, EMOTIVO E INCONSCIENTE



FORMALISTA, EMBELLECEDOR



REFLEXIÓN,
PENSAMIENTO SIMBOLIZANTE



PENSAMIENTO MÁGICO,
EXPRESIÓN GRÁFICA



MATERIALIZACIÓN PLÁSTICA DE LA
ESTRUCTURA INCONSCIENTE DEL MITO

Esquema 9 Concepción de arte de cinco antropólogos

El anterior esquema nos permite establecer relaciones de parentesco entre los cinco autores, prácticamente todos coinciden en la definición del arte desde un trabajo, destreza (oficio), que se ejecuta sobre un material que es transfigurado, presentándose en formas, arte formal o formalista, ya sea que se manifieste como expresión gráfica, como tema o como pensamiento simbólico y que se suele dividir en dos categorías o

apartados: por una parte estaría el arte figurativo o arte de realismo representativo como intento de acercarse a la realidad imitándola o esquematizándola; y por otro lado estaría el arte abstracto-geométrico, de creación de un sistema de signos o símbolos analógicos que se manifiestan en ritmos y formas que no existen en la realidad.

Para concluir este acercamiento a la definición de arte desde la antropología, retomo el testimonio del diario de Dureró acerca de las estatuillas y vasijas precolombinas y me atrevo a decir que el artista se encontró ante su propio reflejo, es decir, re-conoció las aptitudes creativas que posee un otro que está del otro lado –otro que fue desmejorado por tener una visión distinta de mundo, sin embargo, el alemán, debido a su sensibilidad creadora, en su frase, eleva a ese “primitivo” llamando a sus productos arte, capaz de generar profundas emociones, y esas manifestaciones estéticas solo las pueden lograr seres humanos poseedores de esa capacidad de hacer del mundo una imagen, de re-presentarlo aunque no tengan un referente antecesor –lo que los hace mucho más originales–, y su búsqueda estética sea más vital, es decir, una necesidad de embellecer la vida sin un afán de vanagloriarse; esto parece indicar que el goce estuvo más en el hacer –lo cual va en sintonía con la idea de Boas de una búsqueda del artista para alcanzar el virtuosismo técnico–, más que en lograr el fin práctico o de uso del objeto, sobre esto Boas afirma: “la única ocasión en que el fabricante puede hallar satisfacción en su obra es cuando la está haciendo o cuando la enseña a sus amigos” (Morin, 1973: 35). Este comportamiento lo encontré presente en los artistas investigados y lo categoricé como **Ensimismamiento**. No tengamos aversión por el término “primitivo”, aprovechemos su carácter primigenio, su potestad de regresarnos al origen, al inicio, porque posiblemente allí esté la simiente de lo nuevo.

Estética y mito

Siempre me he preguntado por las razones que nos hicieron generar la creación de imágenes, desde qué momento la ideación, el imaginario, el sentimiento de placer, la manipulación de la materia, se activaron y orientaron hacia la consecución de formas y figuras que nos afectan. Cuál fue la intención de dicha capacidad de hacer del mundo

una imagen, de representarlo, qué originó ese querer descubrir un sentido en las formas. Herskovits también se hace la siguiente pregunta:

¿Cuál es la necesidad que dicta la invención de un nuevo estilo en el arte, o un nuevo paso de danza? (A lo que responde) Únicamente si postulamos algún impulso interno, casi místico en el hombre, podemos explicar a base de la necesidad de la invención o el descubrimiento de mucho de lo que existe en la cultura no material (Herskovits, 1952: 538).

Dicho impulso místico o sensibilidad estética provocó la activación del imaginario que se re-presenta en imagen –lenguaje– y se hace transmisible creando dobles –doble existencia de los seres y las cosas–, conexión imaginaria con el mundo. De este nacimiento de imágenes mentales y posteriormente materiales que Morin denominó “esfera *noológica*” se va a instaurar una relación entre la magia, el mito, el rito y la estética que ocurre en dos topos, el mental y el real y es de esa conectividad entre las imágenes –el doble– que se inicia el arte y la vivencia del poder de la *imago* en el resto de actividades humanas, como lo asevera Morin:

La imagen deja de ser una simple imagen, pues lleva en sí misma la presencia del doble del ser representado por ella con lo que, operando sobre la imagen, no es dado actuar sobre dicho ser. Esta es la acción propiamente mágica, el rito de evocación a través de la imagen, el rito de invocación a la imagen, el rito de posesión sobre la imagen (Hechizo) (...) En *Homo sapiens*, el objetivo del ritual mágico es dirigirse, no sólo a seres exteriores y reales de los que se espera una respuesta, sino también a las imágenes y símbolos en los que se supone que de algún modo se localiza el doble del ser representado (Morin, 1973: 120).

Es necesario introducir la categoría de **estética** o de la belleza como conocimiento. Morin explica la necesidad de buscar esta satisfacción:

Podemos suponer, pues, que el *Homo sapiens* prehistórico conoce y busca la satisfacción estética. A partir del momento en que toda cosa

goza de una doble existencia, una objetiva vinculada a las operaciones prácticas, y la otra subjetiva y a nivel mental, se halla en condiciones, sea de disociar, sea de combinar, de un lado el aspecto práctico y utilitario de las cosas, y de otro la sensación agradable que pueden suscitarle sus formas (Morin, 1973: 124).

Es esa capacidad de dejarse afectar por lo que percibimos y que Morin postula como comportamiento estético, es decir la percepción sensible, el sentir emociones ante lo que tenemos enfrente y en lo que nace en la frente:

La sensibilidad frente a las formas visuales sobrepasa ampliamente el terreno propiamente artístico de la pintura, el dibujo y la escultura para extenderse asimismo al ámbito de las formas naturales; la sensibilidad estética en general se expande más allá del campo de las formas visuales para abrirse a los olores y perfumes, a las formas sonoras (ritmos, música, canto) y a la expresión corporal (danza) (Morin, 1973: 124).

Es importante destacar que la estética puede entenderse más allá del fenómeno perceptual, como alega Delgado:

Sabemos que lo estético se expresa en la creación de formas; sin embargo, lo estético como fenómeno social trasciende lo sensorial-formal (...) El hombre aprende las formas y sus significados en su práctica social; aprende también los contenidos que son propios al comportamiento estético, los cuales puede modificar (Delgado, 1989: 110).

La estética para el mundo moderno se instaura casi como una ciencia que proviene del pensamiento filosófico, sin embargo, como fenómeno se inicia desde los primeros titubeos del ser para crear lenguaje, en la relación entre la forma y la función, la sensibilidad y los sentidos que adquiere la materia que se transforma en útil, decoración, objeto, arte, etc.; generando así un momento de agudeza en el que las emociones, la percepción sensorial y la sensibilidad dan respuestas o reacciones ante lo que es visto, escuchado, gustado, olfateado, tocado y hasta imaginado, ya sea que

nazca desde nosotros o que lo realicen los otros, como dice Leroi-Gourhan: “La función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social” (Leroi-Gourhan, 1971: 267). Y define la estética de la siguiente manera: “la filosofía ha hecho de la estética una ciencia de lo bello en la naturaleza y en el arte, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad” (Leroi-Gourhan, 1971: 267).

Para los griegos la noción de belleza iba emparentada a la noción de bien, como lo agradable, la inclinación por desear lo bello, de allí que su ideal se tratase de alcanzar la apariencia perfecta, el orden, la armonía y la proporción, se establece así el canon simétrico para definir la corporalidad que conviene y que se debe acompañar a su vez de la belleza moral, como dice Vidal: “Finalmente Lo Bello debe poder sentirse con los sentidos (...) Y tal estar es un estado de la existencia de aligeramiento placentero” (Vidal, 2002: 7).

Estas nociones se van a extender en el pensamiento occidental, instaurándose como el ideal a seguir durante varios siglos, incluso en la actualidad siguen activas. Para Colombres “(...) la Estética de Baumgarten coronó a la belleza al ponerla como objeto del arte” (Colombres, 2011: 293). Fue este filósofo alemán quien al tomar el término griego *aisthesis* –facultad y acto de sentir– publica un libro titulado precisamente *Estética*, en el que la define como una ciencia que se enfoca en el conocimiento de lo sensible, que afecta tanto lo natural como lo objetual, y que, como afirma Noriega: “Baumgarten asignó por vez primera a el arte un ámbito propio: la estética (...) Según el fundador de la estética, la encarnación suprema de la belleza había que buscarla en la naturaleza, razón por la cual el objetivo del hacer artístico era copiarla” (Noriega, 2008: 24-25), partiendo de dos categorías: lo bello y lo sublime, sin embargo, dejaba otras, que luego sí se consideraron como pertenecientes al reino de la estética: lo cómico y lo trágico, lo mágico, lo profano, lo humorístico, lo irónico, lo satírico, lo feo, lo grotesco, lo horroroso, lo monstruoso, lo terrorífico, lo periférico, lo in-visibilizado. Según Colombres existe una diferencia entre lo estético y la estética: “De lo estético a la estética

hay una considerable distancia, pues lo primero se manifiesta como una percepción especial, una intuición o un sentimiento, y la segunda, como una teoría o conjunto armónico y reconocido de reglas, y también como una práctica que se ajusta a dicho sistema de pensamiento y lo hace visible” (Colombres, 2011: 242).

En esta investigación me enfoco en rescatar esa capacidad perceptual primera que menciona Colombres, ya que el arte desarrollado en los Andes parte mayoritariamente de una inteligencia intuitiva y más sentimental, que se acomoda – buscando aceptación o cierta legitimación– a la teoría estética, tratando de acercarme a la función simbólica de las estéticas seleccionadas como unidades de estudio, de la que pueda surgir la noción de arte local, teniendo claro que más que una uniformidad de las estéticas en una sola noción –reduccionismo–, se trata es de recoger los puntos de coincidencia entre las tres manifestaciones estéticas que se han dado en la zona, desde un marco etnohistórico. Como dice Colombres: “Las culturas que privilegian la vía simbólica sobre la racional no se interesan por entender los fenómenos: quieren sentirlos visceralmente, desintelectualizarlos, dejarse impregnar y arrastrar por el poder mágico de su verdad” (Colombres, 2011: 248).

Es importante acercarnos a otro concepto clave de la investigación, la noción de **mito** –*muthos*– producto del hecho imaginario que se encuentra originariamente en la representaciones del habla y la lengua, en las manifestaciones mágico religiosas, en el mundo profano, en las imágenes pictóricas, escultóricas, accionales, poéticas, cantorales, musicales; de esencia inmaterial y atemporal que adquiere fisicidad o corporeidad en la necesidad del ser humano de tener sentido, y por lo tanto de actuar colectivamente, Wunenburger argumenta al mito como: “modo simbólico de aprehensión de la experiencia humana (...) que lo vuelve inseparable de la creación colectiva, de la cultura viviente, de la religión dinámica” (Wunenburger, 2008: 81-82). Memoria capaz de ganarle al tiempo, el significado inmortal, o como dice Paz: “el sentido o significado es un *querer decir*” (Paz, 2005: 109), que se dice oralmente en palabras, en las manos que trasmudan la materia en imágenes escritas, pintadas,

esculpidas; sueño y pesadilla que adquiere forma, y por lo tanto presencia, a pesar de su cualidad escurridiza, camaleónica, como dice Wunenburger: “su polimorfismo le permite estructurar y orientar representaciones y acciones” (Wunenburger, 2008: 81).

¿Qué apariencia tiene el mito? El mito parece y aparece amorfo, posee la extraordinaria plasticidad de contener el germen de todas las formas, de ser metamorfosis latente, asume cualquier forma de aquello que lo quiera contener, es caprichoso al respecto o como afirma Paz “el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser” (Paz, 2005: 63). También Wunenburger insiste sobre su mutabilidad: “El mito, lejos de estar fijado, participaría de una incesante modificación de su forma y de sus contenidos, que pasa, en consecuencia, por fases de desmitificación, fuentes de remitización cíclica” (Wunenburger, 2008: 82); lo que le permite desmembrarse y remembrarse, se fractura, y de esos trozos encuentra de nuevo el intersticio de su reconstitución. Clarac también hace mención de este aspecto fluctuante del mito diciendo:

La originalidad del pensamiento mítico es de todos modos la de utilizar varios códigos, los cuales permiten brincar de un terreno o de un dominio del pensamiento a otro. Tales códigos pueden ser descubiertos a condición de estudiar las variantes que siempre tiene todo mito (Clarac, 1997: 54).

El sentido del mito radica en su capacidad recombinatoria de los elementos que conforman su cosmovisión, unidades constitutivas como ases de relaciones que adquieren una función significante, actuando en sistemas de referencia, resonancias multidimensionales y repetitivas, como afirma Lévi-Strauss:

La repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito (...) la estructura sincrónico-diacrónica que caracteriza al mito, permite ordenar sus elementos en secuencias. El tiempo mítico es de doble naturaleza o doble estructura, reversible e irreversible, sincrónica y diacrónica, histórica y ahistórica (Lévi-Strauss, 1995: 251).

Por lo tanto el mito aunque en esencia se dirige al pasado, puede simultáneamente atravesar el presente y el futuro, se desdobra –como dice Garnier– sobre el tiempo, entonces en él todo puede suceder, lo cual lo emplaza en la ubicuidad, en un constante movimiento que le da dirección y sentido en un ritmo que revela nuestra condición humana cíclica, secuencial y sucesoria; respiramos en intervalos –aspirar-expirar–, nuestras pulsaciones se incrementan o desaceleran de acuerdo a la activación e intensidad de nuestras emociones, como alega el pintor Kandinsky: “Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una ‘vibración’ en el corazón” (Kandinsky, 1996: 39). Este estado vibrátil remite a vida, tremor que es igual a ritmo, de allí que Kandinsky asegure que: “La repetición es un medio poderoso para incrementar la conmoción interior y, simultáneamente, un medio de obtener el ritmo primitivo; este ritmo es, a su vez, un medio para la obtención de la armonía primitiva en todo arte” (Kandinsky, 1995: 36-37). Idea coincidente con la de Paz cuando enuncia: “La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico” (Paz, 2005: 63). El ritmo marca un tiempo que puede llegar a ser ruidoso y silencioso a la vez, sobre un mismo espacio en el que cobran vida las formas rítmicas. Lo que lleva a decir a Paz:

Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular (...) Cada ritmo implica una visión concreta del mundo (...) El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos (Paz, 2005: 61).

El arte es una de las formas en que el mito adquiere presencia, ya que como dice Colombres: “el arte busca reproducir los mecanismos del mito porque sabe que solo de esa manera podrá perdurar” (Colombres, 2011: 65). El artista es su perseguidor, empero, en el instante mismo en el que cree tenerlo en sus manos, el mito se escapa en busca de otra forma que lo contenga. En el decir de Colombres: “el mito es un poder

sobre las cosas más que sobre las personas; un lenguaje, más que un discurso ideológico; una forma de conocimiento, más que un instrumento de dominio” (Colombres, 2011: 54). En esa capacidad de ser lenguaje, el mito se asemeja al arte, tal como interpreta Colombres la idea que tiene Lévi-Strauss:

(...) el mito recorre el mismo camino que el arte, aunque con un sentido inverso: El arte procede a partir de un conjunto (objeto + acontecimiento), y se lanza al descubrimiento de su estructura; mientras que el mito parte de una estructura para construir un conjunto, o sea de un objeto más un acontecimiento (Colombres, 2011: 66).

El mito es haciéndose forma, por lo tanto, el mito según Wunenburger: “es convocado –debido a que es compartido y a su transmisión– a una metamorfosis permanente” (Wunenburger, 2008: 87). Lo cual lo hace indeterminado, su temporalidad es desdoblada hacia todos los tiempos, como dice Paz:

Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: “Una vez había un rey (...)” El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en “una vez (...)”, nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan. El mito es un pasado que también es un futuro (...) El mito transcurre en un tiempo arquetípico (Paz, 2005: 62).

Imaginario, Identidad, Representación: conceptos previos a las etno-representaciones

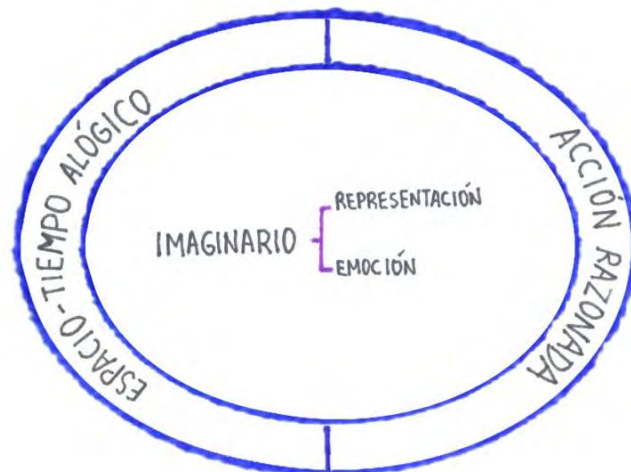
Un concepto fundamental en la investigación es el de **imaginario**, que está emparentado al acto de imaginar, fantasear, crear, ensoñar, idear; de hacer representaciones mentales por parte de un individuo o de determinado grupo social. Se nutre del mito, la literatura, la historia, creencias religiosas, el arte, las ideologías, los consensos sociales, entre otros. Wunenburger lo define de la siguiente forma:

(...) acordamos definir imaginario a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados (Wunenburger, 2008: 15).

Lo imaginario es de difícil racionalizar, porque sus mecanismos, en un principio, no operan desde la creación objetiva de una idea, sino que parte de lo emocional, de la conmoción, es decir, de lo afectivo, como afirma Paz: “Los sentidos, el instinto y la imaginación preceden siempre a la razón” (Paz, 1979: 22). También porque su *cronotopia* es ilógica o mejor dicho alógica ya que se transforma, es polimorfa y compleja. Sin embargo, al iniciarse el mecanismo de producción imaginaria, se activa la razón buscando orden, así se enciende el aspecto representativo del imaginario, que permite su comprensión y organización, como dice Wunenburger:

www.bdigital.ula.ve

Entonces, el estudio de lo imaginario como mundo de representaciones complejas debe tener por objeto el sistema de imágenes-texto, su dinámica creadora y su pregnancia semántica, que hace posible una interpretación indefinida, y, por último, su eficacia práctica y su participación en la vida individual y colectiva (Wunenburger, 2008: 16).



Esquema 10 Activación de un imaginario.

La **IDENTIDAD** es reconocimiento, adscripción, legitimación, integración, aceptación, reafirmación, disposición, cohesión, visibilización, aprehensión, etc. Por otro lado, puede llegar a ser imposición, subordinación, mitificación, homogenización, negación, monstrificación, rechazo, manipulación, entre otras. En cualquier lugar o contexto se va a debatir entre las dos maneras porque va a depender de cómo se manejen los códigos y los símbolos, aceptándolos o rechazándolos en su actuar.

Pensar y buscar definir la identidad se torna en una labor compleja. Ese tratar de entender cómo vemos el mundo y la vida proviene de cómo nos han enseñado que debemos entenderlos, desde la familia, la sociedad, la lengua y sus instituciones; y desde las características –geografía, clima, modos de producir alimentos, etc., – propias del lugar en que habitamos, de la influencia de la política, la economía, la territorialización, la cultura, la comunicación, el parentesco, y todo aquello que nos viene de afuera. Lo destaca Arenas:

Estamos hablando de un concepto de identidad, de una abstracción interesada que no se corresponde con los verdaderos flujos de la realidad. Pero, desde allí, desde ese código cerrado se ha intentado dar cuenta de lo que verdaderamente somos. Sin embargo, los cambios acelerados que experimenta la sociedad global de la cual formamos parte, está obligando a re-enfocar, a re-mirar los elementos definitorios de la identidad para adecuarla precisamente a aquellas transformaciones (Arenas, 1997: 7).

La identidad es un constructo que se reinventa constantemente, construcción simbólica que resulta difícil ver como algo definitivo, porque su naturaleza es cambiante y hoy en día migratoria. “Las identidades nunca están cerradas o finiquitadas, sino que siempre se encuentran en proceso, diferencialmente abiertas a novedosas transformaciones y articulaciones” (Restrepo, 2012:133), por esto, insiste Restrepo “las identidades no están cerradas a un sentido, sino que son polifónicas y multiacentuadas” (Restrepo, 2012:144).

Está conformada por aspectos *asociativos* y *disociativos*. Los coalescentes dan cuenta de la identidad –aquello que reconocemos y aceptamos– y los diferenciales remiten a la alteridad, es decir, al otro distinto que maneja otros códigos y costumbres que nos cuestan aceptar. Así lo dice García Canclini:

En otras palabras, las identidades se construyen, se fijan o se marcan por el contraste y por el reconocimiento social de las diferencias: son representaciones, ideas, imágenes construidas en la confrontación con el otro a partir de la cultura propia, con puntos de intersección en las vidas individuales y cuya objetivación se hace en la cotidianidad (García, 1996: 12).

Hay que tener en cuenta que la identidad no solamente es un reconocerse frente a la alteridad, sino que va a implicar un posicionamiento de la desigualdad y sobre las estructuras de dominancia:

Las identidades no sólo se refieren a la diferencia, sino también a la desigualdad y a la dominación (...) No sólo son los ejercicios de dominación y sometimiento los que se ponen en juego en la articulación de las identidades. También las disputas directas u oblicuas a las relaciones de dominación, explotación y sujeción suelen involucrar el surgimiento y consolidación de las identidades. Las acciones colectivas que problematizan las relaciones de poder (Restrepo, 2012: 137-138).

Parafraseando a este autor cuando afirma que Las formaciones discursivas de sujeción, subjetivación y naturalización que constituyen la identidad como realidad y materialidad adquieren pregnancia corporal, espacial, objetual y sujetoral como presencia en cualquier otra práctica social, “En efecto, las identidades están compuestas por las narrativas cambiantes sobre sí, a través de las cuales uno se representa a sí mismo y sus propias experiencias adquieren sentido” (Restrepo, 2012:136).

La conformación identitaria por lo general se da a partir de la creación de lo personal o individual, es decir, nacemos como un ser único que va desarrollando su personalidad y luego va gestando sus filiaciones culturales con el resto, conformando así su cosmovisión.

El otro aspecto importante es la territorialidad, el lugar que ocupamos dentro de un espacio, caracterizado por la lengua común, las maneras de organización social –sistemas de alianzas– y la asignación o asunción de roles –familia, comunidad, trabajo–, que

conforman la idea o concepto de país, nación, continente; lo endógeno que detenta la historia particular, tradiciones y símbolos culturales instaurados de acuerdo a los intereses políticos y a los distintos tiempos históricos que se modifican constantemente. “Las identidades son construcciones históricas y, como tales, condensan, decantan y recrean experiencias e imaginarios colectivos” (Restrepo, 2012: 133).

Esta especie de proemio acerca de la identidad me permite introducir el concepto nuclear de la investigación: **REPRESENTACIÓN**, ya que está estrechamente relacionado con las sujeciones identitarias, la identificación con los símbolos que somos capaces de leer, construir y transmitir, poderlos reconocer, y en ese reconocimiento activar posibilidades de intercambio y entendimiento de las acciones, lo cual implica tener un foco parecido en la mirada, la coincidencia en la forma de ver.

Parte de lo que debemos entender es que la actividad de representar enfatiza el proceso de transformación de la imagen que representa en cuerpo sígnico o simbólico, como arguye Frutiger:

(...) la formulación visible de una representación es en primer lugar el soporte objetual, material, base portadora de una imagen, de un signo o de una ornamentación. El objeto dibujado es, por consiguiente, de importancia fundamental para interpretar su representación simbólica. Es indudable que el mismo signo, hallado en un recipiente de alimentos, en un altar, en una prenda de vestido o en un monumento funerario puede no encerrar un mismo significado (...) la propia configuración formal debe ser estrechamente considerada en relación con lo representado (Frutiger, 2005: 180).

No se trata de ver homogéneamente, de que poseamos la misma identidad, sino que en ese proceso complejo de asignarle ser y existencia al uno mismo, y al otro, podamos reconocernos en las diferencias, en las extrañezas, por lo tanto, la representación debe ser dialógica, inclinada a proveer condiciones para la aceptación y el entendimiento, el hecho imaginario de reciprocidad juega un papel crucial en la actuación que implica ese hacer presente.

La representación implica el cómo nos mostramos, nos concebimos, cómo creamos nuestra propia imagen y la de los otros, lo cual define nuestra visión del mundo, el cómo vemos a los demás y cómo nos ven los otros, los soportes ideológicos en los que nos sustentamos y los posicionamientos que asumimos en la vida para ejecutar ese acto de significar, que es un volver a presentar, un hacer presente de nuevo, o como dice Colombres: “Estamos entonces ante un ámbito de continuas recreaciones, que tratan de dar respuesta a las necesidades materiales y simbólicas que los pueblos experimentan” (Colombres, 2011: 8). Por supuesto hay que tener cuidado de no caer en encasillamientos, asumir que la representación es permeable a cambios, a romper límites de posicionamientos absolutistas, que el acto de representar debe considerar las diferencias culturales, los contrastes simbólicos de las visiones y sus contextos que generan emplazamientos descentrados, como está mencionado en Grimson:

(...) el análisis de la estructura social puede definir una posición “objetiva” en las relaciones de producción. Pero alguien que ocupe una posición no permite inferir que esa persona sea, esencialmente, esa posición. Por lo tanto los datos estructurales no autorizan a definir objetivamente quiénes son, qué son ni quiénes somos (Grimson, 2011: 15).

Habría que pensar la identidad como hecho cultural, sin encasillamientos exclusivistas en enfoques paradigmáticos que la definan, por ejemplo, como una generalización en el evolucionismo, como significado presente en las pluralidades del particularismo histórico o como un texto en el interpretativismo. Hay que tener claro cómo se entiende la cultura para entender los modos en que elaboramos nuestras representaciones identitarias, si se parte del modelo clásico homogéneo que Restrepo define como:

(...) *la cultura como isla*; por lo que la imagen del mundo sería la de un archipiélago con algunas islas grandes y otras más pequeñas, unas más cercanas y otras más distantes. Este modelo supone la cultura como entidad autocontenida, localizable en un espacio geográfico determinado y perteneciente a una población concreta (Restrepo, 2012: 27).

Las críticas que se le hacen a este modelo es que puede llegar a un determinismo, culturalismo o reduccionismo con el que pretende explicar todo negando otros aspectos que se relacionan al hecho cultural, “(...) el culturalismo o reduccionismo cultural consiste en intentar explicar en términos culturales o simbólicos un fenómeno desconociendo sus dimensiones sociales, políticas y económicas (...) desconoce el papel de las interacciones e influencias en la configuración de las culturas (Restrepo, 2012: 29).

El otro modelo se fundamenta en los intercambios y las relaciones, entiende a la cultura como encrucijadas, flujos o amalgamas:

Desde este segundo modelo la cultura puede ser pensada como modo de vida o dimensión, pero no es la entidad homogénea ni aislada que presentan los estudios orientados por el primer modelo (el de la cultura como isla). Al contrario, las influencias, cruces, relaciones entre diferentes culturas en el contexto de las formaciones económicas y sociopolíticas en las que se encuentran inmersas se hacen relevantes en la descripción y explicación de las particularidades de una cultura concreta (Restrepo, 2012: 31-32).

Ahora bien, sea cual sea el modelo que se utilice para explicar la cultura, lo cultural o lo in-cultural, hay que tener claro su esencia es movедiza y escapista debido a que todo el tiempo está fluctuando, se encuentra en proceso aunque el reconocimiento identitario con el que solemos representarnos nos da la sensación de estabilidad y de control, debemos admitir que como constructo social, la cultura puede estar conformada por rasgos conflictivos como lo menciona Restrepo:

Las relaciones de intercambio, pero también las de explotación, dominación y desigualdad, como estructurantes de la cultura (y no como simples ‘telones de fondo’ que dan cuenta de la ‘perdida’), dan un sentido muy distinto a la idea de diferencia cultural. Por tanto, se piensa en términos de transformaciones que no sólo significan la negatividad de la ‘pérdida’ (con las frecuentes idealizaciones de un pasado pleno de tradición) sino que son estructurantes y productoras siempre en proceso y en tensión (Restrepo, 2012: 32).

Un aspecto a destacar de la representación es su función factual, es decir, es una acción que se ejecuta tanto a nivel mental como material que afecta la corporalidad del que representa y del que recibe, que al mismo tiempo ejecuta la suya propia, activando el lugar como escenario, generando un contexto, tal como lo menciona Schechner: “Las representaciones marcan las identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias” (Schechner, 2012: 59). Por eso, para este autor, las representaciones son acciones, prácticas, eventos y conductas, que se vivencian y por lo tanto se les puede adjudicar un carácter vivo que afecta cualquier circunstancia de la vida, así lo dice Carson citado por Schechner cuando afirma que:

El reconocimiento de que nuestras vidas están estructuradas de acuerdo con modelos de comportamiento repetidos y socialmente sancionados nos hace ver la posibilidad de que toda actividad humana pueda ser potencialmente considerada como “representación”, o por lo menos toda actividad realizada desde la conciencia de sí misma (Schechner, 2012: 64).

Ese estado de vitalidad inserto en la estructura de la representación abarca todo el campo de las acciones, no sólo las referentes a las manifestaciones estéticas, sino hasta los aspectos más domésticos o comunes que, sin embargo, también pueden tomar distancia de estos. Herskovits lo expone de la siguiente manera haciendo referencia del drama como aspecto fundamental de las sociedades que él denomina “sin escritura”:

Hay un rasgo del que participan todas las formas de expresión dramática, sean simples, sean complejas, ejecutadas por especialistas o por el grupo entero, que se manifiesta tanto en las representaciones al aire libre de las gentes ágrafas, como en el teatro moderno. Todas las representaciones tienen estructura; todas manifiestan las unidades que distinguen a cualquier producción artística. Hay allí un principio y un fin. Hay sucesión en el tiempo, y en las peripecias hay un sentido de progresión (de culminación), bien sea que la tradición del grupo lo conciba en términos de aumento de tensión, o disminución, o con una pauta sencilla. Además, todas esas representaciones, aunque en las culturas ágrafas

puedan integrarse con otros aspectos de la vida, se diferencian claramente de la marcha ordinaria de la vida (Herskovits, 1952: 466).

Ser y hacer, ser siendo y hacer haciendo. “Mostrar que se hace” es representar. De allí que Goffman citado por Schechner de la siguiente enunciación: “una ‘representación’ puede ser definida como toda actividad de un participante determinado en una ocasión determinada, que sirve para influir de alguna manera a cualesquiera de los otros participantes” (Schechner, 2012: 60). Si se acepta la idea de Schechner de que cualquier suceso, acción o comportamiento puede ser analizado como representación, aunque haya ocurrido en el tiempo –de allí la conectividad de los estudios de representación con la etnología, la arqueología, la historia–, y poderlo resemantizar, revisitar o, por qué no, reactivar de alguna manera en el presente, se convierte en un revivir. Así lo denomina Schechner en un “yo” *en otro momento o estado psicológico*, es decir, en el restablecimiento de la conducta: “La representación, en el sentido de conducta restablecida, significa nunca por primera vez, siempre por segunda a enésima vez: conducta dos veces realizada” (Schechner, 2012: 71).

Como mencioné con anterioridad, representar implica un volver a mostrar lo imaginado, lo que ha adquirido fisicidad, lo que ya es imagen en un momento dado y en un espacio acordado, como lo afirma el posicionamiento filosófico de Wunenburger cuando dice:

(...) lo imaginario es inseparable de obras, mentales o materializadas, que sirven a cada conciencia para construir el sentido de su vida, de sus acciones y de sus experiencias de pensamiento. Desde este punto de vista, las imágenes visuales y lingüísticas contribuyen a enriquecer la representación del mundo o a elaborar la identidad del yo (Wunenburger, 2008: 25).

Entonces la representación puede actuar como recuperación de los hechos históricos, a través de los textos –imágenes–, del análisis y comparación de las manifestaciones artísticas como documentos que permiten re-construir los comportamientos de las etnias.

En esta investigación se postuló la noción de **etno-representación** para poder acercarme a algunas manifestaciones artísticas, que se han dado desde antes del contacto con los europeos hasta la actualidad, emplazándome principalmente en el rasgo antropomorfo como una de las características seleccionadas que comparten las unidades de estudio y que definen sus estéticas.

Antes de ingresar en los imaginarios y representaciones dentro de la prehistoria de los Andes venezolanos, es importante redondear la conceptualización de la categoría de representación para ajustarla a la revisión etnohistórica, que va a cuestionar el lugar desde el que se señala la representación, esa concepción histórica cerrada sobre sí misma y que no acepta otras historias simultaneas posibles –como por ejemplo las representaciones de los colonizados–, las representaciones hechas desde los focos de los poderosos impuestas como la “única” historia y que se asumen en un lugar por delante o solapando a las otras muchas historias que existen en el mundo.

La etno-representación busca el resguardo de las narraciones que, de alguna forma, han sido desarraigadas e invisibilizadas; hacer presente la voz de los símbolos que migran, imágenes que representan lo no contado, de la diáspora obligada, códigos culturales que acompañan al desplazado, sus recuerdos y anhelos, es decir, su memoria y su porvenir; teniendo claro que no sólo ocurre un desplazamiento físico, sino que a veces es mental –o será de *insilio* como lo propone García Canclini (2016)–, es decir, la de un *outsider*. No sólo se exilian cuerpos de seres humanos, también se desterritorializa la cultura y la emoción –las formas de sentir– de esos seres. “La muerte tiene su secreto; es lo opuesto al insoportable barullo de quienes confunden para exiliarnos del sentido”. O será acaso que nos insuflan el olvido para que nos sintamos desplazados, o como cree García Canclini (2016): “Estar fuera de todo esto, comprenderlo a medias y no saber cuáles son las palabras apropiadas para nombrarlo ¿será la nueva forma de exilio?” (García, 2016s/p).

Busco un reajuste y reubicación en la perspectiva de las representaciones, para incluir las experiencias –y dejando constancia de esa presencia– ya que no han tenido reconocimiento y han sufrido la exclusión programada y las pautas de comportamiento

simbólico y existencial dictaminadas por una cultura centralizada en un marco hegemónico de poder, que se debe desmitificar desde un posicionamiento o rol de autor-activista, –o como se viene utilizando recientemente el acrónimo *artivista*– estructurando la investigación desde una conciencia de su tiempo y de las circunstancias históricas que van a darle forma a la manera como se representa esa realidad en el arte, volviendo amigable y reconocible ese sonido disonante, extraño, raro o diferente, que, sin embargo, también cuenta y forma parte de la historia.

Los textos nos hacen reflexionar acerca de cómo las representaciones occidentales se hacen “históricas”, una historia que muchas veces no coincide con las representaciones propias de esos lugares “historiografiados”, lo que genera una lucha por ganarse el derecho de representar, una disputa por la identidad entre culturas dominantes y pueblos dominados.

Este replantearse la producción de conocimiento nos hace focalizarnos en las miradas excluidas que de alguna forma siguen creando sus propios objetos de reconocimiento, tales como los menciona Said:

(...) los estudios del feminismo o sobre las mujeres, estudios étnicos o sobre los negros o estudios socialistas y antiimperialistas, todos los cuales adoptan como punto de partida el derecho de los grupos humanos anteriormente no representados o infrarrepresentados a hablar por sí mismos y representarse a sí mismos en dominios que por regla general se han definido política e intelectualmente excluyéndolos, usurpando sus funciones de significado y representación y haciendo caso omiso de su realidad histórica (Said, 2005: 199).

Apartarse de dogmas y epistemologías occidentales, no por mero capricho o postura provincialista de apartarse de lo foráneo, como lo menciona Ramos citada por Grimson:

Pero hay una instrumentalización del conocimiento en función de objetivos políticos que suele también ser ruinosa. Es habitual, por ejemplo, que el

compromiso ético con los subalternos se confunda con su idealización como sujetos puros, en función de alguna noción de pureza extraída de manuales de ética descontextualizados (Grimson, 2011: 25).

Sino para el aprovechamiento del pensamiento occidental aunado a la voz propia que permita apostar por una “conciencia descentralizada” de objetividad profunda y crítica certera; sin fanatismos excluyentes y atrincherados que no les admita afirmar su derecho a la autorrepresentación. De lo que se trata como dice Grimson es de: “un descentramiento en busca de un reconocimiento de diversas heterogeneidades” (Grimson, 2011: 26).

Cuando se intenta analizar los modos en que han sido representados los colonizados, se está ante una crisis de la representación, que tiene que lidiar con las convenciones del poderoso y ante mecanismos denominados por Said (2005) como transpersonales, transhumanos y transculturales, que van a agudizar cualquier intento de representación. Sumado a esto también encontramos los desajustes entre tiempos históricos en países que pasaron hacia una independencia como nación.

Said propone repensar las figuras con las que se construyen los discursos, abrir espacios para las culturas silenciadas que se contraponen a las dominantes:

Pero también es cierto que además de la cultura dominante, oficial o canónica hay culturas disidentes, alternativas, no ortodoxas o culturas heterodoxas que albergan muchas variedades antiautoritarias que compiten con la cultura oficial. Podemos denominarlas contracultura, un conjunto de prácticas asociadas con las diferentes clases de marginados; los pobres, los inmigrantes, las bohemias artísticas, los trabajadores, los rebeldes o los artistas (Said, 2005: 544).

No se trata solo de conocer las sociedades, sino de representarlas creativamente e imaginarlas, creando realidades como soportes para las representaciones y como documentos históricos en sí mismos, que acompañan la reubicación, el reajuste y la reconstrucción identitaria que es lo que se buscó en esta investigación.

Crónicas de Indias, descubrimiento de expresiones encubiertas

El mundo occidental decidió utilizar el *logos* como única posibilidad de acceder al conocimiento. Desde la razón decidieron seleccionar para denominar y, por lo tanto, representar a todas aquellas etnias fuera de sus parámetros y cánones espaciotemporales como “ahistóricas” o ágrafas, es decir, sin palabras, sin escritura y sin historia, de esa forma podían imponer/se otros pensamientos y maneras de ver por medio de una conquista y colonización devastadoras.

En el caso de las estatuillas, tomo sobre todo el rasgo antropomorfo, para traer de nuevo al presente una mirada que interroge esas esculturas o cerámica escultural, como *corpus* simbólico que representan a las etnias “ahistóricas” de los Andes venezolanos, específicamente las que hicieron vida en los Andes venezolanos antes de la llegada de esa razón colonizadora y evangelizadora, quienes también sufrieron de esa categorización de pueblos sin historia por no “poseer” una escritura.

No quiero utilizar la palabra ágrafos porque la definición de esa palabra es utilizada para representar sociedades o pueblos “sin historia” y que no tenían o tienen la “capacidad de escribir”, que en definitiva es una creación y designación occidental, señalada desde las crónicas, como escribió Aguado:

(...) yo no me maravillo ni culpo a estos barbaros, pues que entre ellos no hay, ni ha habido, ningún género de escrituras, ni caracteres, ni figuras, ni otras antiguallas que pudiesen retener en si la memoria de semejantes maravillas ni de otros ningunos antiguos acontecimientos (Aguado, 1916: 152).

Creo que las sociedades tenían sus capacidades gráficas, que usaban como otras maneras para narrar o contar sus cosmovisiones, a partir de su material artefactual, tradición oral, mitos narrados, ritos, decoración corporal, costumbres y creencias – devenidas de su propia manera de ver y leer el tiempo y el espacio, y por lo tanto, su historia y naturaleza–; en definitiva, eran poseedores de una capacidad de transmisibilidad de su imaginario a partir de la articulación simbólica, el arte, actuando

como signo, como lo afirma Paz al referirse al valor de la obra de arte prehispánico: “Ese valor era el nexo entre la belleza y el sentido: los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles que eran signos” (Paz, 1979: 9). Por su puesto hay que tener claro que estas manifestaciones estéticas tenían un carácter más sagrado y propio, el uso que les dieron difería tanto en su concepto como en su concepción de la visión occidental de arte y la artesanía, de la utilidad y la belleza, que iban de la mano, cumpliendo un rol más ritual y suntuario, por lo tanto, más colectivo y ceremonial. Como continúa indicando Paz:

El arte no era un fin en sí mismo sino un puente o un talismán. Puente: la obra de arte nos lleva del aquí de ahora a un allá en otro tiempo. Talismán: la obra cambia la realidad que vemos por otra (...) la obra de arte es un medio, un agente de transmisión de fuerzas y poderes sagrados, otros (...) Es un arte que dice pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo (...) una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una escultura que podemos leer como un texto sino un texto/escultura. Fusión de lectura y contemplación (...) Fusión de la materia y el sentido: la piedra dice, es idea; y la idea se vuelve piedra. El arte Mesoamericano es una lógica de las formas, las líneas y los volúmenes que es así mismo una cosmología (Paz, 1979: 62-63).

Lamentablemente perdimos el modo de leerlas, y sólo atisbamos fragmentos, parafraseando a Paz (1979): ¿restos de un alfabeto dispersado? También como lo refiere –aunque utilice el término ágrafo– Herskovits:

El hombre ágrafo, así lo reconocemos, no es un antepasado contemporáneo, sino que, igualmente que otros pueblos que han desarrollado la escritura y una tecnología de maquinismo, manifiesta su propio momento histórico. Ha marchado por senda diferente, pero esta senda no está en un nivel distinto del de la recorrida por los pueblos no ágrafos (Herskovits, 1952: 697).

Un ejemplo local de ello serían los petroglifos o piedras grabadas, contenedores de signos, simbologías gráficas que nos resultan ilegibles, como lo afirma Clarac:

Los indios no nos dejaron nada escrito (...) no tenían la costumbre de leer libros y de escribir en papel. A veces escribían y dibujaban en piedras pero nosotros no sabemos leer hoy esa escritura, y murieron los que la conocían. En el territorio de nuestro país, de Oriente a Táchira, de la costa al Amazonas, hay millares de estas piedras escritas y dibujadas. Los campesinos acostumbran llamarlas “piedras pintadas” o “piedras de indios”. Los arqueólogos acostumbran llamarlas “petroglifos”, lo que significa “grabados” en piedra (Clarac, 1992: 9).

Otros autores como Salas no encuentran en los petroglifos o pinturas y grabados en piedra de los habitantes de la protohistoria venezolana un posible lenguaje escrito, no los considera escritura, idea que no comparto, aunque se contradice reconociendo la importancia que hay que dar a esos monumentos o piedras labradas cuando arguye que:

(...) es el hecho que en diversos puntos de Venezuela y Colombia se han encontrado piedras labradas por la mano del hombre, columnas, cercados, cimientos y además multitud de grabados y pinturas sobre rocas (...) que señalan por manera terminante, un grado superior de cultura a los pueblos o gentes a quien en definitiva se atribuyan; cultura en mucho superior a la de las naciones o tribus que ocupaban el territorio para el descubrimiento (Salas, 1971: 64).

Luego, Salas alude a que no deben considerarse como monumentos gráficos ya que: “(...) está probado demasadamente que en Sur-América no tenía ninguna nación alfabeto escrito” (Salas, 1971: 64).

No sé si el hecho de no existir un alfabeto escrito, como Occidente lo entiende, sea razón excluyente para desmejorar y negar su valor como expresiones gráficas, como muestras de una estética basada en una concepción de mundo, y de paso tratarlas como insulsos “mamarrachos” como el mismo Salas afirma:

(...) un mamarracho o figura humana pintada por un pilluelo de París, no tiene diferencia con la misma, pintada por un niño salvaje (...) En cuanto a nosotros nos parece que bien poca diferencia se puede encontrar entre el mamarracho o figura de un hombre desnudo, ejecutado por una mano inexperta y el del cuerpo de una rana (Salas, 1971: 68).

Encuentro un paralelismo entre el tratamiento de no significación escritural que se le ha dado a los petroglifos y las marcas mudas que portan las estatuillas, debido a que no se les atribuye un contenido sígnico, es decir, su nula aceptación como lenguaje, a pesar de esto, yo sí considero que a partir del estudio de ambas manifestaciones estéticas, de su consideración como detentoras de signos, y por lo tanto de su posible función como lenguaje visual, es que quizá podamos levantar ese pasado.

Al no existir nada escrito que hable directamente del hecho sincrónico de la construcción y uso de las estatuillas o esculturas miniaturas, de la creatividad y la destreza con que fueron ejecutadas, solo nos queda acercarnos a las crónicas de Indias como primeros documentos escritos, y tratar de hallar en estas la información que nos permita re-construir la representación o concepción del imaginario de los primeros habitantes de los Andes venezolanos, teniendo claro que solo podemos acceder a datos provenientes de la representación –imaginario, de cómo el colonizador vio y concibió– ideada por los cronistas, la imagen que se hicieron y postularon sobre las etnias prehistóricas, como agrega el artista Von Dangel: “América sufrirá la imposición de un disfraz, atuendo de conceptos viciados tan grandes como el mismo pecado original” (Von Dangel, 1997: 215).

Se escogieron las crónicas de la conquista escritas por el franciscano español Pedro Aguado –*Recopilación Historial, Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada, Historia de Venezuela tomo I y II*–, de alto contenido descriptivo, y de explicaciones que incluían los territorios del contexto estudiado en esta investigación; y del comerciante italiano Galeotto Cey, –*Viaje y descripción de las Indias*– donde el autor utiliza el recurso del dibujo como elemento de registro y descripción.

Estos textos de cronistas, sin pretender ser descripciones historiográficas, terminan siendo el primer reservorio de datos etnográficos que permiten la reconstrucción etnohistórica. En este caso es desentrañar la representación hecha por los iberos para encontrar los rasgos que nos permitan dilucidar la identificación representacional de los pobladores precontacto de los Andes venezolanos.

Ambos autores nos presentan escritos a maneras de bitácoras de viaje, la narración de las crónicas de los hechos. “Cartografías” relatadas de las rutas y caminos, muestrarios de fauna, flora, costumbres, vestimenta de los naturales. Cuentan sobre los trabajos, hambres y muertes que los españoles pasaron en los “descubrimientos” del nuevo mundo de Indias, de sus primeras fundaciones, de la toponimia o desconocidos nombres de las nuevas tierras, traslado de nominaciones españolas al nuevo continente. Recopilación de los primeros períodos de gobernación, colonización y supuesta evangelización o conversión a la cristiandad. Historias de codicia, traición, abuso, genocidio, tortura, esclavitud, rebelión, defensa, pérdida. Relato sobre la búsqueda de una fábula –¿o delirio? – de El Dorado.

El encuentro entre dos maneras de ver el mundo, alteridad, mirada desde la óptica europea que, sin embargo, deja atisbar entre líneas escritas, rastros de la mirada de ese otro. Bitácoras que, sin la pretensión de hacer historia de los nativos, se tornan en las primeras memorias escritas sobre el enfrentamiento entre varias culturas, sobre los pobladores naturales de Venezuela, como primera historia que cuenta de dónde surgimos como seres mestizos.

El imaginario europeo con respecto al territorio de las Indias se fundamentaba en una especie de fábula o delirante mito en el que creían ver el reino de El Dorado, lugar de abundancia en oro y otras riquezas. Desde las costas ibéricas ya venían con esa imagen ennegecedora, con la deslumbrante visión, como la llama Uslar Pietri, ideas utópicas de encontrar ese lugar de inmensas riquezas y maravillas en el nuevo mundo que los harían ricos. Empeñados en la codicia de la fiebre del oro, a la larga se toparon con la miseria y el descontento, como dice Uslar Pietri: “(...) lo que fue la

realidad de la existencia de aquellos seres que perecieron en el mayor desamparo, sostenidos por la ilusión de estar en vísperas de alcanzar la riqueza” (Uslar, 2006: 255).

Al ocurrir el encuentro de los dos mundos, esa visión mítica se reforzó por la inmensidad territorial, por las muestras del codiciado y resplandeciente metal que hallaron en posesión de algunos pobladores del lugar y que acrecentaban su delirio de estar cerca del reino de oro, como lo menciona Lovera en la introducción de la edición del libro de Galeotto Cey:

No en balde circulaban en aquel tiempo alegorías del continente recién descubierto, en unas de las cuales se lo representaba como una opulenta india sentada sobre un gigantesco armadillo y abajo un recuadro con la leyenda: “parte del mundo que apenas conocemos, tus minas de oro te han hecho con presteza celeberrima”. La fama de las riquezas que podían obtenerse allende el océano, no podía menos que tentar y seducir a un mediano comerciante semi arruinado (Cey, 1994: XXV).



Imagen 3 Alegoría de América realizada por los dibujantes y grabadores flamencos Adriaen Collaert y Marten de Vos, siglo XVI.

Uslar Pietri se va a manifestar en contra de estas estampas simbólicas tildándolas de alguna manera de caricaturas:

Las graciosas ilustraciones de mapas del siglo XVIII solían poner figuras alegóricas que personificaban cada continente. América siempre aparece representada en esos viejos mapas por una majestuosa reina india, cubierta de plumajes y de pieles que, rodeada de caimanes y de monos, parece recitar alguna heroica de Voltaire. Esa reina india que ha venido a parar ahora en las ingenuas policromías que adornan cajas de olorosos habanos, era, sin duda, América para el sentimiento de los hombres del siglo XVIII (Uslar, 2006: 70).

Es importante hacer notar que dichas alegorías gráficas eran realizadas por artistas que pertenecían a alguna academia, que desde la edad media ya venían cobrando forma como pilares de la enseñanza de la creación de imágenes, dependían de un maestro que manejaba su concepción y técnicas de la figura, y en el caso que estamos señalando, sobre la representación de la figura humana. Los aprendices de artista entraban en la academia a copiar fidedignamente los principios de la composición y el trazo de la figura, tal cual como la dominaba su maestro, de esta forma no sólo adquirirían la destreza técnica, sino también su visión y códigos, es decir, aprendían a transmitir el mundo desde la interpretación de su modelo a seguir. “Sabemos que, en el mundo del arte, no sólo se entiende por academia la institución que se dedica a su enseñanza, sino también ‘academia’ es el término con el que se designan los dibujos de desnudos realizados en etapas de estudio y formación de un artista” (Gómez, 1999: 344).

Acá en la ilustración de Cesare Vecellio vemos la influencia de su maestro Tiziano, y la concepción del cuerpo que este manejaba. Dicha influencia va a manifestarse en los modos de representación de los cuerpos indígenas obedeciendo a proporciones corporales manieristas que se operaban para ese entonces en Europa, estaríamos en presencia de una superposición o un cuerpo autóctono recubierto por las facciones y rasgos del otro ser que se impone, y cuyos únicos rasgos que no se esconden o disfrazan son la desnudez y el contexto exótico. Esa transmisión de estilo resalta,

además de la imposición de una imagen que no es América, el cambio en los valores y fundamentos estéticos que tenía al arte del “nuevo mundo”, un rasgo otro, distinto al que existía en sus habitantes nativos. Así, como que: “la figura humana como *pretexto* o modelo para el aprendizaje de las operaciones gráficas que constituyen la herramienta del dibujo se acaba configurando también el *texto* de lo que va a ser ‘la figura humana’” (Gómez, 1999: 394).

Este nuevo orbe era novedad en todos los sentidos, como lo menciona Uslar Pietri:

Para los españoles fue nueva la tierra: su extensión, sus dimensiones, eso que Solórzano llamaba “inmensa grandeza”. Ríos como mares dulces, llanuras como océanos, selvas donde cabían reinos enteros de Europa, cordilleras como nubes, calores de Abisinia y glaciares de Escandinavia, y ciudades de piedra más altas que los más altos picos de nieve de su viejo mundo. Fueron nuevos los indios, su color, su traje, sus costumbres, sus lenguas, su religión, sus alimentos (Uslar, 1997: 24).

www.bdigital.ula.ve



Imagen 4 Representación de la figura de un habitante de las Américas, por Cesare Vecellio, siglo XVI.

La caracterización de los primeros encuentros por parte de los españoles sobre lo nuevo que tenían ante sus narices era de asombro y maravilla. Al respecto continúa diciendo Juan de Cárdenas citado por Uslar Pietri: “En las Indias todo es portentoso, todo es sorprendente, todo es distinto y en escala mayor” (Uslar, 1997: 36-37). Sin embargo, esas primeras imágenes del otro ser que se toparon en el nuevo mundo fueron cambiando, desmontando la imagen que se habían hecho del indiano, como lo menciona Uslar Pietri:

Sólo que muchas de las que parecían virtudes van a parecer defectos. El indio ya no va a parecer tan sólo un feliz superviviente de las perdidas edades de oro. Va a parecer un degenerado (...) La prueba de este estado general de degeneración la encuentra Buffon en los animales. No hay elefantes, rinocerontes, camellos o hipopótamos en América. Sus mayores animales son cuatro, seis, ocho y diez veces menos grandes que las bestias del continente antiguo. El puma es más pequeño, más débil y más cobarde que el verdadero león. El tapir este elefante del nuevo mundo es del tamaño de una ternera de seis meses o de una minúscula mula (...) El hombre tampoco es una excepción a lo que él llama el “hecho general del empequeñecimiento de la naturaleza viviente en todo el continente”. Afirma que “el salvaje es débil y pequeño en cuanto a sus órganos de generación. No tiene vello ni barba y carece de ardor para su hembra (Uslar, 1997: 37).

Para el indio también fue un encuentro con la novedad, con lo distinto que desestabilizaba su imaginario, creado en la creencia religiosa de la vuelta de sus dioses, como escribe Uslar Pietri:

Lo nuevo para el indio fue lo español. Las armas de acero y de fuego. El caballo. La rueda. La religión de la Cruz. La vaca. El aceite. Las uvas. El vino. La lengua castellana. De la lengua castellana toman palabras para designar las cosas nuevas que no conocían. Para designar la cruz, para designar a los hombres blancos, armados y barbudos, para designar las armas de fuego (Uslar, 1997: 25).

Nos cuesta imaginar cuál sería la emoción sentida por los nativos de Venezuela al ver a los españoles por primera vez montados en caballos, este animal que jamás habían visto y mucho menos imaginado, como dice Cey:

En un principio pensaban que hombre y caballo eran una sola cosa, pero ahora bien conocen lo que es, sin embargo, no dejan de temerle viendo que les alcanza en cualquier lugar, y que miles de indios con arcos y flechas no pueden resistir la furia de un caballo, tanto más que los caballos ahí están acostumbrados a la guerra y si no se tuviesen amarrados, los matarían, máxime aquellos que han sido heridos de flecha (Cey 1994: 114- 115).

También Aguado va a hacer mención de la consternación sufrida por los indígenas como queriendo ponerse en su lugar: “puesto un hombre encima de un caballo y armado con todas estas armas, parece cosa más disforme y monstruosa de lo que aquí se puede figurar” (Aguado, 1916: 212).

Según Clarac esta concepción de un ser híbrido se mantiene y pervive conectada al personaje mítico de Arco, que se conectó al animal caballo, cuando arguye:

Ya expliqué (1981) que la relación Arco-caballo (“Arco con cabeza de caballo”) se debe al impacto terrorífico causado al indígena por ese monstruo “español-caballo”, que invadió repentinamente su territorio a mitad del siglo XVI y que él no pudo identificar inmediatamente como dos seres separables: mitificó al caballo, el cual vino probablemente a sustituir al venado en la relación de éste con el sol, el páramo y el arco-iris (Clarac, 1991: 24).

También en otro texto Clarac destaca a este respecto:

Arco tiene forma de arco iris cuya extremidad es una *cabeza de caballo bebiendo agua*. Sabemos el impacto que hicieron sobre los indios de todo el continente la vista de los españoles montados en dicho animal, y Fray Pedro de Aguado nos da al respecto un detalle interesante para los Andes de Venezuela: Rodríguez Juárez, el primer conquistador de la región de Mérida, hacía quemar por sus soldados los caballos muertos

durante las batallas, o que habían sido gravemente heridos, a fin de mantener así el miedo ya sentido por los indígenas a la vista de dicho animal, y para que, al no conseguir nada de sus cuerpos, siguieran pensando que se trataba de seres sobrenaturales (Clarac, 2003: 165).

De esta manera podemos ver que los habitantes del nuevo continente también crearon sus representaciones “desfiguradas” y mitificadas de aquellas gentes que aparecían nuevas a su vista, como dice Aguado:

Siempre que españoles entran a poblar o conquistar alguna nueva tierra, los indios, como gente extraña y que desean, aunque con rustica curiosidad, ver aquellas cosas de ellos ignotas y extrañas, como son los caballos y perros y otras cosas que los españoles llevan consigo, y sobre todo a los propios españoles, los cuales por ser adornados del rostro de barbas y blancos, y sus personas cubiertas y vestidas, les ha parecido y parece a muchos indios, de prima faz, que en los españoles estas cosas son monstruosidad y yerro de natura (Aguado, 1917: 69-70).

Previo a la llegada de los europeos, para muchas de las etnias o grupos humanos que hacían vida en el nuevo continente, se les había anunciado en sus cosmovisiones el regreso de sus dioses que se habían marchado o la llegada de otros dioses –cultura– que venían a acabar o sustituir la propia, lo que contribuyó a que pensaran que estos que veían por primera vez, eran aquellos quienes les habían sido avisados, luego de que sus creencias fundamentadas en presagios ya se los anunciaban. Así lo dice Clarac:

Muchos grupos humanos creen en los presagios. Un presagio es un signo que indica lo que va a pasar en el futuro, según la creencia de un grupo. La mayoría de los indios americanos tuvieron tristes “presagios” de que su cultura llegaba a su fin. Así también los indios de la Cordillera andina en Venezuela. Como creían en los presagios, pensaron a menudo que era inútil pelear de verdad contra los españoles (Clarac, 1992: 13)

Aguado dice que un pueblo de aborígenes recordó que en tiempos pasados:

(...) el demonio, por medio de sus oráculos, les había dicho que en ninguna manera consintiesen estar en sus tierras los españoles de asiento porque habían de ser destrucción y ruina de todo, sus sucesores y descendientes y de los que fuesen presentes, y que en ninguna manera los entendiesen ni diesen crédito a sus palabras (Aguado, 1917: 38).

A partir de la lectura de las crónicas de Indias, presento la descripción –representación– en palabras encontradas a lo largo de los textos de Pedro de Aguado sobre los habitantes originarios, es decir, cómo los españoles los designaban como: indios, naturales, nativos, moradores, míseros, bárbaros, idólatras, bestias, ánimas, miserables, perdidos, infieles, lampiños, morenos, robustos, belicosos, falsos, vanos, indómitos, malvados, flecheros, herbolarios, rebeldes, locos, lobos, fieras, brutos, crueles, impíos, guerreros, carniceros, caníbales, supersticiosos, bestiales, tímidos, torpes, pobres, bulliciosos, diabólicos, depravados, mansos, domésticos, desnudos, desvergonzados, rústicos, inhumanos. A los jerarcas: xeques, señores, caciques, piaches, mohan, médico. De las cuarenta y seis maneras de designar a los indígenas encontrados en los textos revisitados de Pedro de Aguado, cuarenta son despectivas o desfavorecen a los oriundos de América. Descripción –representación–. En palabras halladas en el texto escrito por Galeotto Cey sobre los habitantes originarios: ingenuos, maliciosos, fuertes, venenosos, crueles, iracundos, haraganes, ociosos, infieles, robustos, traidores, sodomitas, caníbales, malos, pobres, bestiales, feos, morenos, ladrones, idolatras, supersticiosos, salvo en ciertas y pocas ocasiones los denomina bellos. De las veintidós encontradas en el texto del florentino, diecinueve son envilecedoras y degradantes de los habitantes oriundos de América.

Esto nos da una muestra de la manera como los europeos leían a los indígenas, en primer lugar, les asignaron una denominación por equivocación al llamarlos indios, se puede leer entrelíneas que los despreciaban por el tono de la piel –racismo–, los afearon –deformación y monstrificación– por ser robustos, de pequeña estatura, por poseer proporciones corporales que no se adecuaban a sus cánones de belleza europea, por el poco vestir u otra forma de concebir la estética corporal eran desvencijados, por no entender los códigos culturales de los conquistadores –que a la larga fueron

impuestos— se les tildaba de ignaros y brutos, por sus creencias religiosas la postura europea fue de señalar de inferiores a los indígenas, descalificándolos, menospreciándolos, calificándolos de idolatras, practicantes del demonismo, menoscabado y ocultando sus creencias e imágenes —imposición de la máscara cristiana— proceso de cristianización o evangelización, de blanqueamiento “embellecimiento” psicológico al que fueron sometidos. Uslar Pietri señala, además:

(...) que la mirada europea concibió una imagen distorsionada de lo nuevo americano, del otro distinto desmejorado y envilecido al nivel del niño “Los padres consideraban a los indios como unos perpetuos niños. Unos párvulos que les estaban encomendados de por vida. Y Colón los había comparado con niños. Y con niños los comparó muchas veces el padre Las Casas en sus alegatos. Las reducciones venían a ser así como la prefiguración de un mundo de niños, aislados del corruptor contacto europeo, para realizar el ideal de una vida cristiana primitiva bajo estrecha y constante tutela (...). Se tendrá entonces la idea de que América es un continente sin madurar, lleno todavía de humedad primitiva, donde plantas, animales y hombres no pueden alcanzar la cabalidad del desarrollo (Uslar, 1997: 36-37).

Estos primeros trazos escritos por los cronistas, literatos, botánicos, cosmógrafos, comerciantes, frailes, etc., acerca de la imagen del ser oriundo de América, van a sembrar los asientos para las ideas de la desfiguración, degeneración, debilitamiento y atraso que luego la ilustración y el evolucionismo usaron como estandarte de su discurso para señalar a todo ser y acto americano de barbarie, primitivo y “buen salvaje”, y justificar así su codicia colonial, su idea de superioridad fundamentada en el progreso, de raza superior y más que una conversión ideológica, su imposición cultural.

Componentes étnicos de representación dentro de las crónicas

Dentro de los componentes étnicos encontrados en los relatos *Historia de Venezuela tomo I y tomo II* de Pedro de Aguado tenemos una estrecha relación con la naturaleza —que pervive hasta nuestros días en los Andes venezolanos—, que

fundamentaba su concepción religiosa la cual encontraba vínculo para su representación en los elementales propios de la naturaleza, una conexión fuerte con lo natural, es decir, veían el mundo a través de ella. A continuación, algunos extractos de textos de las crónicas que demuestran este aspecto, Aguado:

Adoran aquellos árboles y preguntándoles por qué lo hacen, responde que así les ha sido ordenado por sus ancestros (...) Hacen ahora ciertos santuarios secretos y ocultos donde ofrendan oro y aquellas mantas (...) Los indios del Nuevo Reino hacen estos santuarios y ofrendas donde les viene bien y les dicta la fantasía, así en casas similares, o en un bosque, o a orillas de un foso, o al pie de un árbol. Cuando un indio comienza a ofrendar en un sitio, todo cuanto pueda tener lo lleva allí con gran devoción, como harían nuestras mujeres con un monasterio de frailes (Aguado, 1916: 128).

También el vínculo con lo natural se hace evidente en la manera de nombrarse a sí mismos y a los lugares que habitan, es decir, hacían uso de la toponimia, al respecto Aguado dice: “También me han preguntado acerca de los nombres con que se llaman los indios. Ellos se dan nombres de árboles, de ríos, de pájaros y fantasías similares, así mujeres como hombres, sin diferencia alguna” (Aguado, 1916: 156). Dentro de los pobladores de las ciudades y provincias cerca de los Andes venezolanos, Aguado menciona a los cuicas y a los timotes, los primeros habitaban las cercanías del Tocuyo y los segundos los alrededores de Trujillo y el norte de Mérida. Así los describe el fraile:

Cerca de los términos de la ciudad del Tocuyo había unas provincias de indios llamados cuicas, gente desnuda y que se sustentaban y vivían pobremente, de los cuales los vecinos y moradores de esta ciudad tenían noticia, porque algunas veces enviaban algunos criados suyos con rescates a que comprasen hilo de algodón entre estos indios para hacer sus telas y socorrer a sus necesidades, a quien ellos propios tenían por ricos y prósperos por solo poseer un poco de hilo y cierta manera de cuentas blancas que llaman quitero; y pareciéndoles que poblándose españoles entre estos cuicas habría más comodidad para poder ellos participar a menos costa de aquellas miserias que los indios cuicas tenían (Aguado, 1916: 172).

Aguado sigue describiendo a estos pobladores de los Andes venezolanos:

La gente de esta provincia de cuicas es, como he dicho, gente que anda desnuda, crecida y muy lúcida y bien agestada. Es idólatra: tienen o usan de algunas figuras en que adoran, que llaman los españoles tunjos. Lo que estos indios ofrecen en sus santuarios es hilo y quitero y otras cuentas hechas de cierto genero de cuentas de piedras algo verdes que son de la generación de otras piedras que en esta provincia y en la de Mérida hay, provechosas para el dolor de la ijada. También ofrecen sal y algunas mantas pequeñas de poca estima que estos indios hacen. Sacrifican venados en los santuarios, y ponen también venados todas cuantas cabezas pueden haber de venados, en tanta cantidad que entrando en uno de estos santuarios y templos, casi no verán otra cosa sino cabezas y aspas de venados. Usan estos indios comer ceibas, que son ciertas almendras de la Nueva España (...)

Timotes hay en esta provincia dos parcialidades de gentes: los unos se dicen cuicos, y los otros timotos. Los timotos es gente más belicosa y guerrera e indómita, y caen hacia los confines de Mérida, que la mayor parte de esta gente llamados timotos, sirven y son sufráganos a los vecinos de Mérida, y los cuicas caen hacia las otras tres partes. Es gente más mansa y doméstica, según he dicho, que los timotos. Todos estos pelean generalmente con lanzas y dardos y macanas. Es gente muy suelta y para mucho trabajo (Aguado, 1916: 175-176).

En viaje y descripción de las Indias de Galeotto Cey también se hace referencia a los cuicas cuando apunta:

(...) la riqueza que allí encontramos y que ellos tenían en gran estima era que, sobre ciertos leños gruesos como muslos, de 4 brazos de largo, se enrollaban ciertos paternostrillos de hueso blanco mucho más pequeños que cuentas que ellos llaman quitero, y otros rojizos que llamaban baroda. Cada india, por devoción, los ensartaba cada día o según podía tenerlos, una vuelta sobre la otra en tanta cantidad que no se podían, ni por dos hombres, levantar de la tierra, y de estos se encontró muchos y los llamamos nosotros ídolos, porque los tenían en ciertas casas grandes donde iban a ofrendarlos como iglesias. Estos paternostrillos, sirven entre los indios, como ornamentos y como moneda (Cey, 1994: 71).

De ambas descripciones podemos apuntar las coincidencias: se puede decir de estos cuicas que tenían intercambios comerciales con los pobladores de sus alrededores, con los que cambiaban hilos de algodón, sal, mantas, piedrecillas verdes, cuentas rojas llamadas barodas, cuentas blancas –que ambos cronistas señalan que estos pobladores llamaban quiteros– o paternostrillos de hueso blanco que usaban para su ornamento, como monedas y como ofrendas en sus santuarios o templos, lo que indica que los territorios andinos eran lugares de intercambio, de movilidad, que había interacción comercial y simbólica con otros grupos étnicos, que manejaban una organización social y un sistema de religioso o de creencias porque construían unos objetos o figuras –tunjos, leños gruesos forrados de las cuentas–, especie de ídolos que emplazaban en los santuarios y por el cual fueron denominados como practicantes de la idolatría, o “bestias” al servicio del demonio. Los españoles “identificaron” la esencia sagrada de estos pobladores con el diablo, como entidad contraria a dios en la religión cristiana, asignando de esta forma una representación negativa y maligna al dios de los nativos. Así lo apunta Aguado en Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada, tomo II, libro décimo, donde expone la condición de idolatría de los indios:

(...) son idólatras y tratan con el demonio, hay casas dispuestas para hacer sus sacrificios, que los españoles llaman comúnmente santuarios, y aunque tienen mohanes, que son personas diputadas e constituidas en dignidad religiosa para tratar con el demonio, como adelante se dirá, los cuales también les sirven de médicos (Aguado, 1917: 135).

Más adelante, Aguado describe la relación de los mojanos con el demonio:

(...) tiene el demonio mucha superioridad sobre ellos y les habla muy familiarmente: pues el demonio, las más veces, les hace la elección de estos médicos, los cuales así mismo les sirven de intérpretes después para con el mismo demonio, y no demás, porque entiendo, como he dicho antes de ahora, que esta gente no usan de simulacros ni santuarios, aunque tienen una manera de idolatría, como adelante se dirá (...) y lo primero que le hace saber es como el lleva las animas de los indios que mueren, donde

están sus hermanos y parientes y es muy grande amigo de los indios y los quiere mucho, por lo cual lo ha escogido a él para su faraute o interprete para que cure las enfermedades que sucedieren, para lo cual es menester que se le haga el corazón colorado, que entre ellos es como decir fuerte y recio y para sufrir los infortunios (Aguado, 1917: 145).

Febres Cordero también va a confirmar esta idea de la idolatría, la construcción de pequeñas esculturas –ídolos de tierra– que me atrevo a decir, obedecían a su propia representación o retratos, es decir, a su concepción estética de su corporalidad portadora de sus mitos:

Sus templos o adoratorios eran ciertas grutas recónditas, lo alto de los páramos y también grandes bohíos de paja o caneyes, donde rendían culto, según parece a figuras humanas toscamente labradas en piedra unas, y de barro cocido otras, ofreciéndoles ovillos de algodón hilados, cuentas hechas de piedra, figurillas de loza y otros objetos semejantes. La lámpara que ardía en sus santuarios tenía forma de trípode, a juzgar por los ejemplares que poseemos de estos envases precolombianos, y quemaban en ellos la grasa del cacao, que con la cera vegetal del *incinillo* (mirystica cerifera), les servía para el alumbrado. Por lo común, todos los ídolos que se conservan son huecos y con una piedrecita adentro, de modo que suenan al moverlos. Este sonido, interpretado sólo por los *Piaches*, que eran sus sacerdotes y adivinos, les revelaban la voluntad del Ches cuando era consultado en el misterio de los adoratorios o en la solitaria cumbre de los páramos (Febres, 2007: 27-28).

Continúa Febres Cordero haciendo mención de la posible inclinación artística manifestada en la cerámica cocida, los idolillos:

De la cerámica precolombiana de los Andes se conservan muchas muestras concernientes al culto idolátrico de los Timotes, Mucubaches y Jajíes, y de los Cuicas de Trujillo, en el museo de la Universidad de Los Andes, formado por el benemérito doctor Caracciolo Parra, y en la colección de objetos históricos de *El Lápiz*. Ídolos deformes en distintas posiciones, entre los cuales se distingue uno particularmente por los atributos báquicos de que está investido en los varios ejemplares que de él existen, semejantes entre sí, aunque hallados en distintos lugares

andinos. Algunos rasgos de dibujo que exornan ciertos fragmentos de tazas, lo mismo que el labrado y forma elegante de una de sus lámparas, revelan de modo inequívoco un grado o principio no despreciable de cultura artística (Febres, 2007: 32).

Salas hace referencia a esta disposición de veneración por parte de los habitantes de los Andes llamándolos ritos idolátricos, específicamente los cuicas, cuando arguye:

(...) los indios Cuicas, haber sido antes de la conquista dados a diversas prácticas religiosas, por cuya causa poseían ídolos de diversas hechuras y materiales, los cuales veneraban en grandes templos, quemando en su honor y en braserillos de forma especial manteca de cacao. También ofrecían a sus dioses mantas pequeñas de apenas algunas pulgadas en cuadro, ovillos de hilo de algodón y piedras de colores y además les sacrificaban venados, cuyas cabezas colgaban a las paredes de los adoratorios (Salas, 1971: 158).

Esto nos da una muestra del **SENTIDO RELIGIOSO** o de la **COSMOVISIÓN SAGRADA** que manejaban los habitantes originarios antes del contacto con los dogmas europeos, y cómo lo representaban en sus ritos y creencias que evidenciaban en sus actos de vida. A continuación, presentamos los extractos de los cronistas que hacen referencia a lo mencionado, por ejemplo, templos para adorar al sol, escribió Aguado al respecto:

Hallaron en este pueblo de Nuestra Señora un bohío o casa de admirable grandeza; tenía de largo doscientos pasos y cada frente dos puertas grandes, y según después se supo, era este bohío templo de aquellos barbaros, donde hacían sus sacrificios al sol, a quien tenían por Dios, y en el tenían muchas doncellas recogidas, que eran ofrecidas como en sacrificio de sus padres, con las cuales estaba un indio viejo, que era como el sacerdote para aquellos ofrecimientos, el cual tenía cargo de predicar aquellas mujeres lo que conforme a sus preceptos habían de guardar (Aguado, 1917: 83).

Febres Cordero va a hacer mención sobre esta concepción mítico-religiosa de los habitantes de los Andes cuando afirma:

Reconocían un ser supremo, al cual llamaban *Ches*, y como los Chibchas del imperio Muisca, daban al sol el nombre de *Zuhé* y a la luna el de *Chía*. Esta identidad de voces y otras semejanzas muy notables en el lenguaje y costumbres hacen suponer que participasen de las principales creencias de aquéllos y que, de consiguiente, adorasen al sol y a la luna. Chía, según una tradición chibcha, era una mujer de extremada belleza, la cual fue alejada de la tierra por Bochica, especie de dios benefactor, y puesta en el cielo para que fuese la esposa del sol y no apareciese sino de noche, en castigo de haber seducido a los indios con malas doctrinas (Febres, 2007: 27).

Esto deja ver ya la presencia del moján o sacerdote religioso de los pobladores oriundos a los que el fraile les asignaba la denominación de médicos, sin embargo, remarca con mayor precisión la conexión de éste con el demonio cuando dice, Aguado:

Estos médicos o piaches tenían su particular trato y pacto con el demonio. Un hombre que yo conocí, que andaba por estas provincias mucho tiempo, me certifica que estando el escondido en un bohío sin ser visto del médico o piache, entro este ministro a hablar con el demonio, a quien él no pudo ver, y que los oyó hablar el uno con el otro en lengua de indios y de pájaros y en otras formas y maneras que él no pudo entender. Otros mucho he oído que me han certificado haber visto a los mohanes o xeques de los indios hablar con el demonio, a quien ellos jamás han podido ver, más de oírle hablar con los xeques, y por esto me parece que se puede dar algún crédito a lo demás (Aguado, 1917: 299).

También Aguado describe cómo era la preparación de este piache o sacerdote:

(...) en algunas provincias tienen algunos que llaman piaches. Son como sacerdotes, que hablan, según dicen, con el diablo y cuando han de hablar con él, que siempre es de noche, hacen primero algunos días de abstinencia, y dieta; en la noche se encierra en una estancia el piache solo y los otros indios están muy distantes, y él desde adentro lo llama con gran afecto, rogándole que venga a hablarle, prometiéndole muchas cosas, le dice que hace mal en no venir, siendo ellos sus amigos, y así dura un rato. Después dicen que viene con gran ruido, y que a veces les da buenos garrotazos, los indios están con gran temor, diciendo que él ha venido, entonces le habla y mientras tanto lo toca. Luego dicen que

pasa dos o tres días antes de volver en sí, a referir lo que le ha dicho (Aguado, 1917: 125).

Este apartado me sirve para introducir una comparación entre dos modelos de representación sobre un mismo elemento que denomino **ETNO-REPRESENTACIÓN DEL TRANCE DEL “DIABLO”**, ambos implican la presencia de repercusiones u otras representaciones que perviven, una extraída del texto de Cey en el que expone la captura de un “timador” según la visión eurocéntrica, que se refiere a un personaje o disfraz que según él hace referencia al diablo:

Cuando estuvimos cerca del palenque, a dos tiros de ballesta, divisamos una cosa fea que hacía extraños aullidos, resoplidos y gritos, saltando por aquí y por allá; nos pusimos de acuerdo en que dos se quedasen fuera, y que yo entrase al corral, por si huyese de mis manos, teniendo por cierto que sería algún engaño. Íbamos poco a poco, fingiendo temerle y a veces volviéndonos atrás para que nos esperase, para abreviar, yo entré en el corral (...) cuando entré, pensando asustarme, alguien me vino al encuentro aullando, resoplando y saltando, no sabiendo que yo habría temido más un arco y una flecha. Por saludo le propiné varios garrotazos de los buenos, de modo que saltó fuera del cerco y queriendo huir cayó en manos de los verdaderos diablos quienes le dieron tan duro que por lástima o por la risa, que ya no podíamos más. Era un jovenzuelo todo pintado de negro y de rojo, con muchas pelucas y muchas colas de zorro pegadas al cuerpo, y sonajas de ciertas cáscaras de frutas pegadas al culo, disfrazado como un diablo (Cey, 1994: 126).

Podemos leer entre líneas que este joven indígena ataviado como lo describe el comerciante italiano estaba practicando un rito o ceremonia en el cual está representando algún poder para ahuyentar o alejar alguna malignidad, que sería la otra manera de representar, asemejándose, por aproximación.

Un ejemplo es el extraído de la comunidad yanomami venezolana, una etnia viva en la actualidad, que en una ceremonia de iniciación practican algunas representaciones que suenan muy parecidas a la anterior. La información se extrae del video documental *Iniciación de un shaman, el camino de los espíritus* de Manuel de Pedro (1980), en el

que los yanomamis se adaptan a la naturaleza por medio de una cosmología personificada en las fuerzas inconmensurables de la selva, que a través de los espíritus de los animales y las plantas curan y dirigen el destino del cosmos. El universo yanomami está poblado por fuerzas hostiles que los acosan y atormentan y por eso sienten miedo de albergar a los seres sobrenaturales. El viaje por el cosmos es extenuante, pintan con onoto su cuerpo antes de emprender el viaje chamánico, trazando sobre él líneas y serpentinadas, los colores que usan son el rojo que representa la vida y la sangre y el negro que remite a muerte y guerra. El elemento principal que consumen es el yopo que les genera alucinaciones. El chamán es el intermediario entre la comunidad y el mundo de los espíritus, este no utiliza objetos mágicos, sino que se comunica directamente con los *securas* y lo sobrenatural a partir de espectáculos con los que buscan libertad espiritual, estos entes se alojan y habitan en su pecho. Durante la ceremonia, avanzan grotescamente por el camino de los espíritus haciendo muecas y pantomimas, deformando sus cuerpos, imitan los sonidos de los animales y las voces sobrenaturales, adoptando aspectos siniestros para espantar a sus enemigos, encontrar las almas raptadas y las curas.

Estaríamos en presencia de la creencia en la magia y por lo tanto de su eficacia mediante la manipulación-evocación efectuada de forma simbólica, Lévi-Strauss (1998) activación de equivalentes significativos (representación) del significado (presentación) que garantizan una armonía simultánea entre el mito y las operaciones: “La eficacia simbólica consistiría precisamente en esta ‘propiedad inductora’ que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homologas capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo” (Lévi-Strauss, 1998: 225).

En ambas descripciones vemos un modo de comportamiento que remite a la representación de una cosmovisión sagrada con una presencia secular, sin embargo, es importante hacer notar que los protagonistas no están “actuando” en el sentido convencional –como quizá fue entendido por Galeotto Cey, un hombre pintado y

disfrazado que está en una especie de teatralización– sino están ejecutando una representación ritual, alejada de una actuación teatral, como dice Schechner:

En términos estrictos, representar rituales no es en medida alguna “actuar” en el sentido teatral. El oficiante está representando, pero no actuando. No está actuando porque la mayoría de los rituales no implican una personificación (...) Los rituales son como el teatro, pero no son teatro propiamente. Difieren de él en dos maneras al menos. Primero, aquellos que representan rituales, no están personificando a otros (Schechner, 2012: 302).

Más adelante, en el mismo texto Schechner establece una relación entre la representación de trance y chamanismo, cuando dice:

En el trance de posesión, un ser penetra el cuerpo del oficiante y se apodera de él. En el trance chamánico, el chamán, muchas veces ayudado por espíritus animales y otros asistentes, abandona su cuerpo para emprender viajes peligrosos a través de mundos humanos y no humanos (Schechner, 2012: 302).

Esto queda explicado con la conexión que Lévi-Strauss hace entre la categoría de abreacción del psicoanálisis y el comportamiento representacional del hechicero:

Al tratar a su enfermo el shamán ofrece al auditorio un espectáculo. ¿Qué espectáculo? A riesgo de generalizar de manera imprudente ciertas observaciones, diremos que se trata siempre de una repetición que el shamán hace del llamado, es decir, de la crisis inicial que le valió la revelación de su estado. Pero el término espectáculo no debe engañarnos: el shamán no se contenta con reproducir o mimar ciertos acontecimientos; los revive efectivamente en toda su vivacidad, originalidad y violencia. Y puesto que al concluir la sesión recobra su estado normal, podemos decir, tomando un término esencial del psicoanálisis, que ab-reacciona. Es sabido que el psicoanálisis llama abreacción a ese momento decisivo de la cura en que el enfermo revive intensamente la situación inicial que originó su trastorno, antes de superarlo definitivamente. En este sentido, el shamán es un abreactor profesional (Lévi- Strauss, 1968: 207).

Queda claro que la representación se vuelve una experiencia del otro, la presentación de lo absoluto, es decir, acto o experiencia donde la representación está ligada a lo sagrado y al mismo tiempo a lo profano y que utilizando las definiciones de Lévi-Strauss sobre el pensamiento normal y el pensamiento patológico se complementan, ya que el pensamiento normal exige el sentido de las cosas, mientras el pensamiento patológico al desbordar interpretaciones y resonancias afectivas requiere la disponibilidad de experiencias sin objeto, así como también alega Colombres:

Vemos aquí que lo estético resulta de fundamental importancia para llegar al trance (indumentarias especiales, plumajes, pinturas, máscaras, música, canto, danza), pero una vez producido, el individuo es expulsado de la situación estética, anulado como observador de la vorágine mágica del rito (Colombres, 2011: 249).

Todo esto queda enmarcado bajo un sistema mágico-social en el que las conductas mágicas, por medio de manifestaciones afectivas, se revelan conscientemente de manera intelectual, la cura actúa como puente entre la actividad desbordada en sí misma en el hechicero y la pasividad alineada en sí misma del enfermo, que encuentra consenso social en la afectividad simbólica de la respuesta de aceptación o rechazo del grupo. El chamán para Lévi-Strauss activa lo más prosaico o cotidiano del mito en la vivencia de la enfermedad del paciente que lo vive en su interior y lo exterioriza a través del rito, así lo describe el autor:

En efecto, esta situación introduce una serie de acontecimientos, cuyo teatro supuesto estará constituido por el cuerpo y los órganos internos de la enferma. Se va a pasar, pues, de la realidad más trivial al mito, del universo físico al universo fisiológico, del mundo exterior al cuerpo interior. Y el mito que se desarrolle en el cuerpo interior deberá conservar la misma vivacidad, el mismo carácter de experiencia vivida, cuyas condiciones habrá impuesto el shamán con ayuda del estado patológico y mediante una técnica obsesionante apropiada (Lévi- Strauss, 1968: 217).

Herskovits va a señalar dentro del uso ritual que:

El simbolismo de un rito, a menudo en sus más menudos detalles, se suele atribuir a alguna instrucción dada por un ser sobrenatural respecto al modo adecuado de adorarle; o incorpora la pantomima de la creación tal como la narran los mitos; o fortalece, en modos que solamente pueden explicarse a base de afirmaciones mitológicas, el verdadero poder de los dioses mismos. La mitología es como la carta constitucional de las creencias y presta sentido a la conducta ritual que se deriva de las consagraciones, muy a menudo el mito tomará carácter sagrado (Herskovits, 1952: 409).

Lo cual también me permite establecer una analogía donde se ven reflejados dichos comportamientos de representación ritual como una continuidad, reescenificación o conductas reconstituídas en las fiestas del calendario religioso y con lo que le ocurre al artista que parte de un tópico o problemática de la realidad para fundar el hecho imaginario o concepción que luego materializará en una obra de arte.

Es importante destacar que el hecho sacro estaba muy conectado con la muerte, con la práctica de ceremonias y ritos que de alguna manera buscaban conservar al difunto con vida en el más allá, Aguado (1917) va a describir en sus crónicas esta práctica:

(...) entierran a sus muertos según la jerarquía de ellos, a los principales y caciques les hacen una sepultura en tierra, tan honda como se pueda, después cavan de un lado, como decir, haciendo una antecámara, y los ponen allí, envueltos en gran cantidad de aquellas mantas, con todos sus adornos de oro, sus armas, que son aquellas flechas, y según su riqueza, mucho oro; además cacerolas, platos y vasos llenos de sus bebidas y algunos indios e indias de su servicio, aunque hoy ha caído en desuso esa pompa. Después los entierran allí como quien tapia una salida y rellenan totalmente de tierra el otro hoyo, de modo que los pobres indios morían allí. Dicen que hacen esto que para cuando resucite, tenga quien lo sirva, y también oro, armas, comida y bebida, de modo que creen y esperan la resurrección (Aguado, 1917: 128).

Febres Cordero por su parte hace referencia a las sepulturas:

Depositaban los cadáveres de modo que quedasen en hueco debajo de la tierra, sentados o en cuclillas allí ponían dentro de una olla o mícura las prendas y útiles que pertenecieron al difunto. Se han descubierto sepulturas de esta clase cerca de la laguna del Urao y en Mérida, el Morro, la Culata y Mucuchíes. Estos indios las llamaban *mintoy*, que significa cueva. También les ponían en la fosa comestibles suficientes para varios días, a semejanza de algunos pueblos del Asia oriental, que ponen al muerto en la sepultura con el fiambre necesario para un largo viaje (Febres, 2007: 32).

Herskovits también señala la creencia en los dioses acompañantes en el hecho religioso que incluye la muerte:

Los dioses superiores de las culturas ágrafas pueden ser pocos o muchos. Pueden ser inmanentes o apartados de los hombres. Pueden personificar las fuerzas de la naturaleza o pueden ser abstracciones. Pero su preocupación son los asuntos del universo y todas las cosas vivas o inertes que contiene; todo esto con el fin de que las disonancias desaparezcan y reine la armonía (Herskovits, 1952: 386).

Morin de la misma manera va a hacer mención del comportamiento representado en la sepultura:

Tal como nos ha revelado la sepultura, la magia hace su irrupción en el mundo de sapiens. Por otro lado, el estudio de sociedades arcaicas nos muestra que la decoración, el adorno, la escultura y la pintura pueden poseer un valor de protección y de conminación a la buena suerte, a la vez que hallarse vinculadas a creencias mitológicas y operaciones rituales (Morin, 1973: 119).

Acá podemos entrever una concepción dualista de lo divino, la adoración al sol y a la luna, lo benéfico y lo malévolos, templos y sacrificios levantados para su celebración desde el corazón como órgano importante, donde se aloja la esencia de vida o alma, estos lugares de celebración y adoración también son lugares para las ánimas en los entierros, que es un espacio para el mantenimiento, por eso la

importancia de la bebida y la comida, de crear implementos para estas ceremonias. Un indio viejo o alguno joven en el cual detectaban el potencial para ser piache – médico, sacerdote, mohan o xeque–, conector entre mundos, el que puede hablar con los dioses –diablo o demonio–, recibe una preparación. Herskovits acepta este saber dual cuando admite:

Pero no hace falta mucha experiencia de “campo” para descubrir que, entre la vasta mayoría de los pueblos ágrafos, la línea entre ritos religiosos y no religiosos, entre lo sagrado y lo secular, es tan incierta como suelen serlo tales divisiones en todas las culturas, aun cuando se está en presencia de un alto grado de especialización (Herskovits, 1952: 408).

Leroi-Gourhan también hace mención sobre esta construcción imaginaria cuando asegura que: “la concepción de un universo en el cual los fenómenos se completan en la oposición, puesto que, en definitiva, todo sistema de referencia está basado en la alternancia de los contrarios: día-noche, caliente-frío, fuego-agua, hombre-mujer, etc. (Leroi-Gourhan, 1971: 382).

Se puede detectar en los escritos de las crónicas de Indias que las prácticas eran utilizadas para previsualizar la estructuración identitaria en sus representaciones simbólicas. Sus rituales mortuorios eran como esos lugares para la manutención de los muertos, donde se fabricaban utensilios, vasijas, enceres e instrumentos para depositar bebidas y alimentos, acompañar en el más allá o en la resurrección a sus difuntos, a los vivos en sus ceremonias y ritos.

Este apartado es importante etnohistóricamente para la definición de una noción de arte local, que se persigue en esta tesis, ya que más adelante se encontrarán signos en en las Etno-representaciones manifestadas por las unidades de estudio que evidencia el *continuum* cultural

Arte sagrado antes del contacto europeo, cuando las piedras hablan

“Las cosas se van uniendo, se van encadenando.

Los tiestos que yo presento hoy aquí, pues no son tiestos arqueológicos y les colocó la Z para diferenciarlos del tiesto arqueológico que son documentos históricos mientras que mis tieztos son documentos sensibles, artísticos que surgen de mi memoria”.

Víctor Hugo Irazábal

En el caso de las estatuillas, tomo sobre todo el rasgo antropomorfo para traer de nuevo al presente una mirada que interrogue esas esculturas o cerámica escultural como *corpus* simbólico, que representan a las etnias “ahistóricas” del occidente venezolano, específicamente las que hicieron vida en los Andes venezolanos.

La representación que se manifiesta en las estatuillas nos habla de una cosmovisión religiosa, muy ligada a la naturaleza, con un **COMPONENTE IMAGINARIO O MÁGICO** de mucha importancia, como agrega Delgado:

www.bdigital.ula.ve

La magia sirve de mediación entre el hombre y la naturaleza al sustituir carencias que las técnicas rudimentarias no logran conseguir. Pero la magia es también un agente de mediación de los hombres entre sí (...) La figuración ha preparado el camino a la magia imitativa, que como una técnica más, incide de manera peculiar en la cacería, propicia la fertilidad de la tierra, aleja la enfermedad, o duplica la vida en el más allá (Delgado, 1989: 40-41).

Estaríamos en presencia de etnias capaces de construir objetos mágicos y por lo tanto sagrados con un alto componente estético u ornamental, ligados a todas las actividades de su vida que estaban subordinadas a la estructura jerárquica cacical-chamánica que se evidencia en sus representaciones, como alega Delgado:

(...) he examinado el trasfondo de los datos arqueológicos y ellos parecen demostrar que no es por azar que en las comunidades aldeanas cacicales del Occidente de Venezuela, y particularmente en lo que hoy conocemos como Mérida, Trujillo y Lara, la representación figurativa del cacique o del

shamán aparezca como la unidad temática central de su iconografía (Delgado, 1989: 52).

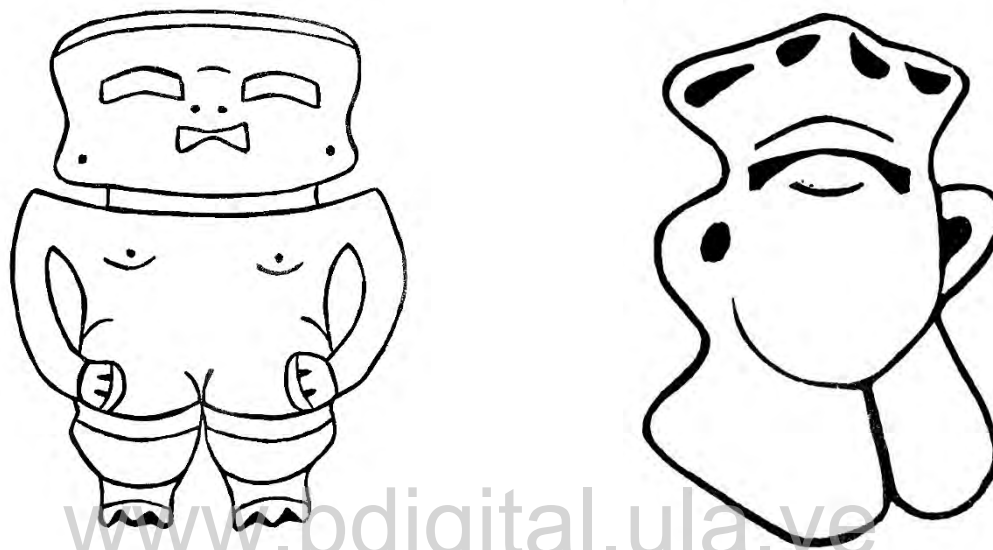
Y por lo tanto de su organización social de subordinación de unos sectores a los principales, como continúa Delgado:

Esta contraprestación de servicios por parte de las aldeas subordinadas a la aldea cacical, debió ser una respuesta de reciprocidad a las funciones ejercidas por el mohán, cuyos oficios aseguraron el mantenimiento del orden social. Pero en esta reciprocidad hay implícito un intercambio desigual y es precisamente en la justificación del mismo, producto de relaciones sociales asimétricas, que lo sagrado entra en juego para convertirse en “estrategia de poder” y –se me ocurre que– también en una estética del poder (Delgado, 1989: 55).

Para Bautista las estatuillas van a tener una **FUNCIÓN SAGRADA**: “Las estatuillas son definitivamente parte de un complejo de objetos pertenecientes a la esfera chamánica en los contextos indígenas; en algún momento las encarga, las conjura, las emplea en el rito” (Bautista, 2001: 42). Fue tal esta pertenencia que las figuras con mayor grado de representatividad eran las que aludían al mohán, utilizadas por este como una especie de auto-representación o alter ego, como afirma Salas: “Los mojanos eran a la vez médicos y sacerdotes, predecían el porvenir y respondían diversas consultas meneando el informe idolillo de barro cocido, el cual, construido con cierto arte, producía un débil sonido” (Salas, 1971: 155-156). Febres Cordero también va a referir sobre estas piezas lo siguiente:

De la cerámica precolombiana de los Andes se conservan muchas muestras concernientes al culto idolátrico de los Timotes, Mucubaches y Jajíes, y de los Cuicas de Trujillo, en el museo de la Universidad de Los Andes, formado por el benemérito doctor Caracciolo Parra, y en la colección de objetos históricos de *El Lápiz*. Ídolos deformes en distintas posiciones, entre los cuales se distingue uno particularmente por los atributos báquicos de que está investido en los varios ejemplares que de él existen, semejantes entre sí, aunque hallados en distintos lugares

andinos. Algunos rasgos de dibujo que exornan ciertos fragmentos de tazas, lo mismo que el labrado y forma elegante de una de sus lámparas, revelan de modo inequívoco un grado o principio no despreciable de cultura artística (Febres, 2007:32).



Imágenes 5 y 6 Ídolos andinos deformes. Dibujos de Febres Cordero.

Estamos entonces ante una doble etno-representación, como dice Leroi-Gourhan: “(...) corresponde (...) al ensamblaje de dos imágenes que están en juego con toda la profundidad de su contexto étnico” (Leroi-Gourhan, 1971: 203). Por otra parte, la figura del moján va a tener un rol protagónico dentro de la estructura sociocultural de los pobladores andinos, como arguye Delgado:

El moján selecciona las materias tangibles e intangibles de su oficio, como si fueran herramientas: el tótem, la máscara, la vara fálica, la maraca, las figuras de barro sonajeras, los braseros en donde quemar el incienso o la manteca de cacao, los penachos de pluma, los ornamentos, los talismanes, los pigmentos del adorno corporal, las piedras de centella para practicar las curaciones, las espinas que extraen la enfermedad, las plantas medicinales, y toda es extraordinaria constelación de invocaciones, encantamientos, fórmulas mágicas, conjuros, cantos,

gestos y danzas; en todas ellas se encuentra la esencia de los conceptos mágicos del poder (Delgado, 1989: 61).

Para esta autora, la figura del moján va a representar esa cosmogonía y la importancia de la pertenencia étnica, del grado social, de allí la importancia de la estética corporal, de sus funciones y de su recreación en el cuerpo, material de la estatuilla. Delgado a este respecto indica:

Pienso que esa “piel” policroma que recubre la figura del moján, está relacionada con la importancia, simbólica y emblemática, que estas comunidades asignaron a las modificaciones, tatuajes y escarificaciones, hasta el conjunto de ornamentos, objetos plumarios, narigueras, orejeras, tocados, cubre-sexos, etc., los cuales permiten la identificación de rangos y de linajes (Delgado, 1989: 68).

El uso ritual asignado a estas piezas coincide con la idea de Leroi-Gourhan:

Tal modo de representación está ligado casi por naturaleza al simbolismo cósmico (...) Vive todavía en las ramas del pensamiento nacidas al inicio de la expresión escrita lineal y tenemos ejemplos numerosos, en diferentes religiones, de organización espacial de figuras que simbolizan un contexto mitológico en el sentido preciso de los etnólogos (...) así, pues, el arte está íntimamente ligado a la religión, es porque la expresión gráfica restituye al lenguaje la dimensión de lo inexpresable, la posibilidad de multiplicar las dimensiones del hecho mediante unos símbolos visuales instantáneamente accesibles. La ligazón fundamental del arte y la religión es emocional, mas no lo es de una manera vaga; depende estrechamente de la conquista de un modo de expresión que restituye la verdadera situación del hombre en un cosmos en el cual él se inscribe como centro (Leroi-Gourhan, 1971: 197).

Salas también lo describe cuando dice que:

(...) son muy notables seis ejemplares dioses o ídolos que aparecen en aptitud hierática sentados en tronos o taburetes, muy semejantes tales

solios a los dúhos particular asiento de los jefes indios; en las manos soportan los ídolos sendas vasijas, las cuales suponemos sirviesen para depositar manteca de cacao los mohanes o sacerdotes, aunque no ha faltado quien considere tal atributo como simbólico, haciendo de este ídolo el Baco indio; las figuras sentadas de que hablamos, ninguna de las cuales llega a cincuenta centímetros de alto, son de barro cocido, todas tienen marcadas en relieve las partes genitales masculinas; el artista hizo huecas las estatuillas de tal manera que al agitarlas, produjeran el sonido (Salas, 1971: 158).

Arroyo va a destacar estas figurinas o prototipos de la cultura andina diciendo:

Siempre se los presenta sentados en un dúho y sosteniendo en sus manos un cuenco que, generalmente, levantan a la altura de sus pechos. Esta actitud de oferente nos hace suponer que más que de una divinidad se trata de un mediador que intercede ante aquélla para asegurar el bienestar de la tribu (Arroyo, compilado en Arroyo, Blanco y Wagner, 1999: 195).

Una de las interpretaciones que ha recibido la vasija que portan estos idolillos en sus manos es que era usada para quemar manteca de cacao, Bautista la refuta diciendo que:

(...) no es lógico pensar esto, tomando el cuenco de barro caliente entre las manos; además para quemar estas esencias había los conocidos braseros o vasijas trípodas; lo lógico de la actitud del shamán es una libación de chicha o sus equivalentes (Bautista, 2001: 146).

Sin embargo, Antonio Niño³ postula una teoría acerca de esta pieza de ofrenda, refiriendo que también pudiera asociarse a la idea de un visor del firmamento, es decir, que las estatuillas estarían retratando el momento en el que el moján está percibiendo los astros reflejados sobre el contenido líquido del envase.

³³ Conversación personal con Antonio Niño el 24 de febrero de 2016.

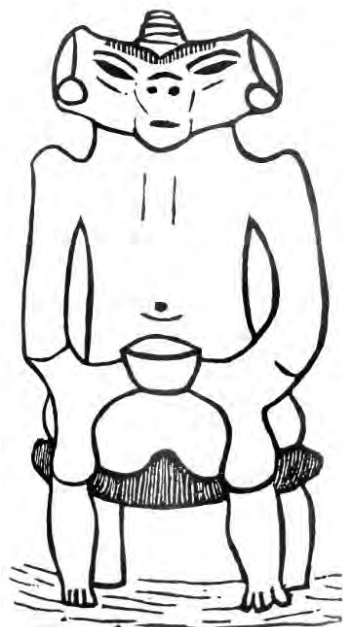


Imagen 7 Baco andino. De Febres Cordero.

Esto me lleva a decir que las **ESTATUILLAS O FIGURINAS SON PORTADORAS DE MITOS**, o de los mitogramas, que caracterizan las manifestaciones estéticas producidas por las múltiples etnias que hicieron vida a lo largo del territorio de los Andes venezolanos, en donde se representaron a sí mismos – figuración antropomórfica estilizada–, y sobre dicho retrato corporal, relacionado con la anatomía humana –masculina, femenina, asexuadas– y extrahumana –híbridos antropozoomorfos–, inscribieron los signos que describen sus creencias míticas, dándoles posiciones o poses oferentes, sedentes, erguidas y flexionadas. Herskovits hace referencia a la concepción o diseño de las vasijas y la importancia de la mano del alfarero:

El diseño es frecuentemente el resultado, la destreza técnica que traduce un sostenido ritmo temporal en ritmo espacial. La alfarería de lo “pueblos” prehispanicos nos ofrece un excelente ejemplo. Sus vasijas fueron hechas por el procedimiento en espiral, en el cual cada vuelta de la arcilla se unía a la precedente por medio de la presión de los dedos. Con una habilidad que llega al virtuosismo, el alfarero, ejerciendo siempre la misma presión cada vez que pellizcaba en la arcilla, dejaba

las huellas del dedo pulgar, a intervalos regulares, del mismo tamaño y profundidad. De un proceso que muy bien pudo haber empezado sin intención consciente de decorar la vasija resultaba un dibujo agradable (Herskovits, 1952: 418).

En las estatuillas revisadas de la colección del Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez” de la ULA, encuentro un paralelismo entre la representación antropomórfica que evidencia un realismo y el uso de signos más abstractos. Es interesante cómo se da esta conjunción entre la figura que remite a un humano y en su cuerpo porta signos casi geométricos o señas decorativas de más difícil interpretación de su significado. Como puede observarse en la Imagen 9.



Imagen 8 Estatuilla estriada.

Dentro de las descripciones encontradas en las crónicas me interesó sobre manera las que retratan la **CORPORALIDAD** de los indígenas, los materiales y ornamentos que

usaban en su decoración, los ritos alrededor o sobre el cuerpo para intentar acercarme a los posibles signos que se activan sobre la piel –como lo dice Delgado (2014) “*una piel de signos*”–, piel **CONTENEDORA DE SÍMBOLOS** que cuentan la lógica del imaginario, del pensamiento que crea la representación. Encontramos varias referencias a la pintura o decoración corporal, puestas en práctica por las étnicas que hacían vida en lo que hoy se conoce como los Andes venezolanos y colombianos, en los escritos de Aguado.

Aguado señala que los indios siempre iban: “Mostrando sus personas embijadas o untadas con betún colorado, y muy emplumados, dando muy grandes voces y griterías, tocando muchas cornetas y fotutos, y haciendo muchos y muy grandes ademanes y visajes con sus personas” (Aguado, 1916: 214). A este tratamiento de pintarse o tiznarse la piel el fraile le daba por nombre “galanura”, haciendo referencia a la indumentaria, así lo señala Aguado:

Valle o provincia que se decía o dijo de Tiznados, nombre puesto por los españoles a causa de que las gentes de aquella provincia todos traían los rostros pintados de ciertas sajaduras que en ellos se hacían, haciéndose y sacándose alguna sangre, sobre la cual ponían tizne o carbón molido y zumo de yerba mora, y quedaban las pinturas señaladas siempre (Aguado, 1916: 302).

Cey en sus descripciones también va a destacar la decoración corporal:

De resto van desnudos, con cabellos largos, se pintan de rojo y de negro la cara y a veces todo el cuerpo, máxime cuando van a la guerra; de camino usan, por armas, arcos y flechas hechas de espigas de caña con la punta de madera de palma, durísima, delgada y aguzada, afilada con dos tajos, y redondas y cuadradas (...) En la cabeza llevan, especialmente cuando van a la guerra y a sus fiestas, un casquete de 4 dedos de ancho cubierto de pieles de conejos o acures, con plumas largas de cola de ciertos papagayos, de color rojo o azul, a modo de bonete ducal (Cey, 1994: 102).

Más adelante detalla cómo preparan estos tintes arguyendo Cey:

Pintase el rostro y el cuerpo todo, ordinariamente todos los indios, de color rojo, que llaman bariquizi o bija, mucho más perfecto de color que el almagre con que pintan acá los navíos, y lo hacen de hojas de una cosa como lianas, machacándola y cociéndola y después secándola al sol, de lo cual hacen una pasta, que después deshacen en agua, y sirve para pintarse. Se pintan hombres y mujeres, yendo a la guerra o a la fiesta (...) Dicen que esta pintura los defiende del sol y del viento, y que los repone de la fatiga pasada durante el día al caminar. Acostumbran también labrarse, los indios e indias, la cara y todo el cuerpo con fuego, quién más quién menos, como hacen los moros, permaneciendo el diseño azul o verde, y se pintan de diversas labores y figuras (Cey, 1994: 107).

Cey también va a describir el uso de la trementina para proteger los empastes de tinturas de colores que usaban en su decoración corporal:

(...) Acostumbran los indios embadurnarse con cierto líquido que sale de los árboles como trementina, que ellos llaman buzera, es muy amarilla, de color muy agudo, y con ella se untan todo el rostro y el cuerpo a manchas, haciendo labores y trazos. Y sobre ella se ponen aquel tinte de color rojo que llaman bariquizi y duran así varios días. Mezclado un olor con el otro, resulta una desagradable combinación y con esta mixtura ellos se van a dormir en sus hamacas, pareciéndoles estar muy bellos y gallardos. La buzera o trementina, otros indios la llaman mara (Cey, 1994: 114).

Este líquido lo extraen de un árbol que Cey relata lo siguiente:

El árbol jagua, nace en los bosques de tierras cálidas (...) Su jugo es abundante, tiñe de negro y dura varios días. Al principio no parece muy negro, pero un día después se vuelve negrísimo (...) Los indios usan de ese jugo para pintarse algunos la cara, otros el pecho con diversos adornos, otros todo, quien un poco aquí y allá, quien las piernas o los brazos, haciéndose lo más feos que pueden. Es color que después que se han pintado no se va ni en 3 ni en 4 días, aunque se lave uno cuanto quiera, luego desaparece poco a poco. No mancha, ni huele mal (Cey, 1994:142).

Para Febres Cordero los colores rojo y negro eran una generalidad en el continente como tonos bases para la decoración, protección o estética corporal:

Como todos los indios de América, se pintaban el cuerpo con tintas vegetales que extraían de la jagua para el color negro, y del bijao para el rojo o encarnado.

Entre las hierbas tintóreas indígenas merece citarse la que llaman la *raicita*, con que todavía coloran de rojo las cobijas que tejen en el Morro, tinte indeleble con que se teñía después la lana para la industria muerta de nuestras famosas alfombras. Aún existen algunas de estas en las iglesias emeritenses que conservan vivo el color encarnado después de más de medio siglo de uso (Febres, 2007:31).

Morin hace mención sobre estos tonos usados antes de la aparición del sapiens:

Puede suponerse que la utilización del ocre rojo por parte del hombre de Neanderthal no se limita al recubrimiento de las osamentas de los muertos, sino que también lo empleó para pintar su propio cuerpo y dibujar símbolos y signos sobre objetos diversos (Morin, 1973: 118).

Bautista también hace mención del onoto para sacar el croma rojo usado en la pintura corporal:

La bija con que se pintaban los indígenas la extraían del *achiote* llamado también *onoto*, planta cultivada por los aborígenes de la América tropical y subtropical y que los taínos de las Antillas nombraban bija de donde se tomó la denominación botánica *Bixa orellana* (Bautista, 2001: 72).

Para el tono negro Salas, citado en Bautista, dice: “(...) para pintarse de negro los indios de la Cordillera de Mérida, empleaban la guaba, el istú y otras plantas y también carbón molido” (Bautista, 2001: 73).

Esto nos demuestra que los tonos de mayor importancia utilizados por los habitantes prehispánicos en sus manifestaciones estéticas, atuendos y ornamentaciones corporales fueron el rojo y el negro, puedo decir que estos dos tonos acompañados del blanco van a conformar la paleta o colores sígnicos –**COLOR MÍTICO**– de la cordillera de Mérída, como afirma Delgado:

A partir de los cronistas, y por constatación etnográfica, sabemos que los colores más utilizados parecen haber sido el rojo, conseguido a partir de materias colorantes tales como el onoto o achote (Bixa Orellana); la chica o parisa (Arrabidea chica); el negro azulado, a partir del uso del caruro (Genipa americana); el azul, proviene de la fruta del caruto (Genipa caruto), y el blanco tomado de la fécula del cazabe (Delgado, 1989:98)

Que al mismo tiempo fueron utilizados sobre las estatuillas en tonos rojizos y sepías bastantes cercanos al negro, colocados generalmente sobre engobe blanco, que se pude ver en la revisión de estas piezas, y que siguen activos en las etnias aborígenes actuales, como materia prima y como signos cromáticos –un ejemplo serían las etnias quinaroes y penare–, aunque su carácter simbólico este mermando y perdiendo hoy en día su significado.



Imagen 9 Colores usados por la etnia quinaroe.

Todo parece indicar que la costumbre de pintar el cuerpo ya sea por ornamentación religiosa, como rito de guerra, rito de cortejo, de embellecimiento o protección de la piel, fue recreada y trasladada a las estatuillas como marcas corporales a manera de rastro especular, representación de una costumbre que quedó evidenciada sobre éstas, así señala Salas, citado en Bautista: “(...) los mucus y cuicas se aplicaban achiote en sus creencias religiosas, con las mismas rayas y dibujos que vemos sobre las estatuillas” (Bautista, 2001: 73). Delgado coincide con esta comparación señalando: “De las antiguas formas de estética corporal, tenemos el testimonio de las figurinas que mantienen restos de pintura geométrica sobre el rostro, y las pintaderas y sellos de arcilla” (Delgado, 1989: 97-98).

Marcano hace una descripción de un ídolo de cerámica de la cordillera en la que menciona los tonos blanco, rojo y negro:

(...) los ídolos, cuya forma es muy especial. El más grande está sentado; mide 188 milímetros. Es de arcilla, muy liviano, pintado de blanco amarillento, con decoraciones rojas y negras, que consisten en líneas derechas y curvas, trazadas cerca de los bordes. Su cara es cuadrada, sus ojos horizontales. La frente es derecha y elevada. Los muslos separados e interrumpidos cerca de la raíz, llevan cerca del muñón surcos que representan los dedos gordos de los pies. El sexo es femenino. En la parte superior de la cabeza, se ve un agujero por el cual probablemente se han introducido las bolitas de arcilla que resuenan cuando se sacude el ídolo (Marcano, 1971: 302-303).

Bautista describe que la decoración pictórica mostrada sobre las estatuillas sería una réplica de los diseños de la pintura corporal de los aborígenes, esta autora alega:

La pintura, que es representativa de indumentaria como pintura corporal aborígen cuyos diseños y colores son generalmente simbolizaciones, observamos 53 (estatuillas) con pintura de aplicación lineal y predominio de trazos rectilíneos diagonales, verticales y de las figuras geometrizaras triangulares y romboidales, incluyendo 5 casos policromos con motivo de pectoral alado. También observamos la combinación de pintura por zonas con pintura lineal. Y pintura zonal, por sí misma, bicroma rojo y blanco (Bautista, 2001: 172).

Clarac (1982) postula la teoría de que en la cordillera de Mérida existió un recelo o resistencia al uso del color en la alfarería, denominándola: horror hacia la policromía, asociando el veneno y la enfermedad a los seres o divinidades cromáticos, por lo tanto, la significación asignada a esta representación es que Policromía=Maléfico. En su concepción del mito originario andino, el ente principal está representado como un ser dual denominado Arco-Arca, masculino-femenino, benefactor-maléfico, cromático-*acromático*, que explicadas por Clarac, tiene las funciones de: “Arco les enseña la agricultura, y Arca la medicina. Arca también enseñó a las mujeres la alfarería, que no debe tener color” (Clarac, 2003: 126). Esta negación al color por parte del ente que representa lo femenino, en esta teoría indica que la mujer tiene vedado el uso del color, asimilada a la idea de restringir los efectos deletéreos del cromatismo al sexo femenino, indicada por Lévi- Strauss como fenómeno excepcional de la América del Sur, y que Clarac señala así:

www.bdigital.ula.ve

En la Cordillera de Mérida esos efectos nefastos del cromatismo se encuentran más acentuados en el sexo masculino de este mismo personaje: el arco-iris (Arco) en tanto que "significante". Por el contrario, en la misma región el cromatismo se acentúa en el sexo femenino del mismo personaje (Arca) cuando éste se vuelve "objeto significado" (aunque negativamente significado): la alfarería que no puede tener colores, primero porque así lo dictaminó Arca cuando enseñó la alfarería a las mujeres (en el mito de origen de la civilización andina), segundo porque la arcilla de alfarería está fuertemente identificada con el agua es decir con Arca, personaje mítico acuático femenino, de origen celestial, especialmente identificado con las lagunas, y especialmente con la laguna de Urao en Lagunillas (Clarac, 1983: 33).

Esto lleva a afirmar a la autora que esta es la razón por la que las piezas de alfarería no llevan color y que por lo tanto fueron hechas por mujeres. Sin embargo, desde mi perspectiva como artista y revisando las estatuillas, pude percibir que, a pesar del fuerte desgaste que presentan la mayoría, varias presentaban rastros de un color rojo medianamente intenso, otras presentaban un gradiente de ritmo tonal creciente

dirigido hacia la luz del mismo color rojo corrido hacia el naranja, haciéndose más claro o luminoso, o decreciente dirigido a lo más oscuro del tono –rojo violáceo– lo cual indica la presencia de más tonos y aunque parten de un mismo color base con mayor saturación –rojo–, generan nuevos matices quebrados acompañados del acromático blanco y del oscurecido sepia, por lo tanto estaríamos ante la presencia preponderante de una tricromía –rojo, blanco y negro– en las piezas, que permite hablar de una configuración icónica de dos o tres tonos de colores o policromática que definen un carácter cromático en la cordillera andina de Mérida.



Imagen 10 Estatuillas policroma.

Delgado va a considerar lo que señala Clarac acerca del uso limitado del color en las piezas de la región, sin embargo, reconsidera el uso del color cuando dice:

Como sabemos el color es el más polivalente de todos los medios de que se vale la pintura; este carácter plural que adquiere el color, lo coloca en permanente relación con los procesos de simbolización (...)

Curiosamente, las imágenes a las que hacemos referencia, (...) suelen presentarse profusamente decoradas con motivos geométricos lineales, siendo frecuente la combinación policroma del blanco, el rojo y el negro (Delgado, 1989: 66-67).

Y fundamentándose en los hallazgos arqueológicos de Erika Wagner, Delgado indica que también en estos contextos de “tierra fría” daban uso a varios tonos: “(...) con las que habitaban el piedemonte norte y occidental de los Andes, de manera tal que, probablemente, estuvieron integradas dentro de un extenso horizonte policromo, que habría abarcado gran parte del occidente de Venezuela” (Delgado, 1989: 67). Coincidiendo con lo postulado en Wagner sobre los artefactos encontrados en la región andina: “En la decoración de las vasijas se combinaron una serie de técnicas pintadas, plásticas y pintado-plásticas. La pintura consiste en colores rojo, blanco y negro con diseños mono y policromos con motivos geométricos” (Arroyo y otros, 1999: 98). Bautista dentro de su investigación sobre las estatuillas de la colección del Museo Arqueológico de la ULA, también hace hincapié en que se debe reconsiderar la idea de la escasez de color en la cerámica de la región, ya que encontró:

La pintura de aplicación uniforme monocromática o “engobe”, es recurrente con 63 casos entre rojo y blanco. Hay un total de 116 estatuillas pintadas integras o vestigiales, frente a 84 carentes hoy de pintura (pueden haberla tenido y perdido por erosión). El cromatismo dominante es el rojo, blanco, marrón (sepia) y crema, con breve presencia de naranja y negro. (Policromía) La alta incidencia de la decoración en esta cerámica de los Andes venezolanos, sobre todo la decoración pictórica en sus variedades, sugiere (...) Que las interpretaciones acerca de la escasez de cromatismo en la cerámica de la Cordillera de Mérida requieren una revisión geográfica, pues el porcentaje pintado es ciertamente muy alto (Bautista, 2001: 172).

Entonces más que un horror hacia la policromía, se podría decir que hubo, y todavía existe, una inclinación hacia tonalidades atenuadas o coloraciones moderadas, es decir, colores sin saturación o intensidad –lo cual no indica que no existan varios

matices— que posiblemente sí puedan remitir a la idea mitológica de que casi todos los colores neutros o quebrados —ocres, marrones, grises, blancos, beige, sienas, marfil, caqui, terracotas, rojo ladrillo—, están dirigidos al aspecto femenino —hembra— es decir, la representación individual de Arca que es la que porta los tonos opacos o pálidos coincidiendo con la recreación de los colores tenues que se pueden percibir el par del fenómeno meteorológico o doble arcoíris.



Imagen 11 Estatuilla policroma. Detalle.

Otro aspecto a considerar partiendo del acercamiento a las estatuillas es el de la **EXAGERACIÓN O DEFORMACIÓN** que al parecer fue una ideación motivadora a la hora de intentar representar las figuras, es decir, la necesidad de resaltar ciertos rasgos aumentando o disminuyendo su tamaño sobre, todo en lo que se refiere a la cabeza, las extremidades inferiores, los sexos y el pecho, vemos cómo desde las Venus encontradas en Europa, Asia y África, hasta nuestras estatuillas del museo estos rasgos estarán acentuados o minimizados, así lo menciona Herskovits cuando advierte:

(...) las “Venus” auriñacienses, que datan de esta época, son convencionalismos diversos, en bajo relieve o en escultura plena, que siempre exageran características sexuales secundarias del torso de la mujer, y algunas veces las subrayan fuera de todo parecido con la realidad. La

cabeza está tratada en forma sumaria, como lo están igualmente los brazos y las piernas; el cabello está indicado, todo lo demás, por una serie de líneas en la cabeza. La más famosa es la llamada “Venus de Willendorf” (Herskovits, 1952: 429).



Imágenes 12 y 13 Ejemplos de deformación en estatuillas.

Algunos investigadores aseguran que la deformación que presentan estas estatuillas también alude a prácticas de modificación corporal implementadas como atributo de belleza. Valles define estas inclinaciones como: “La decoración por deformación, consiste en la utilización de objetos diseñados para alterar la anatomía y producir un efecto visual adaptado a los principios estéticos, rituales o de discriminación social determinados por el sistema cultural, en un contexto específico” (Valles, 1993: s/p). Ya en los cronistas encontramos referencias a estas prácticas, Cey refiere:

En este Nuevo Reino, cerca de la ciudad de Santa Fe, en una provincia que llaman de los panches, acostumbran los indios, a las criaturas, ponerles al nacer una tablilla delgada en la frente y otra en la mollera y fajarlos allí con tela de algodón apretadamente; y así lo hacen hasta que

son grandecitos de 2 o 3 años, de modo que les queda la cabeza aplastada por detrás y por delante, y afilada la cima de la cabeza, pues no les basta ser feos de cara por naturaleza, y se contrahacen más, que parecen diablos (Cey, 1994:122).

En etnografía precolombina de Venezuela, en varios apartados de su descripción etnográfica Marcano hace referencia a la deformación craneal hallada en varias osamentas que destaca las modificaciones corporales a las cuales se sometían estos habitantes, dejando en evidencia marcados prognatismos que nos permite inferir que la deformación era un rasgo o expresión estético, posiblemente un canon de belleza. Sobre esto, Marcano apunta:

Aunque se presente bajo diferentes aspectos, la deformación es siempre la misma con diferentes grados. La parte deformada es frontal, donde indudablemente se aplicaba la presión. Sobre algunos ha debido ser muy fuerte y la cara anterior del hueso se ha vuelto cóncava; como el aplastamiento se detiene en la bregma, es seguro que la presión no ejercía su acción sino sobre la frente. La contrapresión debía ser muy suave o nula, porque el occipital no presenta ninguna alteración de forma (Marcano, 1971: 54).

Para Marcano, las deformaciones craneanas se practicaban como rasgo de distinción al igual que las mutilaciones y que este autor relaciona con los orificios de las orejas de los ídolos o figuras antropomorfas, como posible canon de representación de su concepción de belleza, al respecto Marcano dice:

La misma simplicidad se encuentra en los ídolos, sin embargo, la unidad en el planteamiento del diseño indica una idea fija más que simple imitación. Deformes en los detalles, el conjunto es armonioso, una vez que se ha captado la inspiración general que ha dirigido su concepción. Si su belleza es imperfecta o si no tiene siquiera relación con las ideas estéticas fundamentales de la civilización moderna, la regularidad y la expresión severa de esas divinidades revelan una búsqueda de la belleza, una elemental aspiración hacia lo ideal (Marcano, 1971: 108-109).

Salas también va a escribir acerca de la deformación craneal practicada por varias etnias en el continente americano y a la cual los ingleses se referían como cabezas planas:

(...) tenían y tienen la costumbre de deformarse el cráneo mecánicamente; para lo cual, sujetaban las tiernas cabezas de los recién nacidos entre dos tablillas: una por delante desde el nacimiento de la nariz para arriba y la otra sobre el occipucio, cuyas tabletas apretaban con correhuelas o trenzas de cabuya o algodón, de tal manera que paulatinamente iba la cabeza del infante aplanándose por delante y por detrás, hasta deformar la parte, lo que comunica a la fisonomía estrambótica aspecto y altera la simetría de la cabeza (Salas, 1971: 111).

Otra de las técnicas con las que provocaban abultamientos o deformaciones en las extremidades fueron las ligaduras que usaban como brazaletes, muñequeras, tobilleras, pantorrilleras; con las que envuelven de manera muy apretada las zonas del cuerpo donde son colocadas. Se fabricaban –y aún existen etnias que las utilizan– de cuentas blancas, mostacillas, trenzas o torsión de cabello humano, tejidos de hilos de algodón coloreados. Bautista las define de la siguiente manera: “Las ligaduras eran artículos de indumentaria empleados para deformar las extremidades superiores e inferiores, con engrosamientos por inflamación de varicosidades, este aspecto, usual entre hombres y mujeres, era apreciado como rasgo de belleza” (Bautista, 2001: 74). Para esta autora, varias de las estatuillas de la colección del Museo Arqueológico de la ULA, recrean el uso de las ligaduras dejando ver el abultamiento sobre todo de las extremidades inferiores que ella denominó piernas globosa o globular, dice Bautista:

(...) las ligaduras son atributo recurrente en las estatuillas del museo, bien debajo de la rodilla, en el tobillo o en las de las muñecas. Es común también observar la ausencia de la ligadura pero sí su efecto como violento engrosamiento de la pantorrilla, denotando su uso (Bautista, 2001: 74).

Dentro de los hallazgos encontrados por Marcano se puede apreciar la descripción de los aspectos exagerados presentes en unos idolillos:

La mayoría de estos ídolos están en posición sedente. El abdomen no está representado sino por el muslo, en el cual algunas ranuras indican los dedos de los pies. La cabeza es siempre demasiado grande en relación al cuerpo. Los párpados cerrados y horizontales, las mejillas salientes, las ventanas de las narices abiertas, las orejas enormes y perforadas, son los caracteres comunes del rostro, cuya fisonomía es majestuosa y apacible. No tienen cuello y el tronco es muy pequeño. Los minúsculos brazos terminan en pequeñas manos puestas sobre el pecho. No están representados en su totalidad los miembros inferiores (Marcano, 1971: 108).

Comparando la descripción anterior de las estatuillas que hace Marcano con la descripción que hace Salas de los habitantes de los Andes, específicamente los chamas, podemos encontrar ciertos acercamientos entre ambas fisonomías. “(...) estatura mediana, miembros cortos y gruesos de bíceps prominentes, color rojizo claro, cabello negro y lacio, frente angosta, cara ancha y pómulos salientes, nariz achatada, ojos semi-oblicuos, tórax ancho y levantado pies y manos nervudos” (Salas, 1971: 110).

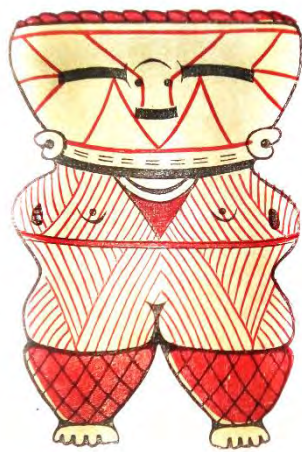


Imagen 14 Ídolo tatuado. Matriz e impresión de Febres Cordero.

Estas analogías instan a inferir que las estatuillas sí eran una especie de retrato de la corporalidad de aquellos habitantes, signo de distinción y de una concepción de belleza muy particular; y aunque todavía no se pueda aseverar que esta idea sea acertada, lo que sí es seguro es la importancia de la corporalidad como detentora de signos sagrados, profanos, míticos, estéticos, sociopolíticos; piel y conformación del cuerpo como soportes de un lenguaje que expresa una cosmovisión.

Uno de los rasgos que me pareció muy significativo del análisis hecho a las estatuillas es que en su mayoría todas son **sonajeras**, esto indica que **LA SONORIDAD** cumplía un papel importante dentro del uso ceremonial, ritual y hasta estético que le asignaban a estos artefactos o esculturas sonoras. Coincido con Herskovits (1953) en que: “(...)el ritmo en estas sociedades era un constituyente esencial, que este elemento en la música del Nuevo Mundo hacía resaltar la percusión, de su importancia para las sociedades ágrafas dentro de su experiencia musical” (: 474), entonces nos encontramos con el uso del ídolo-escultura sonora como el aposento para la voz de lo divino, usada por el sacerdote, quien es el único que maneja el poder y el secreto de entender ese lenguaje, como lo describe Marcano cuando se refiere a los médicos y sus ceremonias supersticiosas:

(...) como tenían el secreto poder de hacer hablar a los ídolos se les consultaba sobre la calidad de las próximas cosechas, sobre los cambios del tiempo y sobre el tratamiento de las enfermedades. El ídolo hablaba y el oficiante transmitía las respuestas a los creyentes (Marcano, 1971: 110).

Febres Cordero también va a describir y exponer su interpretación del detalle de los idolillos y su condición de sonajeras usadas por los mojanas:

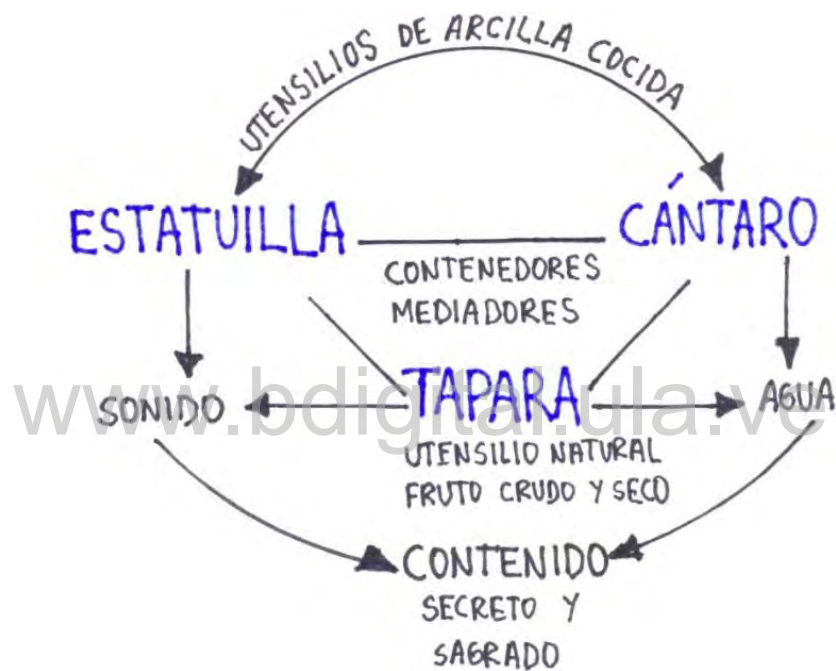
Por lo común todos los ídolos que se conservan son huecos y con una piedrecita adentro, de modo que suenan al moverlos. Este sonido interpretado sólo por los *Piaches*, que eran sus sacerdotes y adivinos, le revelaban la voluntad del Ches cuando era consultado en el misterio de los adoratorios o en la solitaria cumbre de los páramos (Febres, 2007: 27).



Imagen 15 Radiografía estatuilla sonajera.

Las descripciones anteriores coinciden con la que postula Bautista cuando describe la cualidad de sonajeras de las estatuillas y su uso como especie de maraca: “(...) la mayoría tienen dentro bolitas o gránulos de arcilla colocados *ex profeso* para construir una maraca, cuyo sonido tiene particular significado y uso ritual. En otras naciones estas sonajeras han contenido gránulos de oro o de piedras preciosas” (Bautista, 2001: 79). Estamos en presencia de vasijas antropomorfas que contienen sonido –cuando las piedras hablan– que representa la esencialidad de lo sagrado que, en el momento del rito o ceremonia, hacen preguntas a la muerte en un ulular entre osamentas, susurros al más allá. Esto me hizo recordar que, en las versiones del mito originario de la cordillera de Mérida, Clarac hace mención del cántaro –utensilio de arcilla cocida– contenedor de agua y mediador de la pareja divina; en otra versión del mito, la pareja es representada por un par de ancianos que llevan un par de taparitas que chillan como pollitos y que contenían lo sagrado y lo secreto. Clarac dice:

Encontramos en esta versión el desdoblamiento de Arco y Arca en dos taparas (¿de agua?) que llevan ellos mismos⁴ y con los cuales formarán ellos el primer pozo, que luego se transformará en laguna, donde vivirán. La laguna es por consiguiente objeto de la acción de los viejos al principio, con un intermediario: las taparitas, utensilio *natural* ya que se trata de una fruta (*cruda y seca*) que sirve para llevar agua, el revés del cántaro de la versión 2, que es un utensilio de *barro cocido*, es decir, un objeto *artificial*. (Clarac, 2003:127-128).



Esquema 11 Representación de sonido.

Es importante hacer notar que el ritmo generado en la repetición sonora era y sigue siendo uno de los componentes importantes de las etnias con tradición oral fuerte, la reiteración del sonido como acto de memorización, así lo define Lévi-Strauss cuando afirma en relación de los cuna:

⁴ ¿Será este desdoblamiento el mismo que le ocurre al moján cuando utiliza su propia representación – estatuilla sonajera– para comunicarse con lo sagrado?

Se puede argüir que este procedimiento estilístico es corriente entre los cuna y que se explica por la necesidad, que tienen los pueblos limitados a la tradición oral, de fijar exactamente en la memoria lo que ha sido dicho (...) y también a las acciones (Lévi-Strauss, 1995: 216).

Asimismo, Salas hace mención del uso del sonido para invocar:

Los sacerdotes indígenas practicaban sortilegios, y para disponerse a lo cual ayunaban: por medio de maracas los caribes y otros indios, y de vasijas de barro con pedrezuelas dentro los chibchas, invocaban al espíritu del mal, y después de sonar por largo rato los mohanes, jeques, piaches sus instrumentos, caía, los brujos en estado epiléptico, del cual salían cuando habían predicho sobre asuntos privados o generales; además profetizaban por el canto de los pájaros, por el ruido del trueno, por el temblor de los dedos o el parpadeo (Salas, 1971: 99).

Resuena la pregunta que se planteó Ernst sobre las placas aladas y que me atrevo a extrapolar a las estatuillas sonajeras: “¿habrá sido quizás un instrumento musical?”.

LAS ESTATUILLAS en esta investigación se postulan como **DOCUMENTOS MATERIALES** indirectos y como unidades de estudio. Como fuentes documentales las estatuillas antropomorfas devienen en **DOCUMENTOS EXPRESIVOS**, el problema no está en el aspecto técnico de la materialidad del documento-imagen (estatuilla), sino en su esencia escapista y oculta, en su silencio, en su significado mudo. A partir de ellas podemos inferir su proceso de construcción, posible uso ritual y algunos significados ságnicos, contenidos sobre su cuerpo material, aparte de funcionar en sí mismos como registro creativo de su momento de hechura.

Lévi-Strauss, haciendo referencia al arte hecho en la costa del noreste y el de los caduveo de Brasil, dice sobre la escultura y la decoración:

En ambos casos, la escultura y el diseño proporcionan los dos medios fundamentales de expresión; en ambos casos la escultura presenta un carácter realista, mientras que el diseño es más bien simbólico y decorativo. La escultura de los caduveo (al menos en el período histórico)

se reduce, sin duda, a fetiches y representaciones de dioses siempre de pequeñas dimensiones, a diferencia del arte monumental de Canadá y Alaska, pero el carácter realista y la doble tendencia al retrato y la estilización son iguales, así como también el valor esencialmente simbólico de los motivos diseñados o pintados (Lévi-Strauss, 1995: 277).

Algo muy similar encontramos en las piezas de la colección del Museo de Antropología, pequeñas esculturas, figurinas o estatuillas que representan algún rasgo antropomorfo o zoomorfo, con una decoración pintada, adosada o repujada sobre la corporalidad de estas, nos indican de alguna manera que así se veían sus hacedores, remitiendo a su representación física, pequeños autorretratos de seres acompañantes en el más allá, sonajeras que susurran su ritmo de viaje al difunto.

La representación de una cosmovisión desde la propia corporalidad, por medio de la estética o decoración corporal, hasta la deformación y el sonido recreada en las estatuillas, la puedo acompañar de lo que dice Herskovits:

En el extremo opuesto de nuestra escala vemos que no falta en modo alguno el realismo en el arte de las sociedades ágrafas (...) Con frecuencia el realismo y el convencionalismo se combinan por la acción de los mismos que trabajan en el mismo material, inclusive en la misma pieza de trabajo (Herskovits, 1952: 420).

Encuentro coincidencias en el uso decorativo sobre la corporalidad tanto del ejecutante –hacedor u usador– como en su alter ego materializado en estatuilla y la descripción que hace Lévi-Strauss cuando reseña sobre la correlación entre el elemento gráfico y el elemento plástico en el uso de máscaras:

(...) el elemento plástico está constituido por el rostro o el cuerpo humano, y el elemento gráfico por el decorado facial o corporal (pintura o tatuaje) que se aplica sobre él. El decorado está *hecho* para el rostro, pero en otro sentido el rostro está predestinado a ser decorado, porque sólo por el decorado y mediante él el rostro recibe su dignidad social y su significación mística. El decorado se concibe para el rostro, pero el rostro

mismo no existe sino por el decorado. Esto es en definitiva, la dualidad del actor y su papel, y la noción de *máscara* nos proporciona la clave (Lévi- Strauss, 1995: 287).

Boulton reunifica la sonoridad y la representatividad cuando se refiere al uso de estas piezas como percutores de sonido y como retrato de una deificación:

La función de esta pequeña figura, se cree generalmente, que formaba parte del ceremonial mágico. Su estructura es hueca y en su interior colocaban pequeñas piedras que servían de sonajero invocatorio. La representación de la figura humana, con todo el esplendor de su pintura corpórea, indica la personificación de una divinidad mitológica (Boulton, 1993: 94).

Estaríamos en presencia de una representación de los habitantes de los Andes venezolanos que se corporeiza en las estatuillas como elemento plástico, y de representación del decorado de la piel a través del adorno que se aplica sobre dichas figurinas, las estatuillas actuarían como reflejo de esa sociedad, como portadoras del pensamiento mítico religioso que se vivenciaba en sus ritos y ceremonias, como por ejemplo los enterramientos.

El arte actúa como testimonio, y esa “fealdad” endilgada a las representaciones de las civilizaciones arcaicas y pueblos primitivos nos remite a un desconocimiento por parte de la mentalidad occidental de los códigos manejados en el pretérito. No sabemos si esta inclinación se orientaba a provocar placer estético, terror sagrado o hilaridad. Esta atribución de fealdad o belleza atiende a criterios políticos y sociales. Lo que percibimos desde nuestro mirar occidental es una especie de grito extraño que desconcierta y al mismo tiempo cautiva. Lo que nos queda es reconquistar en un acto de autorreconocimiento y vivencia consciente, las miradas perdidas del pasado y sumarlas a las del presente para fortalecer nuestra propia concepción artística.

Fiestas del calendario religioso andino, la pervivencia de lo sagrado en una estética “prosaica” de corte popular o el baile alrededor de la piedra mítica

*Para qué todo el arte de nuestras obras de arte
si perdemos ese arte superior que es el arte de las fiestas.
Nietzsche*

Si la religión como hecho social es una institución en donde se separa lo sagrado de lo profano, vemos que como seres humanos que nos relacionamos en sociedad, necesitamos equilibrar estas dos inclinaciones, encontrando en la festividad y en lo carnavalesco un lugar para ese encuentro entre lo espiritual y lo terrenal, lo celebratorio y lo erótico; territorio para que el mito vuelva a la vida, escenificado en ritos, la conexión con lo natural y con ese rasgo instintivo que poseemos, que nos asemeja a lo animal.

En lo sagrado se da la relación de lo prohibido con el respeto a lo divino que tiene su lugar –templos, santuarios, iglesias, santos, exvotos, amuletos, etc.–; su tiempo que busca la permanencia; sus normas que por lo general demandan acciones puntuales y progresivas, caracterizadas por el sacrificio, el dolor, la abnegación y el sufrimiento para poder alcanzar lo extático. Lo profano se asocia a la fruición, al placer, a la transgresión de normas oficiales, al estado eufórico, la fiesta; también tiene su espacio que suele ser la mayoría de las veces puntual o de tránsito –plaza, recorrido, paseo–; y su tiempo, aunque cíclico e inclinado a una periodicidad es efímero.

Sobre esto, Durkheim (1968) dice que el mundo de lo sagrado mantiene una relación antagónica con el mundo profano. En el primero, la sociedad se encuentra hipostasiada o transfigurada por el sentimiento religioso, mientras que en el segundo mundo la sociedad busca liberarse de lo rutinario desmitificando la realidad, las estructuras o estratos sociales y el sentimiento trágico, transfigurándose en lo grotesco. El puente entre ambos es el hecho festivo, *momentum* del juego, o como dice Bajtin, el “mundo al revés”, en el cual los rituales se cruzan e intercambian a través de interdicciones, ordalías, libaciones, oblaciones, inmolaciones, celebraciones y ceremonias que se re-presentan como manifestaciones estéticas en las que convergen varias modalidades expresivas populares con disciplinas del arte, de allí que estas

representaciones sean al mismo tiempo sagradas y de entretenimiento, donde lo secular se da en conjunción con lo sacro; el comportamiento cotidiano con el comportamiento estilizado conforman una representación como proceder ritualizado, condicionado y azaroso, como dice Schechner: “En vez de pensar en el binomio ‘ritual o arte’, se debería pensar en un espectro o en un trenzado dinámico. Toda representación entretiene y ritualiza a la vez” (Schechner, 2012: 131).

Es lo que Herskovits denominó *Drama*, como *topos* de encuentro de dualidades, el drama social se vive al unísono con el drama estético, quizá basado en la idea del escritor romántico Víctor Hugo, quien decía que en el drama se funden en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia. Herskovits va a englobar en una definición a todas aquellas manifestaciones de la cultura de los pueblos que él nombra como ágrafos, que tocan todos los sentidos expuestos a actividades del común o populares:

www.bdigital.ula.ve

El folklore de los pueblos ágrafos se compone de sus mitos, fábulas, proverbios, adivinanzas y versos, juntamente con su música, y comprende la expresión menos tangible de los aspectos estéticos de la cultura. En grados varios, estas formas se combinan entre sí y con las artes plásticas y del diseño, para producir rituales, danzas y otros medios de expresión del grupo que nosotros llamamos drama (Herskovits, 1952: 451).

Todos estos tópicos ya los había tratado Edward Tylor cuando define cultura:

Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre” (Traducción realizada por el investigador, de Tylor, 1871: 1).

Todos estos componentes que Tylor engloba como situación cultural, él los llamó *survivals*, en español supervivencias, que actúan como instituciones, que luego de un cambio evolutivo quedan rezagadas, vestigios de antiguas costumbres que son estudiados por el folclor. Se puede decir que las representaciones más antiguas ya portaban en sus acciones la necesidad de activar varias modalidades estéticas para acompañar el ritual o ceremonia en el drama, como indica Schechner:

Pero el arte rupestre que ha sobrevivido y los artefactos prehistóricos indican que el movimiento rítmico (la danza), la percusión de tambores hueso contra hueso, así como los sonidos de flautas (la música) y el uso de máscaras o disfraces para personificar a otros seres humanos, animales o seres sobrenaturales (el teatro) eran una realidad. Nadie sabe si estos intérpretes paleolíticos actuaban historias, representaban sucesos del pasado, experiencias, memorias, sueños o fantasías. Quisiera pensar que lo hacían; que hacer lo que llamamos teatro-música-danza es algo que coexiste con la condición humana (Schechner, 2012: 348).

www.bdigital.ula.ve

En nuestro contexto americano, desde las crónicas de Indias nos vamos a topar con manifestaciones donde confluyen lo sagrado y lo profano, la creencia y la fe amparadas en cierta liberación de las normas, también el pensamiento creativo va a estar ligado al sentir religioso, materializándose en gestos dentro de las fiestas religiosas. Salas menciona esta inclinación de la celebración religiosa festiva practicada en varios ámbitos de la vida, cuando dice:

La religión intervenía en los más insignificantes detalles de la vida indígena: los indios, en consecuencia, tenían multitud de fiestas, de carácter netamente religioso unas, otras civiles o políticas en celebración de acontecimientos plausibles: victorias, cosechas, coronación de un monarca, o bien de sucesos faustos para solo una familia: matrimonios, nacimientos, fabricación de una casa, etc. Las fiestas de una y otra clase, se celebraban en épocas fijas o en la fecha de los acontecimientos que las motivaban. Las ceremonias: procesiones, bailes y borracheras instituidas para honrar a una divinidad, tenían lugar en ciertas épocas del año y con arreglo a un rito prefijado (Salas, 1971: 46).

Un ejemplo de una celebración para calmar el dolor lo extraigo de Aguado, donde se hace referencia a las causas de las borracheras de los indios cuando dice:

(...) se despenan en bailar y cantar y beber hasta embriagarse. En estos cantan y representan los indios los trabajos que en servir a los españoles tienen, la libertad y excepción que antes tenían, la opresión en que se ven, las muertes que sus padres, hermanos, amigos y parientes recibieron en la conquista, el despojarles de hijas o hijos para minas y otros servicios de que los españoles tienen necesidad, y el verse despojados de sus santuarios y simulacros, y no tener la libertad que de antes para idolatrar; y allí fingen que sus dioses están por ello grandemente enojados, que deben aplacarles con tomar venganza en los españoles, echarlos de la tierra o matarlos (Aguado, 1917: 100).

También Aguado reseña que el ir a la guerra requería de un ritual de embriaguez:

El principal recibió el presente, sin hacerse mucho de rogar, y luego convocó y junto su gente de guerra, que serían hasta dos mil gandules, y mandándoles tomar las armas, les dijo el efecto para que los había llamado, haciéndoles que allí, en su presencia, hiciesen los acometimientos y orden con que habían de pelear, los cuales lo hicieron con mucha grita y regocijo, como gente que peleaban con sus propias sombras; y después de concluida la representación bebieron y bailaron y cantaron conforme a la costumbre que en esto generalmente hay en todo lo demás de las Indias, que cuando han de ir a pelear se emborrachan y hacen grandes bailes y cantos (Aguado, 1916:255).

En Cey encontramos una referencia a un ritual de iniciación:

Tienen estos indios caquetíos una costumbre que la hay en otras partes y es que la primera vez que un indio mata a otro en guerra, pues de otra manera no se matan nunca o muy pocas veces, hacen la siguiente ceremonia: al volver a casa entra en una pequeña cabaña apartada, solo al principio de la luna nueva, se está allí comiendo y bebiendo poco, y cada día hace más abstinencia; allí se queda 2 lunas. Después lo sacan con grandes fiestas, bailes y cantos, bebiendo y embriagándose varios días y así lo tienen por valiente, diciendo que es matador (Cey, 1994: 102).

Por su parte Febres Cordero resalta esta costumbre festiva en los Andes venezolanos antes de la llegada de los españoles:

Celebraban los Timotes, en cierta época del año, una extraña fiesta a modo de penitencia pública, en que danzaban y se azotaban el cuerpo al propio tiempo al son de los instrumentos de música. Los Miguríes tenían anualmente una fiesta agrícola-religiosa, antes de la época de las siembras, que según parece era común en la comarca: se llamaba la *bajada del Ches*, y su principal objeto era saber si el año sería próspero o adverso para la agricultura, pronóstico que les revelaba el piache, después de fingir que se comunicaba con el Ches por medio de misteriosas ceremonias (Febres, 2007: 28).

Luego de la iniciación del proceso de colonización siguieron activas las fiestas religiosas de los indígenas, a pesar de la imposición de la nueva religión, como lo expone Febres Cordero:

www.bdigital.ula.ve

Aún queda un vivo recuerdo de esta solemnidad indígena en las danzas y ceremonias, inexplicables para muchos, que se acostumbra en Mucuchíes, La Punta, Lagunillas y otros lugares. Los primeros misioneros y curas doctrineros, viendo que no era posible extirpar de raíz estas fiestas supersticiosas, las permitieron a los indios, pero ya convertidas en obsequio del verdadero culto a Dios y como acto encaminado a pedirle la bendición de sus próximas cosechas. Además de las danzas, como todavía se observa, simulaban rozar y preparar la tierra y sembrarla luego, costumbre que tenían también los primitivos peruanos (Febres, 2007: 28).

Al parecer las costumbres sagradas en los Andes venezolanos, durante el contacto europeo (y que se mantienen vigentes), se van a orientar hacia los astros y el viaje, como **COSMOVISIÓN O COSMOGONÍA DE LO SUBLIME**, es decir, del alzar el vuelo propio de etnias practicantes de ritos agrarios, Leroi-Gourhan refiere sobre los recolectores: “La mitología de los cazadores-recolectores comporta esencialmente imágenes trayectos: trayectos de los astros y trayectos de los héroes organizadores” (Leroi-Gourhan, 1971: 315).

Lo religioso va a estar ligado a lo mágico, lo mismo que el arte, de allí que se diga que el arte llamado prehistórico sea un arte mágico que activa el mito, Leroi-Gourhan afirma:

Hasta hace poco, se venía viendo en él un arte mágico (arte prehistórico) por esencia, pero parece que se trata de un sistema figurativo más general, de un verdadero ensamblaje mitológico que hace intervenir figuras masculinas y femeninas por parejas, así como una pareja de dos animales (Leroi-Gourhan, 1971: 316).

Esto también lo alega Herskovits: “En las Américas, las narraciones explicativas ocupan un lugar prominente, mientras que los mitos muestran por doquier preocupación por los fenómenos celestes” (Herskovits, 1952: 462), ligados a las explicaciones acerca del desarrollo de las actividades cotidianas, el mismo Herskovits explica que:

Cuentos de las mismas categorías generales (de tramposos y de héroes culturales de transformación de hombres en animales o de animales en hombres) abundan también en América del Sur. Métraux señala los tipos más importantes de las narraciones de los indios de Sudamérica: “Mitos sobre la creación, que comprenden también las aventuras de los héroes culturales que dieron al mundo su presente fisonomía; mitos sobre cataclismos, que pueden o no estar relacionados con el ciclo del héroe cultural; de transformación; mitos estelares; mitos que intentan explicar el origen de las instituciones; mitos que consagran un rito o un objeto mágico; narraciones sobre los antepasados; cuentos sobre espíritus y fantasmas; fábulas de animales, propiamente hablando” (Herskovits, 1952: 463).

Dentro de la investigación se tomaron dos fiestas del calendario religioso de los Andes, la **VIRGEN DE LA CANDELARIA** que se celebra el 2 y 3 de febrero de cada año, en el sector de la Parroquia o municipalidad de la Punta, conformada por los sectores de Zumba, los Curos y la Pedregosa; y la **FIESTA DE SAN ISIDRO** que se lleva a cabo entre el 14 y 22 de mayo anualmente, y aunque se celebra en los tres estados andinos, se seleccionó la de Lagunillas en el estado Mérida, debido a que son dos de las figuras – Santos– de bastante importancia dentro del panteón andino como alega Clarac (2003).

En estas dos festividades podemos ver la activación del principio de reversibilidad con mayor protagonismo: rituales católicos vistiendo rituales ancestrales y paganos más autóctonos –aborígenes y africanos–. En estas el puente de intercambio sagrado ↔ profano se puede leer durante todo el proceso que dura la celebración, y aunque en la Candelaria las interdicciones son más marcadas, el último día suele ser más entrópico, se da más libertad a los promeseros y la cofradía, mientras el paseo del santo en Lagunillas es más carnavalesco, durante la mayor parte del recorrido, hasta llegar el momento del ritual particular de la etnia quinaroe, donde se activa el sentimiento sagrado.

Las manifestaciones estéticas que se ven durante la procesión de la Candelaria son:

- La Virgen que está representada por una imagen católica inserta sobre una piedra –imagen católica encubriendo imagen autóctona– se pasea sacándola de una capilla ubicada en Zumba y se sube a la iglesia de la Parroquia y luego se baja.
- Los llamados Negritos de Zumba o Danzantes de la virgen son los encargados de mover la imagen, van ataviados con trajes de colores saturados, sombreros decorados con elementos sintéticos de varios colores que remiten a plumas y capas sobre las que bordan o imprimen otras imágenes sígnicas, además en sus manos portan una maraca y un palo con los que ejecutan sus danzas y movimientos que hacen referencia a combates, contorsiones, filas, círculos, mimesis de siembra, de ondulación de la culebra, de recoger la cosecha, acompañados de gritos que parecen remitir a animales del monte al compás de los sonidos producidos por unos músicos –violín, cuatro, guitarra, tambores, instrumentos de viento–.
- El último día es más dado a la libación y se realiza el ritual o sacrificio de los gallos, animal que se utiliza como promesa, allí hacen varios movimientos. A los alrededores de la procesión se instalan ventas de artículos artesanales, comida y bebidas. Como se ve es una actividad que involucra a toda la colectividad, donde la estética está en función de la creencia religiosa.

En la fiesta de San Isidro en Lagunillas, vemos la congregación de varias etnias indígenas y sus creencias alrededor de la creencia católica y sus rituales:

- Todas confluyen en el paseo del santo quien también reviste otras imágenes, en particular la de Xama o la laguna de Urao.
- La imagen del santo va acompañada de carrozas llenas de alimentos como frutas, verduras, vegetales, flores, comparsas musicales, vasallos y locainas con una veste de muchos colores en oposición con los tonos neutros que portan las etnias indígenas.
- Existen dos reinas, la blanca y la mestiza, que remarcen las dos creencias.
- La alusión principal es a la actividad agrícola, las siembras y la cría de animales, solicitando a la divinidad que retire la lluvia, es decir que es una ofrenda al sol, pero también existe una parte del paseo mucho más sacra y menos festiva que es el tributo a la laguna por parte de los quinaroes.

www.bdigital.ula.ve

De las tres unidades de estudio investigadas, es la de Fiestas del calendario religioso, la que evidencia una conexión más inmediata y directa con la población, no solo de quien las ejecuta, sino del espectador o contemplador, que termina inmerso en ellas, además que están hechas por el mismo pueblo como una demostración de la cultura popular, sin pretensiones elitistas o de clases, pero sí evidencian unas jerarquías o rangos marcadas por el uso, la antigüedad y la tradición. Estas fiestas del calendario religioso andino forman parte de la cultura popular que se caracteriza, como dice Hernández:

(...) por ser producida por la misma gente que la disfruta y que la usa, y circularía básicamente a través de su transmisión interpersonal y oral, que por tanto elimina la distancia entre los seres humanos que la crean y los que la consumen. Por esta razón se supone que lo popular es todo lo contrario al espectáculo y es ajeno al mercado, pues por ejemplo, en una fiesta tradicional las personas de la comunidad participan: no hay una división entre actor y espectador, o en el caso de una artesanía o de un canto de ordeño, ambos se crean para satisfacer una necesidad propia o de la comunidad, no para ser vendidas. De donde se concluye que lo

popular es una cultura de creación colectiva y anónima que está hecha, no para el mercado ni para seguir grandes figuras, sino para satisfacer necesidades auténticas y locales de las gentes de una misma comunidad (Hernández, 2001: 131).

Me atrevo a establecer una relación de las fiestas religiosas con el comportamiento que Herskovits define de los pueblos ágrafos: “El drama de los pueblos nativos ha sido desarrollado por el pueblo; en cuanto a nosotros, una obra teatral está escrita por un especialista para otros especialistas de la escena” (Herskovits, 1952: 468). Esto demuestra que las festividades religiosas de los Andes, y posiblemente los ritos o ceremonias en las que fueron utilizadas las estatuillas, obedecían más a necesidades religiosas, sagradas y profanas que incluyen visiones míticas, como lo menciona Herskovits: “Además, con mucha más frecuencia la expresión dramática de las sociedades ágrafas va más asociada con ritos religiosos que con ritos seculares” (Herskovits, 1952: 469); que no se trata solamente de la preparación de una puesta en escena, sino que la incluye además, que no se inclina únicamente a crear una manifestación estética para embellecer una representación, sino que ésta va a enaltecer la vida misma, aspecto que se ha perdido en el *establishment* del arte, que se hace para especialistas o personas que tienen algún conocimiento al respecto. Herskovits explica que:

La organización que exige el representar esas danzas (en sociedades ágrafas), la cantidad de preparación requerida, y las peripecias mitológicas que proporcionan el argumento se hacen patentes al leer los varios análisis publicados de esos ritos y de los personajes que intervinieron (Herskovits, 1952:469)

Tal cual como ocurre en la Fiesta de San Isidro en Lagunillas, en la que una parte de la festividad es concebida por parte de sus participantes –la etnia quinaroe– como tributo y ofrenda a Xama, la laguna de Urao, un rito disfórico y de enunciación trágica, ya que la laguna se estaba secando (en el momento de la etnografía), y también como una oportunidad de hacer memoria, de conectar con el recuerdo de sus muertos, muy en consonancia con la

explicación que da Herskovits acerca de la importancia que se imprime en el rito: “pero caracteriza precisamente a los ritos del culto a los antepasados que las danzas y los cantos seculares figuran en ellos de manera dominante y se da rienda suelta a la improvisación como prerrogativa especial del poderoso difunto” (Herskovits, 1952: 470).

La gran premisa de varios artistas de la modernidad y de la contemporaneidad de querer igualar arte y vida o vida y arte, no encuentra limitantes en estas fiestas para la religión o en las sociedades en las que se hacen representaciones estéticas para acompañar los acontecimientos de la vida diaria, donde el hecho cultural deviene en una totalidad, o como propone Mauss, en un hecho social total, en el que intervienen todas las instituciones, costumbres y creencias de la sociedad que participa de la fiesta, tal como se desarrolló el drama y se sigue ejecutando en las sociedades sin “historia”, al respecto Herskovits arguye:

Si el carácter unificado de la vida en ellas ha hecho del drama parte integral de la vida diaria, este hecho, por la misma razón, unió las manifestaciones del arte dramático más firmemente a otras formas artísticas. Canto, danza, mito, poema, todo está integrado íntimamente en las representaciones de los pueblos primitivos cuando adoran a sus dioses, entierran a sus muertos, se casan o celebran otros acontecimientos de su ciclo de vida. Exactamente igual que la poesía existe únicamente cuando las palabras son esenciales a la música, y la música y las palabras a la danza, contribuyendo todo a dar a las representaciones dramáticas de los pueblos ágrafos su estética atracción y su artística validez. Además de la música, la poesía y la danza, debemos tener en cuenta las contribuciones de las artes del diseño y plásticas al drama de los grupos ágrafos: la variedad de máscaras, de disfraces de todas formas y de todo género de materiales, de otros adornos de varias clases. Todo esto se combina con otras formas de arte, contribuyen a la representación de la acción y proporcionan el ámbito total donde se desenvuelve el drama (Herskovits, 1952: 471-472).

Una de las diferencias entre las manifestaciones estéticas que se dan dentro de las festividades del calendario religioso andino y lo que se considera como arte hegemónico, es que las primeras no tienen esa intención de elaborar un objeto y ya, sino que cualquier objeto que se elabore va a acompañar a otras marcas visuales y sensoriales que activan un

fervor, un goce, una algarabía en todo un colectivo, como arguye Colombres (2011): “El puro valor exhibitivo normalmente no interesa; el arte debe imbricarse con lo social a través del rito”. Así también lo entiende Delgado cuando alega:

Como sabemos, los fenómenos estéticos no siempre se desarrollan en función de la ejecución de los objetos. Ellos también implican danzas, fiestas, mitos, ritos, ceremonias funerarias, sacrificios, formas simbólicas y sagradas, lenguaje cotidiano, lenguaje corporal, erotismo, comidas, bebidas, música, cantos, versos, adivinanzas, juegos, en fin un sinnúmero de acciones que no tenían un significado independiente del uso y la función real o imaginaria a la que estaban destinada (Delgado, 1989: 45).

Estamos hablando sobre cómo la sensibilidad estética no solo afecta las expresiones plásticas o grafológicas, sino se juntan a otras actividades de la vida cultural y que en esta investigación postulamos que hoy en día siguen resonando en las actividades del calendario religioso andino, tal como lo señala Morin acerca del acervo prehistórico:

Probablemente también era necesario (aunque en una etapa posterior esta condición deje de ser indispensable) que la imagen dibujada, grabada o pintada constituyera un sustrato material sobre el que operar mágicamente mediante gestos simbólicos, acciones mimadas, palabras y canticos rituales dirigidos al *eidolon*. Con tales condiciones queda asegurada la comunicación entre la imagen objeto y la cosa objetiva, y la magia puede alcanzar su pleno desarrollo mediante el empleo de las virtudes eficaces del ritual (Morin, 1973: 121).

Estaríamos en presencia de valores sociales comunes que se dan en las representaciones rituales de las fiestas religiosas. Algunas de las preguntas que surgen del análisis de las fiestas del calendario religioso estudiadas –La Candelaria y San Isidro– son: ¿Cómo hacer para que participemos realmente del drama? O, en otras palabras: ¿cómo hacer para vivir el arte más allá de la mera contemplación o de

conductas de consumo estético dirigidas por los centros de poder tanto internos como externos? ¿Realmente “consumimos” arte cuando asistimos a estas festividades?

El drama o fiesta, al estar fundamentada en acuerdos de valores sociales que el grupo ajusta a su sistema o forma de vida, nos dice que está directamente relacionada al mito y sus distintas formas de materialización o puesta en escena en ritos –danza, música, poesía, artes del diseño y artes plásticas–, todas en conjunto ayudan y refuerzan la acción y fortalecen el lugar o *ámbito total*, donde se ejecuta el drama y donde el “espectador” verdaderamente es participante en un rol intercambiable de quien ve y es visto.

Cuando se revisan las analogías que Herskovits hace del drama con la cultura contemporánea, encontramos que:

Gran parte de la forma dramática de los pueblos ágrafos consiste en ceremonias que ponen en acción varios mitos o recapitulan la experiencia del grupo de remotos días; o contienen rituales exigidos por el corriente sistema de creencias para conseguir fines imperativos para la supervivencia, como asegurar la lluvia, la fertilidad, la victoria en los combates. Acaso las únicas analogías en nuestra cultura son supervivencias de ritos primitivos, tales como las bodas, bautizos o funerales (...) (Herskovits, 1952: 468).

Dentro de los modos en cómo vamos levantando nuestras representaciones, es innegable la presencia de conductas aprendidas, modos de mirar instaurados desde el *zeitgeist* del momento, a manera de guion aprendido, con esto quiero decir que muchas veces vemos cómo la “tradición” nos ha dicho e inculcado que veamos. Ahora bien, nuestra respuesta en consonancia o disonancia con esa tradición –y no pretendo acá una pose maniquea– dependerá de nuestra toma de conciencia y de un posicionamiento políticamente claro, que permita darle continuidad a esos componentes latentes del mito, como afirma Schechner:

(...) los sucesos míticos existen casi por entero como repercusiones que han generado una miríada de “nuevas” representaciones (...) Las acciones arquetípicas de una cultura son grabadas a fuego en la memoria pública a través de rituales, reconstituciones y obras de arte visuales icónicas (Schechner, 2012: 394).

Es desde esa memoria consciente e inconsciente –idea que definió Lévi-Strauss al referirse a las estructuras inconscientes del mito, de los modelos conscientes y los modelos inconscientes–, que cobran vida los arquetipos, y aunque E. Tylor, desde su método comparativo los emplaza como instituciones o testimonios fosilizados, al asignarles la denominación de supervivencias o vestigios, estas pueden presentarse como costumbres y conductas activas desde un *continuum cultural*, que en la mayoría de los casos viene determinado por los condicionamientos naturales –clima, geología, ruralidad, etc.–, y por las reconstrucciones etnohistóricas, Schechner las llama repercusiones arguyendo que:

www.bdigital.ula.ve

La continuidad de la vida de una representación son sus repercusiones. Esta fase del proceso de la representación se prolonga por años o incluso por siglos; de hecho, la duración de las repercusiones es indefinida. Gracias a diversas técnicas históricas y arqueológicas es posible reconstruir hasta cierto grado una representación con incluso miles de años de antigüedad. Irónicamente, cuanto más lejos se encuentre en el tiempo, más importantes se vuelven los vestigios triviales o desechables: los fragmentos de cerámica, los montones de excremento, las fotografías, la ropa vieja, las cartas personales, etc. Las repercusiones sobreviven en los vestigios físicos, las respuestas críticas, los archivos y las memorias (Schechner, 2012: 390).

Trato de entender si podemos decir que en la actualidad existen “ceremonias” que no necesariamente estén ligadas a los aspectos religiosos que menciona Herskovits, sino a nuevas necesidades sociales, **FIESTAS COMO NUEVOS ESCENARIOS PARA EL ARTE** que, de alguna manera, se escenifican con otros “ritos” y, sin embargo, se pudiera decir que se busca reponer mitos o que se cuentan de manera intuitiva e inconsciente. Digo esto porque desde hace tiempo he sentido la

necesidad, como artista, de mostrar un trabajo que concentre varias posibilidades estéticas juntas para que el espectador se introduzca y las viva –por supuesto que esto se ha hecho en el mundo del arte–, y la limitante mayor que he encontrado es la falta de un espacio idóneo para levantar la propuesta, ya que los espacios convencionales –museos, galerías, centros culturales– lo que generan son trabas y le dan ese corte oficial e institucional que aleja al espectador.

Los artistas con los que he trabajado también han manifestado su inconformidad ante esta situación, ya que el mundo institucionalizado del arte ha perdido varias de las funciones, que siguen latentes en las fiestas religiosas mencionadas por Herskovits, como rasgos importantes de las manifestaciones dramáticas de los pueblos sin escritura que son: la estructura, el ritmo y el argumento; sustancias esenciales que le dan temporalidad, progresión –inicio y fin– e introducen sorpresa, tensión, sosiego, comedia y tragedia, de acuerdo a los requerimientos del rito y a las necesidades de la comunidad, con el propósito de ir más allá de lo habitual, donde pueden amalgamarse distintas disciplinas que aporten otras perspectivas para la percepción del hecho sensible del arte o como las define Schaeffer: “La obra de arte viva, es decir, las fiestas del culto, los juegos, misterios, etc., tantas formas de arte que celebran la alianza de los dioses y los hombres” (Schaeffer, 1993: 221).

Me siento fuertemente identificado con las manifestaciones dramáticas –en el sentido herskovitsiano– de los grupos originarios de los Andes venezolanos, con los promeseros, vasallos, danzantes y cofradías de la Candelaria, con las etnias de Lagunillas especialmente los quinaroes, porque el arte debería actuar y ser presentado como estos lo hicieron y lo hacen, donde el ser común se pueda involucrar totalmente en una experiencia vital, ya que lo popular deviene accesible y en muchos casos transformador, como lo argumenta García Canclini cuando dice: “La fiesta consiste en no sólo representar sino imaginar cómo podría ser de otra manera, no sólo conocer sino transformar, no sólo transformar sino sentir el placer de estar transformado” (García, 1977: 54).

Segunda parte

Arte universal, instauración de un megalito como concepción occidental del absoluto

Cuando se busca la **DEFINICIÓN DEL TÉRMINO ARTE**, al origen de esa noción, prácticamente hay que acudir a las raíces latinas y al antiguo ideal del pensamiento griego. La palabra Arte deviene del conocer y utilizar un oficio, cualquiera que sea, Noriega (2008) explica el origen del vocablo cuando dice:

El término *ars*, de donde deriva la palabra castellana arte, se usaba en la Roma antigua para designar actividades concernientes a las ciencias y a los oficios más comunes y corrientes. No tenía nada que ver, específicamente, con lo que hoy entendemos por arte. *Ars*, en realidad, es equivalente al vocablo griego *techné*, y éste a su vez, se refiere al *métier* de una persona, al saber hacer un oficio determinado. De allí que para los griegos de la antigüedad, un escultor era un *technites*, en otras palabras, artífice (*artifex*), y un artífice es también un carpintero, un relojero, un joyero, un grabador, un zapatero, un sastre, un pescador, o un esquilador de ovejas. (Noriega, 2008: 17).

Los modos de representación, antes de la consumación del modelo griego como paradigma de las artes, en su mayoría, eran considerados como simbólicos, arcaicos, prehistóricos o primitivos, ya que obedecían a necesidades mágico-religiosas más que estéticas, manifestando así cierta “in-perfección” o “involución”, postura que iba a generar la jerarquización eurocéntrica que vendría luego. El arte como noción teórica e histórica iba a fundamentarse en los cánones de representación de la mimesis o imitación de la naturaleza, fundamentadas en la concepción de belleza griega, que hacía énfasis en lo aparential, es decir, en la belleza formal externa, conformada por las reglas y medidas de la simetría de Vitruvio, de las proporciones atléticas del canon de Policleto, utilizadas como modelo de perfección que se conformaría como visión clásica antropocéntrica, es lo que alega Vidal: “El objetivo primero del arte es el hombre: es decir que con más razón que Protágoras, que el hombre constituye la regla y la medida

de todas las cosas” (Vidal, 2002:13), estructurando una temática mitológica en la que primaba la representación panteísta, en la que el hombre era la medida de todo.

Al surgir el cristianismo a principios del siglo IV, y gracias a la promulgación en el año 313 por parte de Constantino que declaraba, como paradigma religioso, la tolerancia a la creación de un arte libre, enmarcado en la tematización e interpretación de las representaciones de todas las etapas de la vida y figura del hijo del Dios cristiano –representación monoteísta, que dio paso a un modelo teológico instaurado a lo largo de siglos para reinar toda la edad media, mil años de “oscurantismo”–, las efigies principales hacen referencia a escenas bíblicas, marianas, de santos y evangelistas, marcando el desvanecimiento de los cánones clásicos que algunos han visto como decadencia de la habilidad técnica.

A nivel formal, la figura es trabajada en otras proporciones que, por lo general, exageran la presencia de Cristo, como queriendo enfatizar su omnipresencia. Hay un tratamiento del volumen prácticamente sin representación, más planimétrico, de formas y colores que generan un esquematismo o estilización de las figuras, donde lo más importante no es el hecho mimético sino la interpretación de la escena –irrealismo–, manifestando rasgos expresivos de fuerte tensión dramática bajo los efectos de contraste de luz y sombra, allí las figuras son tratadas bajo la ley de frontalidad o hieratismo; los artistas buscan expresar algo más profundo y trascendente –misticismo– que la realidad aparente, haciendo resurgir tradiciones prerromanas –arte celta, púnico, egipcio–. Se puede decir que es la edad donde la pintura se empieza a consumir como la principal estrategia de comunicación, con un marcado mensaje religioso, en el que las iglesias y basílicas se establecieron como el lugar para mostrarlo y vivir la imagen. La figura del artista estuvo subordinada a la del gremio, donde no tenía un rol protagónico sino era visto como un obrero al servicio del artesanado religioso.

La **EDAD MODERNA** marca una nueva era que consolida una reacción antimoderna, en la cual el mecanicismo científico impera como espíritu de un nuevo tiempo –pensamiento mecánico– y la lógica teológica se empieza a solapar por un

retomar de los principios filosóficos griegos y la búsqueda de leyes que reordenan las apariencias del humanismo –Renacimiento–. Esta etapa se caracteriza por un proceso de laicización de la cultura y de civilización en la que el arte se da desde una postura descriptiva, como condición cognitiva de la realidad que abarca también la dimensión estética y esta se fundamenta en un conocer en éxtasis como legado de la ilustración, así lo afirma Schaeffer:

(...) si el arte es un saber extático, es que existen dos tipos de realidad: una aparente a la que el hombre accede con la ayuda de sus sentidos y su intelecto racional, y otra, oculta, que no se abre más que al arte (y eventualmente a la filosofía) (Schaeffer, 1993: 12).

Uno de los logros del Renacimiento, que va a establecerse como el canon mayor dentro de la representación, es la búsqueda de la tercera dimensión por medio de la creación de la ilusión perspectiva o de profundidad sobre soportes bidimensionales para estructurar las escenas a nivel de temas trabajados en la que sigue predominando lo religioso del cristianismo, sin embargo, aparecen otras narrativas más paganas y mitológicas, pero la figura humana es tratada copiando lo más fidedignamente posible la realidad, como explica Noriega:

(...) la pintura, para ser asumida artísticamente, debía necesariamente ser expresada –en su aspecto formal– de acuerdo a los cánones dictados por la pintura del renacimiento, que permanecieron casi inalterados hasta el neoclasicismo y el romanticismo. Es decir, la actividad pictórica consistía en reproducir la naturaleza y el cuerpo humano de la manera más bella y más fiel posible. Lo que no entraba dentro de esos esquemas no era considerado artístico (Noriega, 2008: 23-24).

Esta manera de ver y concebir el arte se extenderá hasta finales del siglo XIX cuando irrumpen las primeras vanguardias que empiezan a resquebrajar el imperio de la perspectiva renacentista. Aún hoy se sigue teniendo la idea de que lograr esa fidelidad a la realidad es lo que hace a un artista. Si la estética filosófica se da al final del siglo XVIII

siguiendo el pensamiento de Leibniz y Wolff , sin embargo, se debe a Baumgarten la postulación gnoseológica de una teoría del conocimiento sensible o sensorial, en esta postulación la belleza juega el papel fundamental, Schaeffer dice al respecto:

Por lo general se admite que el gesto crucial lo realiza Baumgarten, cuando vincula la experiencia de lo bello (y de las bellas artes) a la *facultas cognoscitiva inferior*, es decir, al conocimiento sensible, y en particular, imaginativo (*phantasia*) y de ficción (*facultas fingendi*) (Schaeffer, 1993: 4).

Esto de alguna manera sustentaba la disociación de la racionalidad, buscando su autonomía, de allí que el arte también adquiriera un matiz absoluto como categoría propia del conocimiento, como discurso independiente, conformando su propia teoría que retoma algunos aspectos de la teoría crítica de la facultad de juzgar de Kant, relacionando el gusto al sentimiento para luego empezar a distanciarse de estas premisas kantianas. La historicidad va a ser importante para poder demarcar a los objetos artísticos, de allí que la historia del arte también desempeñe un protagonismo como cuerpo teórico formulador de nociones y categorizaciones centrales de las manifestaciones estéticas.

Este deslinde del arte o autosuficiencia activa la focalización sobre el hacedor, que para los griegos era el demiurgo y para los modernos es el genio, como agrega Noriega: “En consecuencia, al ser estimado como un ser superior a los demás, el artista comenzó a adquirir un status social elevado. Ya no se le consideraba un artesano sino un genio creador” (Noriega, 2008: 21). Empieza a firmar sus obras y este gesto gráfico es valorado con mucha apreciación, por lo tanto, lo que se suele buscar en una obra de arte es la intención del artista para generar el placer desde la belleza artificial que casi alcanza el nivel de la belleza natural. Schaeffer a este respecto alega:

Toda obra humana, ya sea artesanal o forme parte de las bellas artes, se refiere a una intención (*Absicht*) determinada. Entonces, si

experimentamos una finalidad en una obra de arte, se trata de una experiencia que es conforme a nuestras expectativas, puesto que sabemos que se trata de un objeto que responde a un fin específico, el que ha guiado a su autor (Schaeffer, 1993:31).

De allí que en la obra se busque la perfección formal como fin específico, para ser juzgada por el gusto, la cual se ajusta a esa formalidad lograda, otorgándole un estatus, es decir, la aceptación y asignación como obra de arte a partir de la atención contemplativa y extática.

La teoría del arte focalizará su búsqueda en teorizar al objeto, en generar una teoría objetual basada en una metafísica que interpreta e interroga al arte como sustancia sensible y suprasensible, su paradigma es el discurso sobre el arte como doctrina, fundamentada sobre un idealismo que persigue la excelencia del arte como valor supremo desde determinaciones conceptuales dadas en discursos cognitivos. Esta postura va a establecer relaciones de oposición entre lo bello y lo agradable, una contraposición entre las bellas artes o artes canónicas que, por un lado, van a ser sacralizadas, y por el otro, va a excluir las artes decorativas o “menores”, discrepando entre diseños representativos e imitativos –figurativos– y los geométricos (abstractos); en definitiva una marcada diferencia entre las bellas artes y las artesanías, como argumenta Schaeffer:

En efecto, la teoría especulativa del Arte trata al arte como un dominio óptico específico en virtud de su valor: fundamenta una categoría óptica en una categoría valorativa. Confunde el arte como objeto fenoménico y el arte como valor: lo define por su valor y lo valoriza en contrapartida por su definición (Schaeffer, 1993:79).

Estaríamos en presencia del inicio de la nueva concepción del arte occidental, marcada por los principios y normas de la mercadotecnia, que van a insistir en la postura del genio o del artista libre, ser todo poderoso que está dotado de unas maneras supremas, como lo define también García Canclini:

Antes hubo una idealización del autor-dios, que creaba de la nada, que sacaba un nuevo objeto, un libro, una película y ofrecía algo que nunca había existido. En rigor, es una noción idealista, endiosadora de una figura que siempre ha tenido una posición social (García, 2009: s/p).

Renovando así cierta postura teológica en el arte, que busca separarse de los conceptos del Renacimiento y de la Ilustración, activando una función religiosa como ente sacralizador, muy en sintonía con las ideas románticas de un arte místico, el Romanticismo como el origen de las revoluciones de la modernidad, donde el arte cumple una función trascendental en el ser, como dice Schaeffer:

(...) la instauración del Arte como revelación ontológica no nace simplemente de la extenuación de la filosofía como tal sino, de manera más específica, de la incompatibilidad entre su forma discursiva y su contenido (o su referencia) ontológica. Entonces surge el arte: éste realizará la presentación del contenido de la filosofía (Schaeffer, 1993:89).

Arte como nueva metafísica del pensamiento occidental, que actúa como modo de reflexión y expresión de lo absoluto.

En resumen, el siglo XVIII marcó el inicio de la teoría del arte que se fundamentó en las nociones griegas de la belleza, de la euritmia, la simetría, es decir, las buenas proporciones fundamentadas en las manifestaciones panteístas griegas que representaban un ideal, recibiendo el calificativo de clásicas, de allí que las artes canónicas: arquitectura, escultura, pintura, música, danza y poesía, recibieran el calificativo de bellas artes, jerarquizando –artes superiores– y marginando –artes inferiores– expresiones nobles y elevadas en las que ya se empieza a notar la instauración de un sistema de clases.

El siglo XIX y los principios del siglo XX van a ver el progreso como un hecho caracterizado por el comercio, la productividad industrial y la riqueza; por una ciencia que desata el dominio y poderío humano sobre la naturaleza, clasificando los hechos y dándole una focalización más científica a la historia, debido a la plena confianza en el desarrollo de

ese progreso. Pasamos de un hombre oral, de contar cuentos, a un hombre numérico, que cuenta, es decir, en hombre de ciencia.

Las distintas modalidades de manifestación estética existentes fueron establecidas como momentos o niveles conceptuales bajo formas categoriales en una especificación histórica, cronológica, por etapas, que devino en la estratificación de sentido estilístico y en seriación como ideal de desarrollo progresivo, iniciado con el sistema de las tres edades: edad de piedra, edad de bronce, edad de hierro. Durante las primeras etapas del evolucionismo unilineal se retoma la periodización para intentar reconstruir la historia, distinguiendo tres estadios y condiciones: salvajismo –condición de nomadismo–, barbarie –sedentarismo y la agricultura– y civilización –sociedad occidental-europea avanzada–, que marcarían el inicio de la antropología y la arqueología como estudios sociales de las sociedades en la prehistoria, protohistoria y la historia.

Esto incide en las maneras de ver y acercarse al arte, otorgándole un carácter absoluto y universal, que hace de esta concepción o postura noción occidental la estética dominante, que aún sigue estando omnipresente como una conciencia. Es indudable la imposición que el logocentrismo occidental hace de sus categorías y nuevos paradigmas artísticos al resto del mundo, incluyendo al arte de nuestro contexto, que no escapa a dicha imposición. Dicha postura se caracteriza por desplegar prejuicios de perfección fuertemente arraigados en la cultura de la época moderna, que están en sintonía con los conceptos de ciclos o estadios del artista: ascensión, plenitud y decadencia propuesto por Vasari, fomentado después por Winckelmann, y que van a manejar los historiadores para hacer referencia a los artistas.

Ese saber hacer o dominio técnico que define una *techne*, una habilidad o destreza manual o mental, un *ars* que desde su nacimiento clásico atravesó la edad media, se mantuvo durante el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo hasta el romanticismo y sobrevivió a las vanguardias, a la postmodernidad y hoy sigue estando presente como “resabio” cultural, como creencia en la capacidad artesanal del *Homo sapiens*, como una de las marcas historicistas en las definiciones y concepciones del arte:

Seguimos inmersos en la época de la reproductibilidad técnica y podemos constatar que no han desaparecido las fórmulas tradicionales de ejercitar la creación artística, pero sí ha cambiado el modo de vincularnos a ella, de gestionar y asimilar sus productos, mientras, simultáneamente, surgen otros nuevos modelos de la homogeneidad de tiempos pasados (Blanch, De Arriba, De las Casas, De la Cuadra, Gutiérrez y Matía, 2009: 115)

A finales del siglo XIX el mundo del arte se puso de cabeza por las ideas de la modernidad, enfocadas en la búsqueda y descubrimiento del conocimiento como un producto, como punto de llegada cuyo método se fundamentaba en la razón, la experiencia y los hechos como única realidad científica. De allí que la idea del progreso y de desarrollo se hayan sustentado en la ciencia. El pensamiento imperante en la Europa central, o mejor dicho imperial, se caracterizaba por los siguientes movimientos: la ilustración, el romanticismo, la revolución francesa, la revolución industrial y el auge de la nueva sociedad basada en la industria, el positivismo, el progreso del naciente mundo moderno, la exaltación nacionalista, los intereses colonialistas e imperialistas, auge de la cartografía, la antropología y la museología. A nivel técnico surge la fotografía como estrategia para capturar de manera directa la realidad, el psicoanálisis y el adentramiento a los misterios de la mente.

Todos estos factores fueron abonando el terreno para la nueva era de irrupciones, de cambios de paradigmas y de las nociones del arte con propuestas formales no habituales, por ejemplo, el rompimiento de la tradición del concepto de belleza. Nuevas corrientes y procedimientos experimentales decantaron durante las primeras décadas del siglo XX en ismos, en vanguardias históricas –impresionismo, cubismo, fauvismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.,– que consolidaron sus propósitos mediante manifiestos y con la idea de romper y aniquilar al movimiento precedente que de inmediato era visto como tradición a superar, época vertiginosa, de provocaciones cuyos principios artísticos se fundamentaron en la búsqueda de la originalidad y la expresión que permitiera encontrar un nuevo lenguaje, es decir, una huella personal.

Mención especial merece el Dada, ya que de las primeras vanguardias fue la que volteó el mundo y la concepción del arte. Los *ready-made* de Marcel Duchamp van a desplomar la noción de autoría, de originalidad, y la capacidad de hacer *techne* será sustituida por la capacidad de escoger, de reproducir y presentar más que representar: “El objeto encontrado suprime la manufactura, la manipulación del objeto y traslada la creación artística a la selección significativa que otorga la mirada. Esta propuesta directa sitúa al espectador como co-autor, como cómplice” (Blanch y otros, 2009: 152), de la disolución de la fisicidad de la obra y del autor:

(...) arranca la senda de Marcel Duchamp que desembocará en algunas de las obras radicales –intratables, innegociables– de la modernidad vanguardista. En concreto, sus *ready-made*, con o sin asistencia (intervención por parte del artista tras su elección más o menos azarosa), supusieron entonces un auténtico punto de inflexión, definitivo, en el paradigma estético moderno, cuyas implicaciones siguen coleando en el mundo posmoderno con su enorme influencia y prestigio (Blanch y otros, 2009: 49).

Desde mediados de siglo XX, la concepción del arte como destreza manual fue perdiendo valor o fue sustituida por lo nouménico, siendo visto en la contemporaneidad como mera artesanía y donde la idea empezó a sobreponerse a la técnica. Prácticamente el arte empezó a mirarse a sí mismo en toda una autotautología o auscultación, devino en desprendimiento de cualquier texto anecdótico que representara la realidad, para pasar a una disección o construcción pura con los elementos plásticos como materiales que detentan significado –abstraccionismo–. Los colores primarios puros, los materiales de corte industrial, que en sí ya portaban propiedades plásticas como brillo, liviandad, dinamismo; el vacío en el espacio como nuevo escenario que inició la búsqueda de la inmaterialidad que se daría más adelante.

Después de la segunda guerra mundial las estrategias viraron a lo que se llamó las neovanguardias –constructivismo, opart, cinetismo, informalismo, pop art, etc.–, que abrieron nuevas posibilidades de experimentación con nuevos materiales y

fórmulas de presentación de las obras en un mundo cada día más dependiente del consumo, de la consolidación de los *massmedias*, los nuevos escenarios de territorialización y desterritorialización, de relaciones geopolíticas y de conectividad comunicativa cuyo registro quedaba bajo el cargo de proclamas de historiadores y críticos que fueron abonando el terreno para la entrada de los movimientos artísticos conceptuales –minimalismo, performance, land art, objetualismo pop, arte povera, apropiacionismo, video art, etc.–, que conformaron la postmodernidad a partir de la década del sesenta y fueron decantando a lo que se denominó entre las décadas de los ochenta y los noventa postvanguardias, transvanguardia, neoexpresionismo, arte abyecto y de provocación, dando cabida a otras categorías estéticas como son: lo feo, lo obscuro, lo desagradable, lo kitsch, lo camp, lo transgénero, lo siniestro, el horror, el dolor, etc., caracterizadas por la experimentación, la hibridez. Obras compuestas definidas por el acto instalativo, como género que puede congrega y hacer más cercana la experiencia estética con el espectador, empezaron a tener un rol más activo en el arte, casi de co-autoría con el espectador. Irrumpen lo digital y los nuevos lenguajes informáticos, con su carácter virtual, simulado, propiciando la yuxtaposición, la superposición de varias disciplinas y la desaparición del objeto. Esto marcó la entrada del nuevo milenio y sus desenvolvimientos artísticos:

En este terreno ya reacio a taxonomías más o menos exactas (...) las fronteras interdisciplinarias se (con)funden necesariamente, la de cada arte se precipita sobre la colindante, y una amalgama barroca de los espacios entre todas ellas supuso, durante dos décadas, un muy fértil caldo de cultivo de procesos híbridos, amputaciones y mezclas (Blanch y otros, 2009: 72)

Todo lo anterior cualifica lo incierto de la época actual, “poseedora” de un sin sentido o con sentido transitorio, sin direcciones ni perspectivas claras, donde lo que más descuella es la relatividad del concepto histórico del arte, su in-definición, como asegura Noriega:

El arte, hoy, se produce de otra manera. Definirlo parece cada vez más imposible porque ya no hay condiciones necesarias ni suficientes que lo permitan (...) “En fin, es evidente que uno de los rasgos más resaltantes del arte de nuestro tiempo ha sido su heterogeneidad y su tendencia refractaria a cualquier definición” (Noriega, 2008: 83-84).

Por otro lado, el marco legitimador se lo arrogan ahora los expertos, ya ni siquiera el público puede dar su opinión, entonces estamos ante una situación de elitismo intelectual. Noriega al respecto dice:

(...) lo cierto es que las obras de arte no se consideran como tales hasta que no reciben la bendición de la crítica. De allí que hay sobradas razones para admitir que, visto el asunto históricamente, una obra de arte es todo aquello que (...) la crítica, los curadores, los marchantes y, en general, ciertas instituciones culturales, como los museos, las galerías y los institutos de arte, le ha conferido ese status (Noriega, 2008: 42-43).

Breve antesa referencial, condicionamiento de los hacedores de imágenes locales al marco hegemónico occidental y al sistema de clases

En nuestro país se puede evidenciar un proceso de transición que se inicia en el siglo XVI con el régimen esclavista, en el cual los roles eran el del colonizador/colonizado. Luego, por el resultado de las mezclas étnicas aparecen en escena “nuevos” protagonistas, sin embargo, van a mantener los mismos roles –salvo los pardos– que, como dice Acosta (1967: 337): “constituían así una clase accesoria o de transición”, es decir, de subordinados, explotados, execrados. Ascencio (2002: 587) también dice al respecto:

Las nuevas identidades históricas, surgidas de la “mezcla” de razas, (negros, mulatos, indios, mestizos, morenos, zambos, (blancos)) (...) fueron asociadas a ciertos lugares y a ciertos roles en la nueva estructura de control del trabajo. Así ambos elementos, raza y trabajo, quedaron asociados, reforzándose mutuamente, aunque en realidad ninguno de los dos depende necesariamente del otro:

Negro= esclavo, plantación
Indio= siervo, selva

Durante el siglo XVIII el salto se da hacia el régimen de servidumbre en el que ahora el colonizador es propietario y el colonizado es trabajador esclavizado, siguiendo la idea de Ascencio cuando dice: “Ocurrió entonces que esta asociación entre la raza y la división del trabajo no terminó con la colonización, sino que se constituyó en el fundamento de una nueva tecnología de dominación” (Ascencio, 2002: 587).

Mestizos = obreros, fábricas
Pueblo = precarizado, indigencia

Es importante saber cómo los indígenas, los esclavos africanos y luego los mestizos y campesinos pasaron del trabajo esclavista al trabajo servil y de precariado de hoy en día. De esta forma de esclavos dentro de la estructura de la sociedad colonial se pasó al estrato más bajo de las clases sociales del proceso independentista-federativo a prácticamente al de proletariado, asalariados y desempleados de la actualidad. Acosta lo define de la siguiente manera:

www.bdigital.ula.ve

Claramente se distingue, (...) cómo por varias vías el régimen esclavista predominante comenzaba a crear de su propio seno, otro de servidumbre (...) Podemos conocer así el origen del sistema social que, en lo fundamental, habría de prolongarse en Venezuela, después de la cesación de la esclavitud, en 1854, hasta la mitad misma del siglo XX. No podemos hablar de una estructura social única desde el siglo XVI hasta el XVIII, sin considerar la instauración de la encomienda, sus transformaciones, su reemplazo por un régimen esclavista que llegó a madurar, las modificaciones sufridas por éste y las formas de organización económico-social existentes alrededor de 1800 (Acosta, 1967: 326-328).

Parte del sistema de clases que sigue imperando en el país devino de la cultura ajena colonizadora que quiso imponer su ideología, y que se mantuvo luego de la independencia en el mundo criollo, conservando esa estructura de colonizar que actuaba – y sigue activa en nuestros días– bajo el caudillismo y el maniqueísmo del partidismo político remarcando la diferencia entre ricos y pobres, entre sectores populares tradicionales donde existe una estructura consciente ancestral, campesina y rural, que al

emigrar del campo terminó por asentarse en barrios, y por otro lado sectores elitescos con gentes con poder adquisitivo, replicantes de modelos foráneos que creen en el desarrollo a base de la producción bajo el uso de los medios tecnológicos, y una clase media prácticamente en vías de desaparición.

Arte colonial en Venezuela, la piedra que se viste de santo, localidad que emula e imita para ocultarse y resistir

La llegada de los europeos al continente americano marcó lo que se denominó el período o época colonial. En Venezuela se dio entre las primeras fundaciones de ciudades entre el siglo XVI y la independencia en 1810, aproximadamente tres siglos de imposiciones culturales europeas, de iglesias o templos doctrineros con su respectivo cura a la cabeza que, parafraseando el decir del historiador colombiano Santiago Londoño (2005), impusieron su proyecto evangelizador mediante la espada, la cruz, la palabra y el pincel, traídos de Europa, que se desarrollaron en un territorio rural, de pueblos con tendencias agrarias, con una concepción de mundo totalmente ligada a la naturaleza, en las que se fueron afianzando los trasplantes de patrones y modelos “civilizatorios” y urbanísticos, por medio de un proceso colonizador voraz, , que según Londoño: “sirvió como instrumento fundamental en el proceso de aculturación” (Londoño, 2005: 25), pero que también devino en una sociedad nueva e intercultural.

También Noriega dice al respecto: “Fue una época histórica caracterizada, en el orden político, por la subordinación al imperio español; en el aspecto social, por la vigencia de un sistema estamental, y en lo ideológico, por la preponderancia de la religión católica” (Noriega, 2001: 17). Esta última necesitó de un mecanismo de difusión eficaz que pudiera adoctrinar y subordinar a los pobladores que no sabían leer y escribir, instaurando la imagen pictórica de culto, como dicen en Unión Latina:

(...) a las reglas (de representación) de la Cristografía, de la Mariología y de la Hagiografía (...) publicaban también innumerables láminas sobre los más diversos temas del cristianismo, como ser la vida de los apóstoles, de los evangelistas, de los santos, de los mártires, de los

doctores de la Iglesia y de los fundadores de diferentes órdenes religiosas (Unión Latina, 2000: 137).

Dicha imaginería religiosa, realizada con técnicas artísticas como pintura de caballete, escultura polícroma, pintura sobre madera y sobre metal, murales o frescos, se implantó como transmisora del mensaje religioso. Al respecto Vidal comenta: “La obra como mensaje pedagógico, como estructuración monocéntrica y necesaria” (Vidal, 2002: 23), implantada por medio de la importación de modelos de pintura europea española, italiana y flamenca, que luego se estableció en la creación de escuelas gremiales y de artesanos locales, donde se imitaban y copiaban esos modelos, es decir, se hacía un arte por imitación y para copiar –que después de tanto tiempo instaurado como manera de ser, fue quedando como condición de rezago en el arte local, de sentir que siempre se está a la zaga respecto al arte europeo–, ecos de distintos estilos artísticos europeos, como alega Noriega en orden cronológico inverso:

Hubo un hacer pictórico relativamente intenso en el siglo XVIII, donde es palmario el espíritu del barroco; considerable en el siglo XVII, con la presencia de sutiles formas manieristas, y casi inexistente en el siglo XVI. En esta época las imágenes generalmente eran traídas de España, y se hallaban vinculadas a la sensibilidad del arte gótico (Noriega, 2001: 28).

Esto nos muestra que España trajo al continente americano las maneras que en ese momento se estaban implementando en el mundo del arte occidental, injertándolas en la mentalidad de los pobladores locales. El artista local, afirman en Unión Latina: “Del siglo XVI al XVIII (...) recibió todo tipo de influencias artísticas, reflejando las tendencias del Occidente, en particular los estilos manierista, barroco y neoclásico” (Unión Latina, 2000: 117). En Unión Latina alegan que: “(...) las primeras obras de arte fueron traídas por los conquistadores y provenían de Flandes fundamentalmente; eran tablas de la escuela de Amberes que sirvieron para la devoción cristiana de los pobladores”

(Unión Latina, 2000: 113). También se utilizaron grabados sueltos, estampas compiladas en libros y colecciones que se utilizaban para reproducir en pinturas, como:

Los grabados, esencialmente flamencos, aunque también alemanes, italianos y españoles, ejercieron una profunda influencia en América. El Concilio de Trento y la Compañía de Jesús iniciaron un renacimiento de la espiritualidad católica frente a la Reforma protestante. Esta actitud, que se hizo universal a partir de 1570, fue particularmente marcada en España y en sus posesiones de ultramar, confrontadas al problema de la evangelización reciente (Unión Latina, 2000: 136).

Dentro de los modelos de representación más utilizados se encuentran los pintores flamencos y los italianos, como dicen en Unión Latina:

Si bien Martín de Vos es el artista flamenco que más influyó en América a fines de siglo XVI, Rubens es quien ejerció la influencia más determinante para el resto de este siglo⁵. Sus pinturas fueron conocidas gracias a numerosos grabados sacados de ellas (...) Una parte importante de esta producción llegó a las Indias, donde fue coleccionada por varias órdenes religiosas que la hicieron reproducir por artistas del lugar, generalmente indígenas o mestizos (Unión Latina, 2000: 135).

Durante la colonia en Venezuela, Caracas se instauró como uno de los centros pictóricos cultos de mayor importancia que replicaba imitando los modelos de la pintura académica europea, sin embargo, en el occidente del país, en ciudades de provincia como se les llamaba, se levantaron dos centros – el Tocuyo y Mérida– que tuvieron una presencia importante en la plástica iconográfica: “Los dos centros (...) irradiaron influencias en toda la región centro-occidental del país” (Duarte, 1978: 10). Se consideraban estas escuelas como poco eficientes a la hora de cumplir con las normativas académicas, es decir, se les

⁵ De España Zurbarán como uno de los pintores que más influye en América, de Italia Ticiano, y las estampas de los hermanos Collaert.

atribuyó incapaces de aprender y emplear correctamente la técnica y se les asignó una marcada inclinación artesanal, como lo señala Duarte:

Estos pintores aunque con un oficio mal aprendido, tenían en cambio una gran sensibilidad innata que inconscientemente vertieron en sus obras (...) estos se caracterizaron por tener un marcado acento artesanal. Este hecho propició la formación de pequeños artistas libres que transmitieron, en todas las regiones circunvecinas, un mensaje de expresión local y personal (Duarte, 1978: 9).

En la mayoría de textos de historia del arte colonial venezolano vamos a encontrar esa especie de desmejore de los creadores visuales coloniales, asignándoles incapacidad y deficiencia en el oficio, portadores de “fallas académicas”:

Aunque las imágenes eran copiadas unas de otras con pequeñas variantes, sin ninguna preocupación creativa (...), los recursos simples con que eran realizadas – los colores casi puros, las líneas esquematizadas, y los volúmenes sencillos–, produjeron efectos sorprendentes y originales (...) El resultado de esa práctica libre y espontánea viene a ser lo que muchos han tratado de definir bajo las discutidas denominaciones de pintura ingenua, primitiva, popular o naïf” (Duarte, 1978: 9).

Tildándoles de ingenuos, populares y artesanos y demarcando así una condición de clase social baja y marginada a pesar de que lo que afirma Duarte: “En cuanto a su condición social pertenecían indistintamente a distintas clases. Los había blancos, (negros, indios, mestizos), algunos con el título de Don, otros eran pardos libres, unos eran ricos y otros eran pobres” (Duarte, 1978: 9).

La escuela de Mérida formó entre el siglo XVIII y el siglo XIX a un grupo de importancia pictórica a nivel regional de la mano de las enseñanzas de José Lorenzo Alvarado –que, a pesar de haberse destacado, también recibió calificativos de no poseer experticia académica, aunque se le reconoció mucha sensibilidad– que se extendió por la región andina, Maracaibo, y mantuvo intercambios con otras

zonas del norte-occidente y el centro del país que detentan sus influencias. Dentro de las representaciones del centro pictórico andino se reconoce cierta peculiaridad y rasgos distintos a los de las otras escuelas del país que señala Duarte:

Los colores son más opacos y menos transparentes. La témpera es espesa y usada directamente, sin veladuras y sin transparencias. En general la técnica est  menos cuidada y los marcos se caracterizan por estar divididos en distintas franjas horizontales de distintos colores (...) Disponían de sus figuras llenando con ellas el espacio y dándoles un fondo plano y sin perspectiva. Las caras casi siempre est n colocadas de tres cuartas y las miradas nunca son frontales. La ilusión de la luz y de las sombras fue escaso a pesar de la luminosidad proveniente del propio colorido. Los volúmenes se insinuaban apenas por medio del color o por las líneas que subrayaban el dibujo (Duarte, 1978: 11).

Estos rasgos presentes en las representaciones de los artistas del período colonial fueron tratados por los europeos y los criollos europeizados de manera desdeñosa, como faltos de academia y de naturalidad, de exagerado tratamiento primitivista o desproporción de las figuras, de torpe, descuidado e ingenuo modo de ver, que ni siquiera para imitar servían y lo que mostraban era una regresión a sus modelos arcaicos con tendencia a la estilización. Habría que señalar las dificultades y limitaciones por las que atravesaban estos artistas de la colonia para acceder a buenos materiales y a condiciones para trabajar correctamente técnicas que eran una novedad para muchos de ellos, así Unión Latina menciona las desventajas que se acostumbran a ignorar a la hora de juzgar estas imágenes, dicen al respecto:

La difusión de estas técnicas en América tropezaba con muchos obstáculos, debido a la ausencia de materiales y a los conocimientos limitados de la población (...) Los artistas no tenían la posibilidad, en América, de estudiar el cuerpo humano, no trabajaban a partir de modelos, ni estudiaban el paisaje. Por consiguiente, sus retratos son representaciones estereotipadas (Unión Latina, 2000: 144-145).

Por otra parte habría que destacar que durante la colonización se fue gestando el **MESTIZAJE CULTURAL** en el que inevitablemente también se fusionaron los conocimientos sobre la creación de imágenes que cada etnia conocía, de allí que algunos autores hablen de barroco mestizo, manierismo primitivo, o neoclasicismo criollo, es decir, los estilos europeos americanizados bajo la confluencia de distintas mentalidades, así lo aseveran en Unión Latina cuando argumentan que: “(...) la simbiosis cultural y artística produjo formas de expresión adaptadas a las nuevas condiciones sociales y materiales. Las técnicas utilizadas correspondían al nuevo ambiente y permitieron crear obras de gran valor artístico” (Unión Latina, 2000: 145). En la pintura colonial regional y del resto de América podemos apreciar los rasgos del mestizaje – fisionomías aindiadas y negroides– y el uso de elementos locales –vestimentas, objetos de trabajo agrícola, costumbres y poses propias de la zona andina– como símbolos representados en la iconografía religiosa como se menciona:

www.bdigital.ula.ve

Los modestos artesanos que trabajaron en todas esas comunidades reprodujeron con mucha habilidad la iconografía cristiana, a veces expresando en las caras de los Santos, de la Virgen o de Dios, los rasgos típicos de los habitantes de esos pueblos, reflejándose en ellos el mestizaje racial (y cultural) propio de cada localidad (Duarte, 1978: 11).

Los estilos artísticos europeos que llegaron fueron perdiendo fuerza y arraigo debilitándose, camuflándose en otros estilos mixtos que recuperaban estrategias viejas y abolidas, sumándolas a las occidentales que luego el sistema establecido del arte iba a calificar de arte popular o cuasi artesanía, de allí que como se alega en Unión Latina:

A finales del siglo XVII desaparecieron los artistas italianos y flamencos que fueron tan numerosos en el siglo XVI y a principios del XVII. Los pintores españoles son dueños y señores del arte hasta 1650, pero después empiezan a escasear. Por el contrario, los artistas indígenas y mestizos son cada vez más numerosos. Es entonces que la pintura (...) comienza a asumir su propia identidad y a alejarse de los modelos europeos. (...) El proceso de mestizaje es largo: comienza hacia 1680, durante el período

barroco, creando formas diferentes a las que se acostumbra en Europa, y termina alrededor de 1780, cuando el estilo neoclásico llega a América. En los pueblos indígenas se sigue pintando bajo este estilo hasta fines del siglo XIX (Unión Latina, 2000: 121).

Es indudable que hubo resistencia por parte de los artesanos oriundos de América, de los negros y mestizos que manejaban el oficio, ya que su concepción de la imagen y su emplazamiento espacial eran distintos y los dejaban ver de alguna manera en las imágenes religiosas que construían, dándole un tratamiento más plano a las imágenes, es decir, sin el uso de la perspectiva renacentista, con una postura poco realista, más “tosca” o hierática de los personajes representados, modestas en tamaño, con símbolos y caracteres propios que evidencian escenas con un marcado anecdotismo local enmascaradas por el humanismo cristiano, que Noriega refiere como: “La versión colonial es cotidiana, real, casi un hecho de crónica. El episodio está ambientado en un escenario muy humilde” (Noriega, 2001: 31) y que también Duarte señala como una desmejora de la estética en función de lo literario: “El sentido de la belleza fue relegado a un segundo lugar y sujeto a la parte narrativa e intelectual del asunto” (Duarte, 1978: 11); además el tratamiento de la proporción y la presencia de la luz se da por su posicionamiento multi-situacional como agrega Londoño:

La iluminación procede de múltiples fuentes simultáneas, que señalan puntos focales de la composición. El espacio es generalmente plano y la sensación de profundidad se produce variando la proporción de objetos y figuras; la importancia de estas últimas se marca mediante el cambio de tamaño (Londoño, 2005: 38).

Se puede afirmar que hubo un continuum cultural o persistencia estética a la hora de abordar la temática religiosa y las técnicas nuevas, al cual he denominado principio de reversibilidad o resistencia cultural que asumió los temas, instrumentos y disciplinas europeas para la composición de la imagen, pero al mismo tiempo dejaba ver una concepción esquemática, estilizada y primitiva de las figuras, tendiente a la

planitud, donde la profundidad era sugerida por la jerarquía en tamaño o la importancia de la figura representada en el tema, la parquedad y austeridad de la paleta de color que de alguna manera recuerdan los tratamientos empleados y recibidos en las estatuillas y petroglifos antes de la colonia.

Como conclusión se puede ver que estos hacedores de imágenes fueron representados de manera desmejorada, se les negó creatividad, sin embargo, en los mismos textos de los historiadores del arte encontramos contradicciones, ya que muchos aceptan una alta sensibilidad en composiciones de un lirismo ingenuo pero que en ocasiones llegaban a ser artistas libres que lograban efectos originales que eran propagados, lo cual indica que si eran creativos sólo que su trabajo estuvo sometido a los encargos panfletarios del cristianismo a los que debían una permanencia devocional.

La modernidad en el arte venezolano hasta nuestros días: saltando sobre piedras para cruzar el río

El siglo XVIII se caracterizó por ser una etapa de fuertes conflictos que menguarían la actividad cultural del país. La guerra de independencia en 1810 también dio apertura a nuevas temáticas en el arte, y los nuevos modelos a representar en las fueron las figuras de los próceres y héroes de la independencia. El paisaje tomó fuerte presencia en las representaciones de la época, motivado por la venida de muchos artistas extranjeros que se manejaban como retratistas y paisajistas y que influyeron en estos nuevos tópicos. Es en la década de 1830 que vuelve a despuntar la creación artística en el país denominada *arclásico*, como apunta Noriega:

Francisco Da Antonio ha sugerido el término *arclásico* para designar a este tipo de pintura, ajeno a toda idea trascendental y a la rigurosidad de las normas académicas. El *arclásico* es la continuidad de la imagería colonial, con su carga realista que no disimula el sabor arcaico de su expresión (Noriega, 2001: 43).

Ese sabor arcaico le fue asignado a uno de los representantes más importantes de este período, Juan Lovera, como argumenta Calzadilla () diciendo:

Menospreciado por sus contemporáneos, apenas se le concedió el mérito de haber pintado dos cuadros que sobrevivieron al juicio de la época (poco inclinada a entender el primitivismo técnico con que estaban realizados) en virtud de la importancia de sus temas: el 19 de abril de 1810 y el 5 de julio de 1811. (...) Lovera era incapaz de interpretar el espacio atmosférico de la pintura de género, de acuerdo con la preceptiva naturalista impuesta por Europa. Su torpeza es inherente al estilo de quien está acostumbrado a las representaciones simbólicas (...) es nuestro primer pintor en manifestar una voluntad de forma y, por tanto, en ofrecer un estilo coherente con la cultura mestiza que ha arraigado en nuestro suelo como resultado de la hibridación (Calzadilla, 1981: 14).

Los dotes de retratista de Lovera se ajustaban a la manifestación o demanda del siglo XIX; el retrato es el género por excelencia, ya que permite mantener la memoria de las personas como rito social, como afirma Calzadilla: “El retrato, en cambio, tiene una motivación más objetiva e inmediata, comprensible a los ojos de una sociedad que mira con desconfianza cuanto no se aproxima, en materia de arte, al patrón estético europeo” (Calzadilla, 1981: 15). También se destacó como pintor de la historia, como creador de cuadros de Historia, ya que a este artista le interesó dejar un testimonio o crónica de los grandes eventos acaecidos en el país luego de la gesta independentista llevada a cabo por los héroes patrios, como muestra épica.

Hay que tener claro que esta búsqueda de la pintura histórica recibe la influencia de lo que ocurría en Europa. La imaginería religiosa entra en declive, los pintores estaban al servicio de los aristócratas y militares, como nueva ralea de mecenas, que son los que pueden pagar por este servicio y por lo tanto son quienes dicen qué se debe pintar, retomando temas de la epopeya clásica trasladados a los personajes políticos del momento, de allí la influencia neoclásica y del romanticismo temprano europeo en las manifestaciones del arte local que se afianzaría hasta la entrada del siglo XX, prácticamente.

La llegada de Guzmán Blanco al poder del gobierno de Venezuela significó el establecimiento de un mecenazgo estatal de progreso cultural y material, como primer intento de transformar la imagen colonial del país en un afrancesamiento, o intento de modernización, basado en la construcción de nuevas edificaciones públicas, construyendo iglesias, puentes, bulevares, teatros, quintas y esculturas monumentales, sobre todo en Caracas, haciendo de la capital un intento de pequeña replica parisina que la tornaría como foco principal y donde los artistas deben estar, lo que repercutió en un desplazamiento o marginación de los creadores de provincia.

Los artistas recibieron un tratamiento y apoyo especial, fueron becados para estudiar en las academias de bellas artes de París y Roma para formarse en el realismo académico y en las normas clásicas con las que se trataron la epopeya de la independencia y sus figuras primordiales, como modo de exaltar el glorioso pasado y estimular la identidad nacional en cuadros de batallas, retratos de multitudes en actos solemnes o temas patrios, porque según Blanco, así lo requería el espíritu de la época. Calzadilla hace mención al respecto:

Puede decirse que este mandatario cambia totalmente el status vigente, transformando la relación entre sociedad y artista y fijando a éste, por primera vez en la historia, su rol como tal. Con Guzmán Blanco el artista comienza a vivir en la temporalidad histórica y el oficio de pintor se define como actividad autónoma cuyo ejercicio redundaba en éxito y notoriedad individual. Surgen las personalidades. El arte se separa de la artesanía, deviniendo en finalidad de sí mismo (Calzadilla, 1981: 16).

Las figuras importantes del arte del momento fueron: Martín Tovar y Tovar, Herrera Toro, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Rafael de la Cova. Es importante señalar que en Europa ya se había dado la revolución romántica como primer cambio de concepción en el arte, sembrando las bases para los primeros movimientos de ruptura con la academia por parte de la vanguardia moderna, como fue el impresionismo, como dice Noriega: “(...) la pintura viene a ser, sencillamente, la impresión que dejan los colores en la visión, cuando estos simplemente se diluyen en

la luz sobre una superficie plana” (Noriega, 2001: 59). Los artistas venezolanos en sus constantes viajes tuvieron contacto con estos primeros movimientos que buscaban romper las normas académicas y, de alguna forma, ya dejan ver en sus últimos trabajos estas influencias: la mancha, lo inconcluso o inacabado del tema empieza a notarse en las representaciones.

El naciente mundo moderno en el país, con una exaltación nacionalista entre intereses colonialistas e imperialistas, va a ver la entrada del tren como símbolo de “progreso”, que se va a expandir en toda la escena del continente americano, trayendo consigo la necesidad de modernidad. Países o naciones que buscan modernizarse y poner en práctica teorías europeizantes –para resolver los problemas de la vida en general– como modelos de conocimiento y pautas de comportamiento científico, abandonaron cualquier intento de metafísica e imaginación local, saberes que fueron adjudicados a los aborígenes originarios “primitivos” ausentes y sin memoria, a las etnias presentes, con la necesidad de decirse, y a los afro-descendientes –podemos incluir desde ya a los pueblos campesinos– forzados a ser segregados y permanecer como minorías, los cuales solamente van a tener protagonismo dentro de la teoría evolucionista y como componente antropológico. Esto marcó lo que se conoce como el evolucionismo unilineal, cuya idea va a seguirse como si fuese una sola línea de desarrollo y progreso, que va de lo simple a lo más complejo, es decir, pueblos que se encuentran en un estado “salvaje” y “atrasado” y que están obligados a “civilizarse”.

Me atrevo a decir que la modernidad entró a cuenta gotas al país, se concentró en Caracas, mientras el resto del país estaba sumido en una pobreza voraz, producto de la guerra de independencia, de las guerras civiles y de la deuda contraída por Guzmán Blanco.

El siglo XX inicia con el estallido de la revolución libertadora y la presencia en el poder de lo que se denominó la hegemonía andina, una seguidilla de gobernantes de los Andes. Primero Cipriano Castro quien tuvo que enfrentar un bloqueo en las costas venezolanas de las potencias imperiales, instando a la fibra patriótica y nacionalista con la que pudo derrotar la revolución levantada en su contra. Castro es derrocado por Juan Vicente

Gómez quien para 1909 consolida su régimen de dictadura que dura 27 años, durante los cuales la economía del país dependía de la exportación de café y cacao, asegura Morales:

El principal centro productor de café será justamente el Táchira, lo que de alguna manera explica la hegemonía política de gobernantes andinos y su relación con el factor económico. El particular desarrollo económico de la región andina constituye una de las causas del ascenso al poder de los mandatarios andinos.⁶ Esta situación de independencia económica de la región se mantendrá aproximadamente hasta 1929 cuando la economía nacional pasa a depender de la explotación del petróleo (Morales, 2001: 7).

Durante este panorama político y económico, en el mundo de las artes ocurriría para 1909 una huelga en el seno de la Academia de Bellas Artes de Caracas en contra de su director y de las estrategias pedagógicas que allí se impartían y del cansancio de las influencias del *Art Nouveau*, del neoclasicismo y del gusto esnobista y *kitch* del momento, que solapaban el espíritu ecléctico que seguía tratando temáticamente la pintura de historia y una más marcada inclinación por el paisajismo. Surgió así el llamado Círculo de Bellas Artes, como argumenta Noriega: “(...) como consecuencia de una crisis de la Academia de Bellas Artes. Los estudiantes se habían retirado del instituto, y se lanzaron a la calle a pintar al aire libre” (Noriega, 2001: 84).

En 1912 se inaugura oficialmente el local del Círculo con una posición que invitaba a incorporar cualquier tendencia o escuela del arte que más interesara al artista, consolidar otras estrategias de enseñanza académica en un ambiente de libertad –tanta que contaron con la presencia de una modelo que posaba desnuda en vivo– y de un arte inclinado a lo nacional, particularmente al paisaje como principio de representación, de allí que a este período de la historia del arte se le conozca como hegemonía del paisajismo. Noriega explica:

Desde el Círculo de Bellas Artes, hasta aproximadamente los primeros años de la década del cuarenta, la hegemonía del paisaje es casi absoluta

⁶ Habría que agregar la ayuda recibida por los Estados Unidos en el caso de Gómez.

en el panorama de la plástica venezolana. Como en el siglo XIX, este género fue en el siglo XX una manera de buscar en la naturaleza nuestra identidad ontológica (Noriega, 2001: 86).

Esta etapa del paisajismo, caracterizada por la apertura a otras corrientes del arte, va a dejar colar influencias de la modernidad occidental y la llegada del extranjero de tres pintores como Samis Mutzner, Emilio Boggio y Nicolás Ferdinandov, quienes vienen entre 1916 y 1919, empapados de las maneras del simbolismo, del impresionismo, el puntillismo y algunos ecos del cubismo como nuevo tratamiento formal. Pero ese afán de estar al día, de vivir el espíritu de los nuevos tiempos, acompañado de esa influencia irá marcando una especie de dependencia hacia lo foráneo, por supuesto no se trata acá de atacar y desarmar la modernidad europea, que evidentemente fue muy rica en hallazgos y nuevas posibilidades expresivas en el arte, sino que además influenció a muchos artistas latinoamericanos en el reencuentro con sus propias raíces. Por ejemplo, la revisión del arte denominado precolombino, hecha por cubistas, surrealistas, dadaístas, futuristas, entre otros, instó a la revisitación y redescubrimiento local de las manifestaciones estéticas americanas antes de la llegada europea. Lo que se pone en cuestión es el hecho de que continuaba la herencia impositiva de emular las fórmulas de la modernidad europea, tal cual como fueron concebidas, sin ello los pueblos de la América Latina estaban destinados a un subdesarrollo, a presentarse siempre en un atraso cultural, a no ser que se fuesen a Europa o Estados Unidos. Todo esto procuró probablemente el descuido de la propia solución, sustentada en la hibridez, muy cónsona con una sociedad mestiza, de mezclas y coalescencias, como sintomatología de algo nuevo, o por lo menos distinto.

Volviendo al marco histórico, el paisaje se había instaurado como temática y modelo inquebrantable acompañado por la pintura historicista, ambas como respuesta política que necesitaban de unas figuras heroicas para establecer sus influjos sobre el pueblo en un afán nacionalista. Las influencias recibidas por los artistas llegados de afuera y de todos aquellos que habían ido a estudiar a Europa, trajeron las ideas de las nuevas maneras estéticas, y se empezó a hacer mella en las propuestas locales, como dice Noriega:

Fue necesario esperar hasta los últimos años de la década del treinta, para advertir un quebranto sutil en ese *status* artístico, cuando las poéticas de Cézanne empiezan a filtrarse en las aulas de la Academia de Bellas Artes, a través de las enseñanzas de Antonio Edmundo Monsanto y de Marcos castillo (Noriega, 2001: 87).

En arquitectura fue bastante más marcada esa tendencia a modernizar el país, gracias a las propuestas de Luis Malaussena, Manuel Mujica Millán y Carlos Raúl Villanueva, quienes utilizaron modernos sistemas de construcción, como por ejemplo el empleo, de estructuras de acero traídas de Estados Unidos, sin embargo, dejaban ver la herencia del estilo colonial llamado neocolonial y una apariencia ecléctica del siglo anterior que de alguna manera obedecían a las necesidades de una sociedad agraria y rural.

El cambio que provocó la explotación petrolera, no sólo en la economía del país sino en la consolidación de una Venezuela más moderna, en la que el general Eleazar Lopéz Contreras asumió el gobierno a mediados de la década del treinta con una postura política, acercó al país al mundo moderno, reflejando el interés de manifestar en las artes una síntesis de criterios o racionalización de novedades plásticas y funcionales.

Esa década del treinta se caracterizó por tener como antecedentes e influencias otros movimientos revolucionarios de principios de siglo, como la revolución mexicana iniciada en 1910, la bolchevique de 1917, asociación internacional de trabajadores, la tercera internacional socialista refundada en 1919; estos movimientos replantearon como problema social la situación de las etnias vivas o de las minorías étnicas. El triunfo de la revolución en México vendría a exaltar la imagen del aborigen mexicano prehispánico –pasado glorioso–, también se concebían a las etnias indígenas vivas como objeto de estudio, buscando rescatar las tradiciones americanas antes de que la vida moderna las avasallara, evitando las posturas racistas predominantes.

El congreso de Pátzcuaro de 1940 va a significar –para esa época– una mirada del presente, desde la vivencia de ese momento, que hace reflexionar sobre el pasado, en busca de un mejor futuro. Una mirada integradora que posicionó en todo el continente, debido al hecho de padecer o sufrir las mismas calamidades y las mismas necesidades. El congreso

representó una nueva posesión de conciencia posible del momento, reconociendo el valor de los pueblos indígenas y su contribución a la historia de cada país como movimiento continental. Esta lucha implicó el reclamo por los territorios y su resguardo, la lucha por la emancipación, reconocimiento y la reivindicación de las diversidades culturales indígenas vivas, afrodescendientes, campesinos y obreros que en esos nuevos Estados-nación y en pleno auge modernizador, reclamaban su derecho a formar parte de estos cambios como ciudadanos. Los problemas que se trataron en Pátzcuaro giraban en torno a la tierra, es decir, la re-territorialización como la significación de un reasumir la localidad como habitantes primigenios, la lengua, la educación, la mujer y el fomento de las artes populares y su reconocimiento como arte indígena, no como meras artesanías.

En Venezuela también se reflejó esa necesidad o sensibilidad de hurgar en el pasado aborigen, lo que en el arte se llamó americanismo o nativismo, como búsqueda de esa herencia indígena y africana combinada a las influencias formales modernas. Por otro lado, el éxodo campesino generado por la centralización de las nuevas industrias mineras marcó el inicio de los denominados cinturones de miseria a los márgenes de Caracas, donde la realidad de la nueva clase obrera del país incidiría en las representaciones artísticas asignadas con el nombre de realismo social, Noriega alega en este sentido que:

Mientras la arquitectura se propuso buscar nuestra realidad óptica en el pasado colonial, la escultura y la pintura trataron de encontrarla en la herencia indígena y africana (...) su mayor arraigo se daba en las clases populares, en los obreros y campesinos, sectores que ahora –después de la muerte de Juan Vicente Gómez– empiezan a tener un papel preponderante en la vida nacional (Noriega, 2001: 104).

En 1947, se celebraron las primeras elecciones democráticas para la presidencia de la República en las que no fue electo ni un militar, ni tampoco un político, sino un escritor. Rómulo Gallegos vino a significar una manera distinta de mirar al país. El ambiente estaba pregnado por el protagonismo de los sectores populares que se veían reflejados en esa estética realista que enunciaba sus desdichas, pero al mismo tiempo, los visibilizaba, como

sucedió también en el caso del muralismo mexicano. Noriega va a señalar la repercusión que tuvo en el país esa mirada a lo nuestro que recibió la denominación de lo folclórico, o como lo definió Mariano Picón Salas: “El descubrimiento emocional de Venezuela”, y que a finales de la década de los cuarenta del siglo XX fue tan considerada:

Así se explica, en parte, que, desde entonces, los estudios del folclor se conviertan en objeto fundamental de investigación histórica y en un rubro importante de la política del estado. A ese interés responde la creación, en 1946, del *Servicio de Investigaciones folclóricas* como una dependencia del Ministerio de Educación, elevado a la categoría de instituto en 1953 (Noriega, 2001: 104-105).

En 1948 se iba a celebrar en el Nuevo Circo de Caracas el gran festival folclórico nacional llamado la Fiesta de la Tradición, bajo el cargo del poeta Juan Liscano, evento que permitió congregar por primera vez lo que se consideraban las tradiciones populares de canto, música y danza como modos de representación oriundos de sectores de culturas rurales residenciadas en las regiones más aisladas del país, identificados con una tradición oral, con componentes míticos aborígenes, africanos, más el revestimiento español que caracterizaron la mixtura de dichas representaciones, y en las cuales estuvieron muy presentes el sentido religioso y el hecho festivo, en este esfuerzo por hacer que el pueblo se encontrara en una unificación como nación y entrará en la escena cultural, como lo señala Hernández :

El festival, por supuesto formaba parte del proyecto político naciente (...) a través de la articulación, sin aparentes contradicciones, entre proyecto político democrático, proyecto modernizador y proyecto cultural nacional popular, en donde el pueblo excluido, es decir, los pobres, los campesinos y los trabajadores, adquirirían un protagonismo fundamental (...) De este modo, dos operaciones confluyen en el festival. Por una parte, el “negraje” –término con el que las élites económicas y políticas emplazadas en el poder designaban despectivamente a las clases pobres, que eran precisamente la mayoría: negros, mulatos, indígenas y mestizos– encuentra por primera vez un escenario y un reconocimiento que marcaría el inicio

de un interés, un combate y una tensión cultural que se ha mantenido hasta nuestros días. Y, por la otra, el festival se convierte en un hito dentro del proceso de consolidación de una memoria común y una cultura nacional en tanto que permite armar –a la manera de un rompecabezas– un repertorio de manifestaciones hasta entonces deshilvanadas y desconocidas entre sí (Hernández, 2011: 15).

Es importante hacer notar que las actividades culturales que están fuera del mundo establecido del “arte culto”, han recibido la adjetivación de folclore, **“CULTURA POPULAR”** o el calificativo habitual de “arte ingenuo” y hasta marginal, es decir, manifestaciones estéticas realizadas en un comienzo por las etnias aborígenes y los esclavos que mantuvieron sobreviviendo estilos y técnicas coloniales, luego por personas rurales, que de alguna manera adoptan motivos civiles, urbanos y más paganos, y que hoy reposan en las manifestaciones culturales fusionadas a dinámicas del consumo de masas y del mercado en obreros, asalariados o gente de barriadas o pueblos; que generalmente son autodidactas en su mayoría, que no han recibido formación académica y cuyo estilo se da de una manera natural a partir de sus propias expresiones, como lo menciona Quintana: “Hablar de los artistas ingenuos no es nada fácil (...) es necesario partir de elementos imponderables, es decir, de algunos supuestos que corresponden más que nada al orden individual de los valores imaginarios; a un orden subjetivo” (Quintana, 2009: 38).

La palabra folclore fue acuñada por William John Thoms en 1846 para referirse a las actividades que eran producto del saber de pueblos alejados de la cultura central, –de allí su posición clasista que obedece a criterios descalificadores evolucionistas– basadas en sus creencias, tradiciones y artesanías que cobran cuerpo en manifestaciones culturales y prácticas sociales de corte antiguo, criollo, popular o costumbrista. Luego esta definición empezó a ser sustituida por la llamada cultura popular o arte popular, según Calzadilla el arte popular era definido: “para la mentalidad progresista de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el arte popular no existe sino como una categoría artesanal, adscrita en

algunos casos al folklore, a la etnología o a la barbarie, si es que cabía algún reconocimiento” (Calzadilla, 1998: 369). Para García Canclini

(...) el arte popular es el producido por la clase trabajadora o por artistas que surgen de ella o adhieren a su proyecto, que dentro del proceso artístico valora especialmente el consumo no mercantil, la utilidad de las obras, y que la originalidad o la calidad de las mismas, como así la amplitud de su difusión, importan en la medida en que sirven a necesidades colectivas” (García, 1977: 107).

Para Strauss historiográficamente el folclore y la cultura popular en Venezuela se emplazan en dos momentos:

Desde finales del siglo XIX hasta la década de los 70, predomina la utilización del término “folklore”, acompañado por una serie de interesantes matices que se aprecian tanto en la producción literaria - costumbrismo, tradicionalismo y criollismo- como en la producción no literaria. b) Desde principios de los 70 hasta nuestros días se produce una especie de conciencia crítica en torno a los términos “folklore” y “cultura popular”. Es a partir de esa conciencia que predomina, básicamente, la utilización del término “cultura popular” (Lévi-Strauss, 1998: 136).

Hay que tener en cuenta que hoy en día la definición de arte popular se ha modificado adquiriendo otros matices, sin embargo, todavía se conserva una visión que asocia lo popular a lo folclórico, entendiendo por esto último a todas aquellas tradiciones que quedan rezagadas, tal como lo explica Hernández cuando asevera que:

(...) lo popular era un tipo de cultura que se correspondía con la experiencia creadora de los sectores de menores recursos económicos ubicados al margen de los beneficios, tanto de la educación formal, como de la formación artística propia de las élites ilustradas, así como del acceso, salvo en la condición de pasivos receptores, a los circuitos esencialmente de la cultura de masas (Hernández, 2011: 131).

Por otra parte, siempre se le ha asociado con la artesanía por la doble naturaleza que señala Vargas: “(...) las creaciones populares poseen una doble naturaleza: corresponden, (...) a la transformación material del mundo, se relacionan con lo útil del trabajo, pero también poseen elementos de representación simbólica” (Vargas, 1998: 151), pero no es un asunto exclusivo del hecho artesanal, la cultura popular abarca otros escenarios de la vida: “La creatividad popular abarca todos los órdenes de la vida: lo lúdico, el trabajo, el ocio, lo utilitario, la música, la estética (...)” (Vargas, 1998: 154). El arte popular encierra todas aquellas manifestaciones que en sus comienzos fueron marginadas por la clase dominante, es producido por los sectores populares, las clases medias y bajas que no detentan muchos recursos económicos y cuyo saber es desmejorado, como apunta Saignes citado en Lévi-Strauss: “(...) el pueblo no es toda la gente sino el sector desposeído de toda esa gente, y afirma que folklore es el conjunto de los bienes culturales propios de los sectores económicamente inferiores en las sociedades civilizadas” (Lévi-Strauss, 1998: 138), Vargas también hace referencia a cómo la situación de clases se ve reflejada en la definición de cultura popular:

(...) se considera que amplios sectores de la población que conforman las clases sociales menos favorecidas, así como comunidades campesinas, no crean cultura a secas sino una cultura con apellido: cultura popular (...) La cultura popular ha sido concebida como rezago de tradiciones, manifestaciones exóticas o pintorescas y como nostalgia de tiempos pasados, y aunque no podemos negar que uno de los aspectos más resaltantes de la cultura popular -o deberíamos decir, culturas populares- es que, en parte, es cultura residual, retazos y trozos de tradiciones culturales que corresponden con formas sociohistóricas anteriores, en ocasiones milenarias, de transformación de la naturaleza y de relación social, que llegan hasta nosotros hoy día (Vargas, 1998: 149-150).

De allí que este tipo de arte o manifestación cultural haya recibido otros calificativos/descalificativos como: arte primitivo, intuitivo, espontáneo, salvaje, social o marginal. Calzadilla define a las artes marginales como:

(...) conjunto de modalidades expresivas como el arte *naif*, el llamado arte demencial, el telón fotográfico, las artes indígenas, el *graffitti* y el arte popular de hoy (...) El rasgo común de tales modalidades es su posición excéntrica o marginal respecto a los valores del sistema dominante, es decir, el llamado arte culto u ortodoxo” (Calzadilla, 1998: 366).

Hay que tener claro que desde el nacimiento de los *massmedia*, la expansión cibernética de la cultura masificada, el crossover o entrecruzamiento generado por el pop art estadounidense que derriba los límites entre el arte y el arte popular, en los últimos tiempos el sistema hegemónico o clase dominante se ha percatado del potencial que posee la cultura popular americana y de los réditos que puede obtener volviendo comercial y masificada -espectáculo de entretenimiento- a la cultura popular latinoamericana, por otro lado, “folclorizando” el arte de la élite, tornándolo con un aspecto más popular e industrializado.

En la década del cincuenta hubo un despunte de estas manifestaciones populares, gracias a los premios concedidos a pintores ingenuos como Feliciano Carvallo, Bárbaro Rivas, Salvador Valero y Juan Félix Sánchez, cuyas producciones recibieron la atención de artistas, intelectuales y conocedores del arte, que en rol de “descubridores”, pusieron sobre la mesa a estos creadores y la necesidad de anexas las creaciones del arte popular al acervo cultural de la nación, lo que permitió hacer una revisión de la cultura, una valoración que dio respuesta a cómo nos representamos identitariamente como país, ya que en él se congregan las fuerzas creativas que casi siempre quedan fuera del marco oficial y que también representan a un alto porcentaje de la población, como son la vivencia de la oralidad en leyendas, mitos, refranes, el placer del instinto del juego y la intuición enfocados en las costumbres y tradiciones de personajes cotidianos que viven en su propio paisaje coloquial, que se materializan en una plástica intuitiva y elemental, de profunda raigambre artesanal.

En todo este escenario se estaba fraguando el Taller Libre de Arte fundado en 1948 y que pretendía nuevos enfoques artísticos amparados en los enfoques foráneos heredados de los movimientos de rompimiento vanguardistas que estaban subvirtiendo

la plástica desde una discusión intelectual y teórica que buscaba tener una participación dentro del panorama del mundo del arte, desarmando la temática y la tendencia del paisajismo que tanto había imperado en el país. Desde una actitud más reflexiva que se bifurca hacia una figuración comprometida de tendencia americanista, focalizada en el mito y el folklore y hacia la abstracción geométrica como establecimiento de nuevos códigos plásticos, Noriega alega que:

El Taller se crea en uno de los momentos de mayor efervescencia cultural de nuestra historia del siglo XX. En pintura y en escultura no dejaba de mirarse hacia adentro, hacia nuestros mitos y nuestras tradiciones, pero también hacia afuera, especialmente hacia Francia, ciudad donde se hallaba en ese momento estelar el abstraccionismo geométrico (Noriega, 2001: 109-110).

Como también lo expone Calzadilla:

www.bdigital.ula.ve

Venezuela reanudó sus vínculos culturales con Europa y se abrió a la avalancha del proceso de las vanguardias. El afán de investigar, la exploración que conduciría el arte abstracto, estimulada por la libertad que se propicia desde los centros de formación, abrirán las puertas al arte contemporáneo. Las manifestaciones de éste, el expresionismo, el cubismo, el fauvismo y el surrealismo, son asumidas, primero al pie de la letra, por deseo de estar al día, y luego a través de un proceso sincrético, que toma lo esencial de cada una para fundirlas en modos propios de elaboración formal (Calzadilla, 1981: 25).

La siguiente década se caracterizó por el regreso al poder de los militares mediante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez entre 1952 y 1958, sin embargo, el arte tendrá un impulso de romper por completo con la cultural colonial y criolla, con la tendencia del paisaje y la figuración del realismo, como esgrime Morales: “(...) ellos rechazan el paisajismo de la pintura tradicional venezolana, su conformismo localista, su atmosfera provinciana (...) responden a la necesidad de buscar un nuevo tipo de expresión” (Morales,

2001: 14); de esta manera se intentó implantar en el país una verdadera modernidad y una condición más universal para incrementar la cultura nacional.

La arquitectura siempre se ha destacado por llevar la batuta en esta intención, acudiendo a los principios constructivos y materiales de la arquitectura internacional. Caracas vuelve a ser el epicentro para la creación de una integración de las artes por medio de varios proyectos ambiciosos que se ajustaban al nuevo ideal de progreso nacional. De la mano de Carlos Raúl Villanueva se levantó la Ciudad Universitaria en colaboración conjunta entre arquitectos, pintores y escultores de prestigio nacional e internacional, que buscaron convertir a la ciudad en un museo.

En cuanto a la pintura, el abstraccionismo geométrico, que ya estaba siendo trabajado, irrumpe con mayor potencia gracias a la conformación desde Francia del grupo de los Disidentes a partir de 1950, que buscaban otros horizontes en la plástica, incorporando lo que ellos consideraban lo más contemporáneo de Europa, el caso puntual del neoplasticismo por ser un movimiento racionalista que les permitía, como dice Noriega: “sustituir la herencia de nuestro pasado agrario, emotivo y supersticioso” (Noriega, 2001: 118). De esta forma se instauró un compromiso con la búsqueda de la pureza de las formas, de la tendencia constructiva de la abstracción.

Es importante destacar que la modernidad surgió como un movimiento heterogéneo que se expresó primero en las artes, sobre todo en la literatura y la plástica, luego en la música y también en el cine y tuvo dos caras en Latinoamérica, y sobre todo en Venezuela, es decir, dos maneras de proceder. La primera, de corte figurativo, buscó en las raíces, enfocando una nueva visión del indígena y sus tradiciones y su protagonismo en los nacientes Estados-nacionales ante sus problemáticas sociales como nuevas minorías étnicas –re-territorialización, lengua, educación, trabajo, etc.–; recuperación de las tradiciones a través del indigenismo como eje temático de las artes; el muralismo mexicano que va a extenderse por toda Latinoamérica como modo de acción comprometida para retratar esa realidad aborígen sumada a las realidades del campesino y del nuevo habitante de la ciudad,

es decir, un arte que cumpliera un papel social. La segunda faceta o manera de la modernidad va a ser abstracta, influenciada por las vanguardias europeas y muy ligada a la idea de progreso y a un comportamiento universal que no necesita del pasado, sino que se encamina hacia el futuro y cuyas temáticas son la idea de lo puro, lo concreto, la abstracción.

Alejandro Otero, quien fue uno de los fundadores de los Disidentes, despliega una investigación profusa en busca del movimiento en su obra y acompañado de las derivaciones constructivistas trabajadas por Jesús Soto y por las indagaciones cromáticas de Cruz Diez, todos partiendo de la abstracción, fueron conformando uno de los movimientos artísticos con más resonancia e importancia mundial, el cinetismo. Prácticamente su incidencia plástica es espacial, derrumbando las barreras entre la pintura, la escultura y la pasividad del rol meramente contemplador del espectador, ahora éste participa activando el espacio plástico que tiene enfrente a partir de su desplazamiento o manipulación real. A partir de 1955, el cinetismo ya se consolida como movimiento artístico cuyo rasgo primordial son las investigaciones ópticas de la luz en función del movimiento, la transformabilidad y la *cuasi* inmaterialidad del objeto artístico.

A la par del despunte del cinetismo, en el país también se estaban explorando las posibilidades expresivas de nuevos materiales o el uso de materia no convencional en el arte, que inspirado en el *action painting* de Estados Unidos, preparó la tendencia informalista durante finales de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX, en la que no se buscó ninguna reminiscencia a la anécdota, tampoco la rigidez de lo abstracto-geométrico, sino la exploración libre y visceral mediante procedimientos inéditos de materiales disímiles entre sí, el uso de objetos de variadas procedencias que hacían vida juntos dentro de la superficie, como dice Noriega: “El informalismo dio prioridad a las texturas, al azar, a la materia orgánica, a los materiales de desecho, el color y al gesto (...) incorporación de materiales heterodoxos” (Noriega, 2001: 130). Dentro de sus principales representantes dentro del país tenemos a: Maruja Rolando, Francisco Hung, Mercedes Pardo, Ángel Hurtado y a José María Cruxent.

El surgimiento en la década de los 60 del siglo XX venezolano de dos agrupaciones El Techo de la Ballena (1961- 1964) y el Círculo del Pez Dorado (1960), con propuestas artísticas más agresivas que rompieron con cualquier postura académica, tradicional o clásica y con el “buen gusto”, caracterizados por una postura más provocadora. Es una época de grandes cambios y convulsiones en el mundo, guerras en el Congo, Vietnam, los sucesos de Bahía de Cochinos y el embargo comercial a Cuba, la construcción del Muro de Berlín, protestas de las minorías raciales ante el racismo, el asesinato de Jhon F. Kennedy, el movimiento Hippie, el alunizaje, afianzamiento de los medios de comunicación –prensa, radio y tv– que permiten más conexión mundial, el Mayo Francés y movimientos de reivindicación estudiantil en varias partes del mundo, en fin, una época convulsa que localmente estuvo afectada por la caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958.

La llegada de Rómulo Betancourt a la presidencia inició la hegemonía de la democracia representativa en la que dos partidos políticos pactaron para mantenerse en el poder, acuerdo que duró cuarenta años, donde la violencia también se vivió en eventos como el Carupanazo y el Portañazo, y la fuerte represión de los primeros gobiernos, como argumenta Morales:

Estos hechos nos dan un contexto marcado por la inseguridad, la inestabilidad y la pobreza. Venezuela es en esos momentos un país inmerso en todas las formas de violencia: violencia del hambre y de la marginalidad, violencia del crecimiento urbano, violencia de la guerrilla, violencia de la represión institucionalizada. Pero, donde además se desarrolla una actividad intelectual y artística sin precedentes (Morales, 2001: 23).

Sin embargo, es importante hacer notar que nuestro país siempre ha sido como dice Noriega: “(...) una caja de resonancia de las corrientes artísticas que han brotado en Europa y en los Estados Unidos, las cuales, una vez en nuestro medio, se han impregnado –no pocas veces– de la temperatura política del país” (Noriega, 2001: 126). Es como si el arte venezolano estuviese signado a asumir una postura ante la política, como condición, para poder alcanzar el *status* de arte.

Volviendo a los grupos, El Techo de la Ballena, estuvo conformado por escritores y artistas plásticos. Gran parte de su manera de su proceder fue tomada de las fuentes que colocaba de cabeza al mundo del arte en ese momento. El informalismo, en cuanto a la experimentación con texturas, objetos y materiales, más la estrategia anárquica dadaísta de Duchamp. Conformarían exposiciones agresivas, repulsivas generadoras de controversia y provocación como *Homenaje a la Cursilería* (1961) y *Homenaje a la Necrofilia* (1962).

Por su parte, El Círculo del Pez Dorado retoma la figuración en su planteamiento artístico, no para exaltar el realismo, sino para “maltratar” la representación de la figura humana en una especie de apología a lo abyecto como modo de criticar y presentar la sociedad y su violencia del momento. Más que un compromiso social, se trataba de sacudir hiriendo los ojos del espectador, como asevera Morales:

(...) la pintura figurativa sigue dando una visión de la realidad, con una carga revolucionaria, tanto en el aspecto estético como en el ideológico. Con rasgos a veces comunes al informalismo: gestualismo, graffiti, textura, la Nueva Figuración eleva a categoría artística lo monstruoso, lo grotesco, lo obscuro; heredada de Goya, Munch, Ensor y cercana –en el tiempo y en el espacio– al mexicano José Luis Cuevas. Tal es el caso de la obra desarrollada en esos años por Jacobo Borges (Morales, 2001: 23-24).

De esta forma queda abierto el camino en la siguiente década para el avance de la nueva figuración. Los setenta y ochenta del arte del siglo XX venezolano van a destacarse porque surgen nuevos protagonistas que, cansados de los valores tradicionales del arte, del purismo y estatus institucionalizado del cinetismo y de la abstracción geométrica, empezaron a replicar maneras de representar y hacer del pop art norteamericano, combinándolas con gestos informalistas y neofigurativos que también encontraron nuevos escenarios para ser mostrados, como salones de arte para jóvenes y bienales, no solo en Caracas sino en el resto del país gracias a la apertura de varios museos, viniendo de una década en la que hubo un aumento vertiginoso del precio del petróleo, que trajo como consecuencia nuevos comportamientos o hábitos

inclinados al consumo. Se puede decir que surge la clase media, demarcando la diferencia de clases en el país, donde la gente que podía comprar arte adquiriría un prestigio, aunque fuese por esnobismo. Ocurrió un fenómeno en el arte venezolano interesante al cual se llamó el “boom” del dibujo. Una nueva generación lo puso en uso al dibujo como especie de contracultura, y generaciones anteriores ya consagradas retoman las estrategias artesanales de las distintas técnicas de esta modalidad, como acción de oposición y de resistencia, así lo asegura Rocca cuando dice:

Los dibujantes se constituyen en una contracultura resistente a todas las formas oficiales y, en la elección de un territorio alternativo, manifiestan una voluntad positiva de creación que, siendo artística, adquiere, sin embargo, significado en la proposición de nuevos valores culturales y sociales frente a la renta petrolera y el consumismo (Rocca, 1992: 22).

Entonces esa respuesta de regresar a la simpleza del dibujo no debe verse como un retraimiento o involución sino como una contestación, un grito, como dice Noriega a “(...) la angustia de los seres humanos en la sociedad moderna, la alienación del ser masificado” (Noriega, 2001: 154). El viernes negro, 18 de febrero de 1983, marca el inicio de la crisis y desmoronamiento económico y la realidad contemporánea del país, que también estaría rodeada por los cambios vertiginosos acaecidos en el mundo en esa década. La postmodernidad o transvanguardia, como nuevas concepciones humanas, enmarcadas por la carrera espacial iniciada en los sesenta, devinieron en la llamada guerra fría, Morales expone así el panorama:

El fin de las ideologías caracterizado por la caída del muro de Berlín, el desmembramiento de la Unión Soviética, el nacimiento de la Perestroika y el consecuente final del mundo bipolar, generó una crisis en el mundo del pensamiento con las necesarias discusiones y rupturas (Morales, 2001: 25)

La llegada de informática, como ciencia madre, marcó su impronta haciendo sentir su empoderamiento en las siguientes décadas y en el nuevo milenio, sobre todo en los

fenómenos de la mundialización, la interconectividad y la globalización, como nuevas estrategias de colonización, homogenización y manipulación. La imagen reina como mensaje en las formas de comunicación de los *massmedia*, nos venden el supuesto derecho y la libertad a ser auto-representados, bajo condicionamientos que coartan la creatividad y el pensamiento crítico, lo que menos existe es esa libertad, ya que lo que prevalece es una subordinación a la hegemonía de los modos de actuar mediáticos de los bienes culturales.

A pesar de todo este panorama el arte venezolano ha sido testigo del emerger de nuevas fórmulas, planteamientos y designaciones a otros lenguajes, que algunos llamaron lenguajes no convencionales y no objetuales: ambientaciones, happenings, performance, arte corporal, instalaciones, videos, ensamblajes, arte digital, etc. Como influencia de las tendencias del arte conceptual y el minimalismo prima la idea, el proceso y no el resultado de un objeto acabado, asumiendo una cualidad efímera u “obra abierta”, como la llamó Humberto Eco. En ese momento, el arte venezolano comulgaba con una postura más individual, subjetiva, ecléctica, experimental, en la que las técnicas clásicas o tradicionales eran vistas como mera artesanía y al arte podía aparecer desde cualquier otro contexto y cualquier sustancia que ya no demandaba de un saber hacer, como dice Morales:

Los géneros se diversifican, se recurre, sin temor a materiales no convencionales y el concepto de pintura y escultura se ve afectado por las transposiciones entre las artes, los *revivals* se unen con ideas novedosas para cuestionar los espacios expositivos tradicionales y se intervienen otros espacios, generalmente públicos, como las plazas, las calles y hasta los rincones (Morales, 2001: 25).

La liminalidad entre los géneros y posturas artísticas definía las nuevas improntas del arte, como continua Morales:

(...) se fusionan a tal punto que el lenguaje debe variar para referirse a estas manifestaciones multidisciplinarias (...) En estas experimentaciones se prueban nuevos materiales, nuevos soportes,

nuevos espacios y también nuevas formas de tratar los medios tradicionales. La intención no es la de crear vanguardias sino recorrer los caminos trazados según nuevas miradas (Morales, 2001: 27).

Se desarticularon los medios y técnicas convencionales que ahora son subestimados y etiquetados de anacrónicos, populares, artesanales y cuasi ingenuos; que en el presente han perdido relevancia y se sustituyen por “metáforas” epistemológicas o sátiras “filosóficas”, de corte más intelectual, y que buscan un radio de acción transnacional, es decir, que empiezan a predominar como consumos migratorios o ubicuos que pueden ir de un mapeo localizable a la pérdida total de las coordenadas, estar al unísono en todos lados o en ninguna parte.

Arte contextual, topar con la marca que va dejando la piedra que está dentro del propio zapato mientras se anda por monte y culebra

Nosotros somos artistas y vamos a formar artistas
Profesores de la Facultad de Arte
www.bdigital.ula.ve

Antes de entrar a explicar la dinámica de la creación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, como modelo local institucionalizado de las artes en Mérida, es importante señalar que el sucinto periplo por la historia del arte venezolano del apartado anterior, de alguna manera fue replicado en las maneras locales de hacer arte. Históricamente las regiones fuera del centro del país han sido tratadas como provincias, interior o periferia, identificadas como lugares anacrónicos, en atraso, casi que incivilizados, que deben asimilar y copiar al centro, emplazamiento que en Venezuela quedó muy marcado en expresiones populares como: “Caracas es Caracas y lo demás es monte y culebra”, generando así una disparidad centro/periferia que en el arte se va a sectorizar como Centro= arte culto, de elite, con plusvalía monetaria; y Periferia= arte popular, artesanía, folklore y de poco valor económico.

Desde el guzmancismo quedó instaurado ese condicionamiento centralista de implementar los recursos y las mejoras solamente en la capital, de modernizar el centro

obligando a las demás regiones a tener que moverse hacia la llamada *sucursal del cielo*, en búsqueda de lo moderno, lo actual, lo que está de moda, monopolizando así la actividad cultural. El arte local estaría definido por el segundo término, sin embargo, esta relación va a ir cambiando con el paso del tiempo entrecruzándose las funciones de cada una, en la resignificación del término popular.

El comportamiento creativo en Mérida siempre ha tenido una fuerte presencia de artesanos y personas que manejan oficios como talladores, orfebres, pintores de corte popular, muñequeros, imagineros, cuenteros, titiriteros, ceramistas, alfareros, herreros, carpinteros, entre otros; es una zona con unas condiciones geográficas, climáticas y socioculturales que se presta para el ensimismamiento que demanda el hecho creativo, y por lo tanto, para la producción de material artefactual desde el autodidactismo, hasta la adquisición de conocimiento académico.

Fueron muchas las dificultades y adversidades que atravesó la creación de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes con sede en Mérida. Había mucha desconfianza, producto de esa extraña mistificación de la que suele padecer el arte que lo torna “inservible” para la sociedad, como “cosa de locos” o de personas mala conducta, y la descalificación mayor “que no puede producir conocimiento”, que simplemente se destina a la creación de objetos con la función de transmitir belleza y decorar paredes, por lo tanto su saber debe someterse a los demás saberes: antropología, sociología, historia, psicoanálisis, paradigmas científicos; por eso al arte siempre se le atribuye la función de ser un objeto de estudio que se observa desde el exterior. Pereira respecto a esto dice:

Así fue el comienzo de la Facultad de Arte, adverso, con mucho escepticismo y poca credibilidad por la mayoría de los miembros de la Universidad, quienes pensaban que el arte no podía ser considerado como un área del conocimiento en estudios universitarios (Pereira, 2018: 7).

La formalización dentro de la Universidad de Los Andes se da desde el 21 de marzo del 2006 siendo la primera Facultad del país en ofertar el grado profesional en carreras artísticas: Licenciatura en Artes Visuales, Licenciatura en Diseño Gráfico,

Licenciatura en Música y recientemente en artes escénicas –Licenciatura en Actuación y en Danza–, como agrega Pereira: “Hoy día la Facultad de Arte está conformada por tres (3) escuelas y siete (7) carreras que cubren todo el espectro de las manifestaciones artísticas” (Pereira, 2018: 8).

El marco histórico antecesor a la creación de la Facultad de Arte de la ULA se inicia en 1958 cuando se creó la Escuela de Artes Plásticas de Mérida, perteneciente a la Secretaría de la Universidad de Los Andes, bajo la rectoría del doctor Pedro Rincón Gutiérrez, cuyo director en ese momento fue el artista plástico César Rengifo.

Mérida brindaba el escenario propicio para el encuentro de artistas quienes, escapando de la agitada Caracas o ciudades del centro del país, venían en busca de tranquilidad e intercambio con los creadores locales, así lo afirma Pereira cuando alega:

En este período la Escuela se convirtió en el lugar de encuentro de importantes artistas del país, como: Régulo Pérez, Lorenzo Calzadilla, Jorge Artiaga, Mauro Bello, Pedro Palomary Bayón, José Montenegro, Guillermo Besembel, Rafael Pérez, Manuel Espinoza, José Antonio Dávila, Carlos Contramaestre, Omar Granados, Lorgio Vaca, Eduardo Dorta, Imaná Garrón Gil, Juan Astorga Anta, Manuel de la Fuente, Matheus Lukas, entre otros (Pereira, 2018:9).

Al año siguiente se crea la Escuela de Danza y Ballet y la Escuela de Música, ambas adscritas a la Secretaría de la Universidad de Los Andes y por decreto del rector Pedro Rincón Gutiérrez. También se institucionalizan las unidades de teatro y títeres.

Para 1961, la Escuela de Artes Plásticas de Mérida se transforma en la Escuela de Artes Aplicadas “Antonio Esteban Frías”. En el año 1965 llega a Mérida el artista Manuel Espinoza para asumir la dirección de la escuela, invitado por el rector Pedro Rincón Gutiérrez, con la colaboración de los artistas Gilberto Torrealba, Carlos Hernández Guerra, Jacobo Borges y Carlos Hernández. Se estableció un plan de trabajo académico, configurado por talleres libres que permitían una formación integral que el estudiante adaptaba de acuerdo a su búsqueda creativa. Para finales de este año la Escuela se convierte en el Centro Experimental de Arte (CEA). El artista

José Antonio Dávila asume la dirección del recién formado Centro, como lo afirma Noriega: “En 1966 residió en la ciudad de Mérida donde fue director del Centro Experimental de Arte de la Universidad de Los Andes” (Noriega, 2001: 135). También se crean los talleres de textiles, cerámica y joyería, que como dice Pereira: “(...) los cuales llenaron las expectativas en cuanto al aprendizaje de dichos oficios a nivel profesional” (Pereira, 2018:11).

Para 1981, el Centro Experimental de Arte (CEA) es transformado en la Unidad de Artes Visuales y Diseño (UNAVID) contando con el apoyo y participación de los artistas: Oswaldo Vigas, Salvador Garmendia, Carlos Contra maestre y Guillermo Besembel.

En 1982, Alberto Arvelo, quien se desempeñaba como Director de Cultura, propuso la creación del Centro Universitario de Arte (CUDA), el cual se formalizaría en el año 1989. Durante esta década se estaban formulando los planes de estudio y los contenidos de los programas académicos que fueron presentados ante el Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes, como arguye Pereira:

El 20 de febrero de 1984, la UNAVID presentó ante el Vicerrectorado Académico un plan de estudios para el Certificado de Competencia en Artes Visuales y Diseño, con cuatro años de estudios y cinco menciones: dibujo y pintura, escultura, diseño gráfico, textil, y cerámica. De estas, sólo se realizaron las tres primeras. El 22 de mayo de 1985, el Consejo Universitario aprobó el plan de estudios de la UNAVID como una carrera intermedia (Pereira, 2018: 13).

Entre el año 1991 y 1993 se hicieron las diligencias necesarias para que una de las Facultades de la Universidad de Los Andes asumiera el proyecto de licenciatura. Luego de los muchos rechazos de la Facultad de Humanidades, inicialmente mejor candidata para albergar la carrera de Artes en la universidad, fue la Comisión curricular de la Facultad de Arquitectura la que trabajó en el proyecto de las licenciaturas en Artes Visuales y Diseño Gráfico, creándose ambas licenciaturas y la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, adscritas a dicha facultad. A este respecto dice Pereira: “El 22 de mayo de 1996, se publica en Gaceta Oficial la creación de las Licenciaturas en Artes Visuales

y en Diseño Gráfico (Gaceta N° 35.964), convirtiéndose en las primeras licenciaturas de todo el país” (Pereira, 2018:15). Lamentablemente el trato de la Facultad de Arquitectura no fue el más favorable, luego de una larga y ardua presión se logra la independencia y consecución de la Facultad de Arte, así como lo afirma Pereira:

Finalmente y después de un arduo trabajo y lucha dentro de la propia institución que no permitía la separación de las carreras artísticas de la Facultad de Arquitectura y Arte, pero que por otra parte tampoco les apoyaba en su desarrollo, el 28 de noviembre del año 2005 el Consejo Universitario aprobó la creación de la Facultad de Arte, con el apoyo de 12 consejeros y 8 en contra (Resolución N°CU - 2169) (Pereira, 2018:18).

En cuanto al color y la piedra con los que sería representada la Facultad de Arte se optó como lo explica Pereira:

El 12 de junio del 2006 el CU aprueba la propuesta sobre la definición del color verde Pantone 376 y la piedra crisoberilo, cimofana y ojo de gato, para identificar la Facultad de Arte, de acuerdo con el estudio realizado por la profesora Karin Alcalá y presentada por el Departamento de Diseño Gráfico (Resolución N° CU-1273) (Pereira, 2018:19).

En el 2010 y en una larga discusión con otras áreas del conocimiento, se logran incorporar las manifestaciones artísticas como áreas de investigación y se agrega la sigla A al Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las **Artes**, pasando a identificarse como **CDCHTA**.

Fueron años de esfuerzos, luchas y de trabajo incansable para reivindicar el arte dentro de la institución universitaria, para ganarse un lugar y consolidar su posicionamiento profesional y plusvalía como área útil para el conocimiento, como área que puede dar muchos aportes a la cultura regional y nacional, así lo destaca Pereira como primera decana de la Facultad de Arte aduciendo que:

Lo más destacable de esta historia es que la Facultad de Arte existe porque un grupo de artistas lucharon para lograrlo. La perseverancia y constancia en el trabajo realizado, que duró más de cincuenta años, fue lo que permitió ese proceso de transformación de unas escuelas de artes plásticas, música, actuación y danza, en una entidad que hoy día es la Facultad de Arte (Pereira, 2018:22).

Debo señalar que los modos de representación que se trabajaron durante la formación, y se siguen trabajando luego de la creación de la Facultad de Arte, se ajustaron a modelos trasladados desde la colonia hasta la actualidad. Prácticamente hemos emulado y ajustado las técnicas, modalidades, materiales, temáticas, expresiones, etc., de Europa, y luego de Estados Unidos, a nuestra realidad, se impuso esa manera de ser replicantes de lo que emana de los centros, sin embargo, muchos artistas se han inclinado a buscar su propia voz dentro de este escenario, trabajando temáticas personales en contextos de su propia realidad, con materiales cercanos, y casi siempre quedando fuera de los circuitos establecidos como marcos legitimadores, bajo una condición de excéntricos y marginados. Otros sí han logrado calar dentro del circuito con trabajos de alta calidad, pero deben ajustarse a las reglas y condiciones del mundo “legitimador” establecido del arte. Lo importante es que luego de tantos años para consolidar una entidad local para las artes, ésta ya empieza a dar sus frutos con nuevos talentos que empiezan a darse a conocer nacional e internacionalmente siendo fieles a técnicas sobre todo artesanales y, por otro lado, usando las nuevas herramientas digitales.

CAPÍTULO OESTE ETNOGRAFÍA: ECOS ANCESTRALES, RESONANCIAS DE LAS PIEDRAS CUANDO LA LUZ DE LAS IMÁGENES SE OCULTA

*El imaginante a tientas persigue sueños
en su falta de visibilidad no conoce cómo llegar e ellos.
En esa persecución, y sin darse cuenta
va dejando piedritas con las que tropiezan otros detectives de anhelos
haciendo más fácil y sin afán el encuentro.
Araldo Delgado*

Como hacedor de imágenes, sentí la necesidad de acercarme al fenómeno de la afectación que generan las efigies, cómo activaron todo el mecanismo perceptor y de pensamiento. Ese sensibilizar la mirada sobre tres unidades de estudio: objetuales – estatuillas–, situacionales –fiestas del calendario religioso– y sujetorales –artistas y artesanos–, para poder comprender y explicar algunos de los tantos fenómenos locales de composición y uso de imágenes, asunción del arraigo con sentido contextual, que permite autodefinirnos como miembros de una sociedad, de una misma comunidad conformada a su vez por muchas diferencias.

El despliegue etnográfico planteado en esta investigación se abordó de manera inestructurada o caológica, conformada por la observación participante, entrevistas no estructuradas, revisión documental y la autoobservación –auto-etnografía–. Sin un plan preconcebido, sin ir al campo con conceptos o categorías definitorias de antemano, sino activando un periplo caracterizado por la adaptación a encuentros fortuitos, adecuación a fechas y tiempos naturales de cada uno de los eventos y a la recepción y pregnancia de los indicios, que fue vivenciada por impregnación, registrada mediante anécdotas, toma de notas, gráficos, fotografías, vídeos; colectados en su mayoría en el diario de campo o cuaderno de artista –especie de repercusión o resonancia que luego fue evocada en la etnología–. Todo se fue dando como por coalescencia a posteriori, donde la investigación tendió a comportarse como un proceso exploratorio, experimental y

lúdico, debido a que se orientó bajo el principio de posibilidades abiertas cuyo carácter es creativo, sin rutinas ni estructuras rígidas, permitiendo un encuentro constante con lo nuevo, las sorpresas, comportamiento propio de los artistas que son proclives más a la experimentación, a lo misterioso, a la hibridez y lo diverso, es decir, al descubrimiento que devino en conocimiento sensible.

Esta investigación creativa denominada **Miradas caleidoscópicas reversibles**, conformada por una expansión del mirar, la multifocalidad o múltiples miradas – disciplinas–, que al mezclarse y al detentar fuentes múltiples devino en una mirada ampliada, dialógica y mutable sobre los eventos de estudio o realidades investigadas. Mirada sensible levantada desde los ejes del conocimiento artístico como son: la sensibilidad, la imaginación y la intuición; que asignan un valor afectivo y que se reconstituyeron por intrincación a los ejes estratégicos de otras áreas del saber cómo: la antropología, la arqueología, la historia, la sociología, la filosofía, los estudios de la representación y la semiótica; donde la objetividad y el raciocinio permitieron la creación de un valor más significativo.

Los eventos de estudio terminaron abordados desde la descripción de las vivencias, emociones, experiencias, creencias, sentimientos y expresiones de los investigados alojados todos en el investigador en una abierta situación empática que se fue dando en ida y vuelta entre ambos como co-protagonistas del hecho etnográfico. Este modo de actuar me hizo darme cuenta de que necesitaba activar una estrategia etnográfica sensible que tuvo como principal herramienta el silencio, es decir, un escuchar silente que me permitió poder observar pacientemente las estatuillas, conectar con las situaciones dadas en las fiestas del calendario religioso revisadas y con el acontecer de los artistas. Fui un testigo acompañante más que un interrogador, estableciendo una relación estrecha, basada en la confianza, en el compartir las mismas necesidades y prácticamente los mismos rituales y por qué no, el mismo mito, vivenciado desde un saber compartido en limitaciones y posibilidades, de auto representación intercambiable o mundo común, en el que se

emprendió un diálogo perceptivo de palabras, gestos, acciones, presencias y ausencias que tenían lugar mayormente por impregnación, imantación, en la que el protagonismo lo tiene la propia voz de cada una de las unidades estudiadas, transcripciones de sus puntos de vista por acumulación de sensaciones que luego fueron evocadas para generar ideas o el pensar reconstitutivo de la conciencia étnica.

La manera que se trabajó la clasificación de los datos y las categorías planteadas fue mediante su aprovisionamiento –como mencioné al principio de esta investigación– en un diario de campo como corpus recolector secuencial y alternado, en el que se recogieron las piedras una por una tal como iban apareciendo en el camino, y en donde cada unidad de estudio demandó un análisis e interpretación particular, de acuerdo a su naturaleza o especificidad. Luego se intentó ordenar los datos desde el uso del principio de reversibilidad, un ida y vuelta o desdoblamiento del tiempo que permitía ir hacia atrás, recorrer el presente y aventurar posibles alternativas en el futuro o viceversa y a pesar de no responder a una linealidad o manejo cronológico ordenado, si se fue dando como línea de encuentro como lo plantea Herskovits (1953) cuando dice:

En el caso del diario del viajero, sin embargo, están ensartadas las observaciones a lo largo del hilo del tiempo, el cual es el único principio de organización. Los hechos acerca de la cultura de un pueblo, cualquiera que sea el interés del viajero, o por muy bien que comprenda al pueblo que describe, se presentan en el orden que los ha ido encontrando (p. 646).

Dejando ver cómo se van tejiendo las palabras que configuran los datos de los modos y patrones de comportamiento de cada unidad de estudio sobre el cuaderno de artista que van estructurando una taxonomía o leyenda etnográfica que incluye: la creación, la distribución, el contexto, la re-presentación y la comunicación como sus modos de actuar con las imágenes.

Estatuillas: antropomorfismo hecho imagen

“Sólo concibiendo una imagen del cuerpo podemos situar la idea de nosotros mismos en em mundo exterior”.

Herbert Read

Unidades **objetuales**: 171 estatuillas mayormente de rasgos antropomorfos de la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes. El hacer artístico me instó a postular al dibujo, al acto de graficar como técnica e instrumento de registro, como estrategia o hecho descriptivo, que me permitió establecer un relato visual etnográfico que puso en evidencia la reflexividad, es decir, el acercamiento a la realidad material de las estatuillas desde un mirar que registra, interpreta, representa, reflexiona, interroga y describe su corporalidad, de la cual se extrajeron los datos que apuntaban su posible procedencia o ubicación, rasgos de su fisicidad como materia con la que fueron hechas, color o decoración, rasgos aparenciales o formales –género, antropomorfismo, zoomorfismo o hibridez–, funcionalidad sonora –mujer que suena o rítmica mojánica– de las que se pudieron establecer los siguientes pares relacionales:

Forma↔Exageración:



Imagen 16 *Figurina antropomorfa femenina. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.*

Figura↔Sonido –en su mayoría las piezas revisadas eran sonajeras –:



Imagen 17 Sonajera zoomorfa “ranita”. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.

Decoración corporal↔Representación –escultura que remite a modo de actuar de sus hacedores, portadora de su cosmovisión–:



Imagen 18 Sonajera antropomorfa asexual. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.

Deformidad↔Vivencia del mito de transformación:



Imagen 19 Sonajera antropomorfa grotesca. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.

Representación de antepasados↔acompañantes en la muerte:



Imagen 20 Figurina antropomorfa realista. Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.

Mapeo probable de procedencia de las estatuillas registrado en la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la ULA.



- Estado **Mérida** distribuidas entre: Cacute (1), Chachopo (15), Culata (1), Piñango (43), Pueblo Llano (1) y Timotes (10). **General de piezas revisadas 71**
 - Estado **Trujillo** distribuidas entre: Monte Carmelo (1), Esnujaque (12), Jajó (28), Las Mesitas (1), Monte Carlo (1), Niquitao (10), La Puerta (11), San Lázaro (1), Los Tiestos (1). **General de piezas revisadas 66**
 - **S/P** sin procedencia determinada: **General de piezas revisadas 34**
- Total de piezas revisadas: 171**

La procedencia de las piezas no es precisa, por los relatos de los coleccionistas, donadores, historiadores, arqueólogos, guaqueros, etc., en la colección del Museo ha quedado un registro de algunas figuras con una posible procedencia que todavía hay que corroborar. De esta forma las estatuillas emanan lo innombrable, al estar descontextualizadas remarcan mucho más esa ausencia, que es presencia gracias a su

materialidad, el conflicto está allí, en encontrar su posible contexto, sabiendo que solamente podía apreciar el aspecto físico de estas manifestaciones, el reto era cómo levantar un acercamiento etnohistórico a estas piezas.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
MUSEO ARQUEOLÓGICO "GONZALO RINCÓN GUTIÉRREZ"

LAB. 000

FECHA	NOMBRE Y APELLIDOS	TIPO	HORA DE ENTRADA	HORA DE SALIDA
8-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:50 am	
09-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:35 am	11:00 am
10-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:30 am	11:23 am
11-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:40 am	11:00 am
12-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:10 am	11:32 am
13-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:30 am	11:24 am
14-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:40 am	11:28 am
15-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:50 am	11:25 am
16-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:30 am	11:25 am
17-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:35 am	11:25 am
18-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:55 am	11:50 am
19-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:40 am	11:30 am
20-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:45 am	11:30 am
21-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:45 am	11:17 am
22-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:45 am	11:50 am
23-07-16	Arnaldo Delgado	ARQUEÓLOGO	8:40 am	10:20 am

Imagen 21 Control de visitas de estudio al laboratorio de restauración y conservación del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.



Imagen 22 Estrategia etnográfica del dibujo.

Martes 07 de junio de 2016: Primera conversación con la señora Mariela Henríquez: encargada de restauración en el Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, ULA.

Arnaldo: Luego de que usted tiene tanto tiempo con ellas (las figurinas), ¿cuál es su percepción sobre las formas que tienen, por ejemplo la cabeza tan grande o las piernas tan abultaditas?

Mariela: A mí, al principio, me llamó mucho la atención algunas como que como estas ¿ve?—señala unas que estaban sobre el mesón —, estas, hay unas que se ven como más abultadas. Hablando con los arqueólogos me dijeron sobre todo está raya de aquí ¿ve? —marca o endidura hecha sobre la pierna de una de las piezas— que no sabía qué era esa raya y es que los indígenas actuales en las rodillas o debajo de las rodillas se atan como una tira, y entonces ellos dicen que esta es la representación de la cabuya, de esa cabuya no, este, pero en sí si me llamaba mucho, yo las veía proporcionadas, pero hay unas que, vamos a decir, que el volumen de lo que sería la representación del femur era como muy exagerado, muy gordito, pero tampoco uno los conoce bien a ellos para saber si, en verdad, se están representando a ellos mismos, son tan sintetizadas de lo que puede ser un ser humano, solamente las figuras sentadas sobre *duho* tu puedes ver que son más representativas del ser humano, aunque las tres que nosotros tenemos están allá —sala del museo— vamos a decir, esta asemejan más, inclusive tu ves que esta es femenina, los arqueólogos me decían que no hay femeninas. Si hay femeninas, hay una sentadas que son femeninas, ellos dicen que todas las sentadas son la representación del moján, por ende masculina y eso no es cierto porque hay algunas femeninas, entonces las que representan hombres tu ves que tienen la cabeza redonda, las que representan mujeres o por lo menos que tienen algunas el sexo femenino o decoraciones a algún modelado para los senos tienen la cabeza rectangular, unas más otras menos, y las que representan el zoomorfismo, son triangulares, como trapezoidal pudiera ser. Tu ves la cabeza más redonda, pero eso pasa con las sentadas, pero entonces te encuentras unas sentadas como esta que no lo es, osea no se puede generalizar.



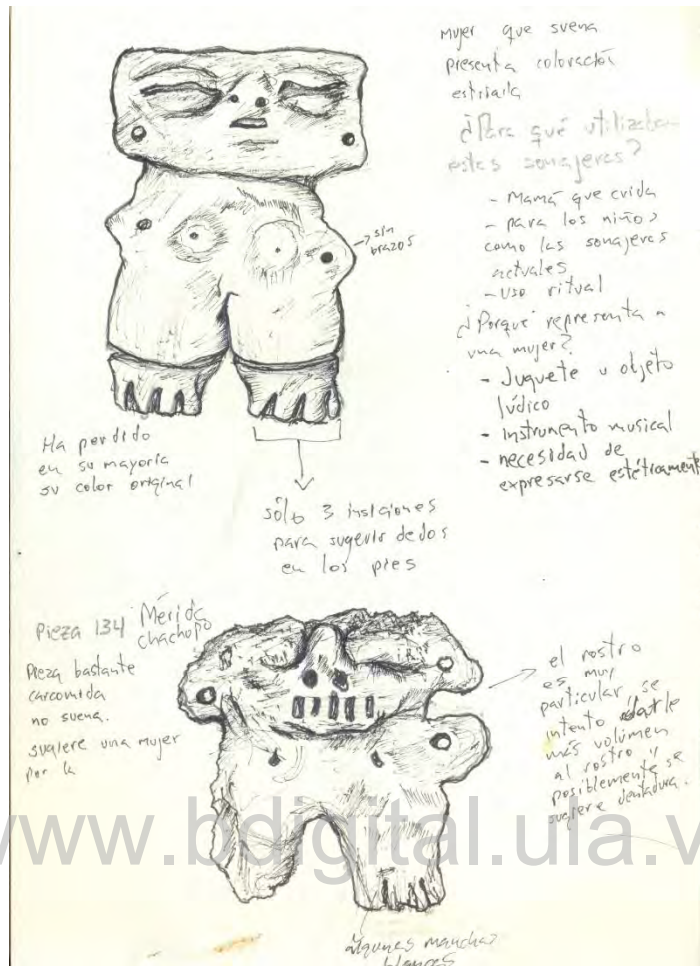
Imagen 23 Sonajera antropomorfa con vulva.
Colección Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.

Martes 21 de junio de 2016: Segunda conversación con la señora Mariela Henríquez, acerca del uso de varios tonos o cromas sobre las estatuillas.

En la Loma de San Rafael, arriba, hay restos de pintura roja, hay que tener claro el uso de la policromía y en qué parte de Mérida, por qué si tomamos las piezas de Piñango, que son las figuras, la mayoría seudofemenina, son pintadas y muchas tienen tres colores blanco –fondo–, líneas rojas o sepías y naranjas porque hay una que tiene una rayita naranja, o sea que ahí ya está la policromía, ya hay tres. Entonces esa son las preguntas que como investigador y que me hago yo misma, y se las he hecho a algunos investigadores porque en la medida que yo voy limpiando, y que yo he leído también, me las hago yo. La pintura de la pieza esa de la pedregosa salió en el año 87... Es un rojo que aguanta cepillo, pero la mayoría de nuestras piezas muchas se van con el toque así de un dedo, se te queda el dedo lleno de rojo... aquí había pintura roja.

Despliegue de la estrategia de registro etnográfica del dibujo - relato visual- sobre las estatuillas





Pieza 188
Trujillo, Jajo

Figura antropomorfa femenina
sonajera (mujer que sueña)
Estrada, color rojo/blanco (aunque se ha perdido la intensidad)

Il marca s mozas circulares en la parte superior de la cabeza.

¿remite a la decoración que se hacía sobre su propia piel? ¿qué representa?

→ sus brazos

es innegable que los creadores de estas figuras, si tenían una intención estética que obedecía a su cosmovisión (Revisar crónicas de indios para buscar significación de decoración para sugerir dedo)

↓ solo 3 meceres

Pieza 036 Trujillo-ajuaque

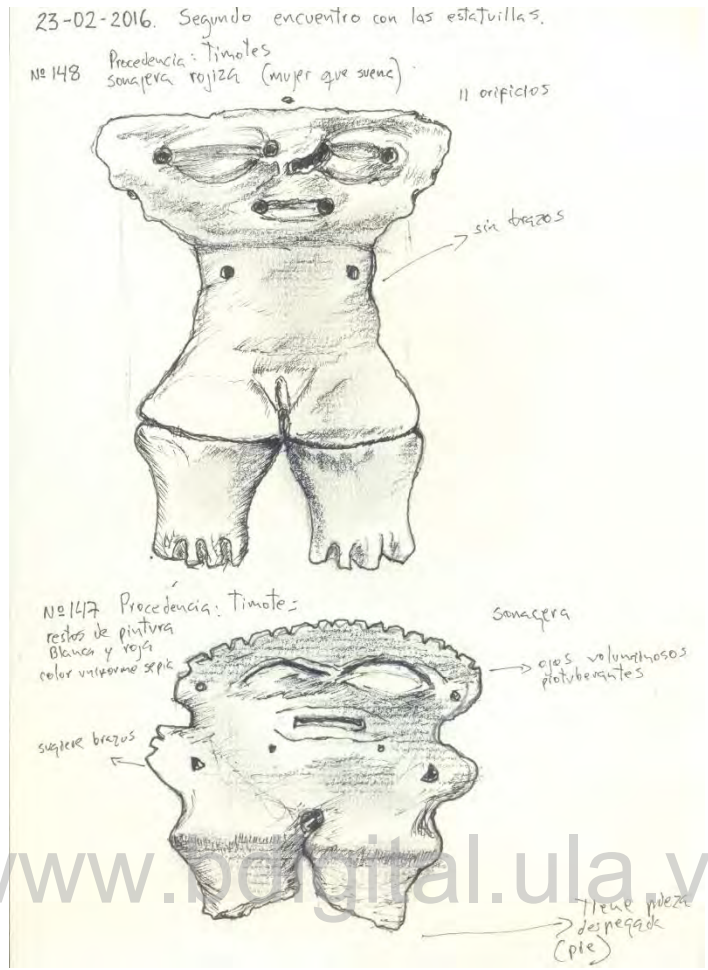
Base más grande en los pies

Figura antropomorfa femenina estrada por la parte de atrás (sepia/blanco)

sonajera

www.podigital.ula.ve





Pieza 1028 Procedencia: Zultra (sur del lago)
 Sonajera (mujer que suena)
 Posee decoraci3n
 Sepia/blanco
 y rojo

Ram3n: "Imaginese
 escuchar esto en la
 montaa, donde no
 habian otros ruidos".

Pieza 113 Procedencia: Fuyaque
 Figura antropomorfa -> garabato-romanesco (maniquete parecido a los
 que hacen los ni3os
 en cierta etapa)
 no es sonajera
 asemeja
 rejiza -> maraca

www.bdigital.ula.ve

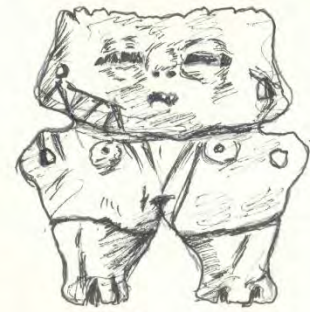


Pieza N°206 Procedencia Chachopo
 Sonajera asexualada
 colores: sepia
 ocre oscuro.



Pieza N° 224
 Procedencia: Píritu
 Pintada: Blanco, Sepia
 Rojo de la quemada.

sonajera antropomorfa femenina



→ sin brazos.
 ¿Para poderla tomar?

Usos:
 ¿sonajera para niños?
 ¿Representa fertilidad?
 ¿uso ritual - ceremonial?
 ¿" pastive?"

www.bdigital.ula.ve



Pieza 131 sin procedencia.
sonajera posiblemente femenina
colores rojizo, blanco (desgaste) bastante desgastada por la sal.



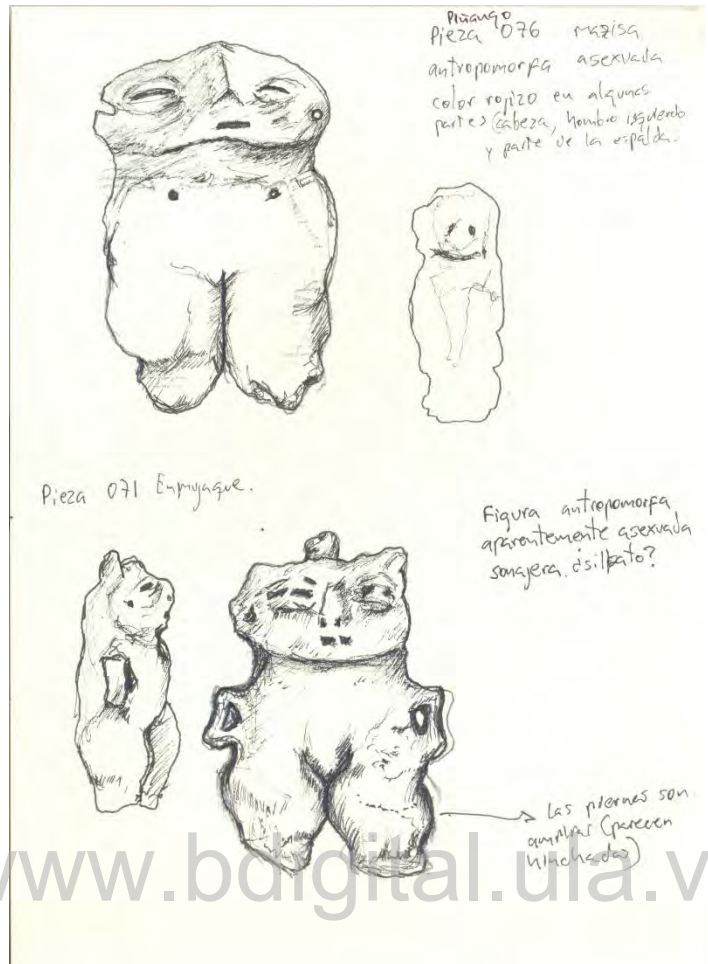
TERCER ENCUENTRO 10-05-2016

Pieza 141 Procedencia: Jajo
sonajera antropomorfa con bulba (silbato?)
restos de color rojizo
y blanquecino



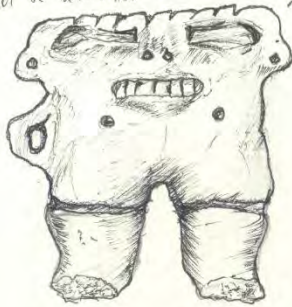
www.bdigital.ula.ve



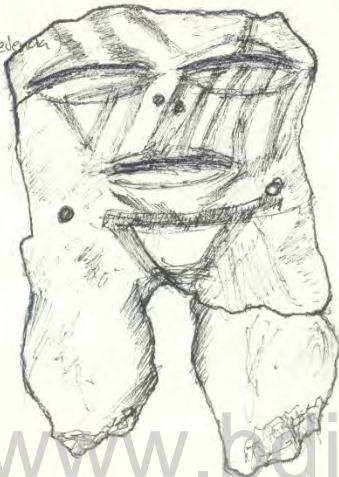


Pieza 213 La herta
 figura antropomorfa asexualada
 sonajera, color de la arcilla cocida.

→ Restro de gesto
 grotesco (crisa)



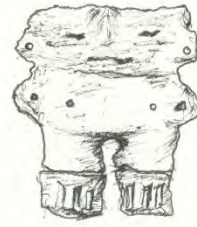
Pieza 061 (s/procedencia)
 antropomorfa
 moniqote (caja de
 gismo)
 cabeza grande
 sin ovello.
 Restros de color
 sepia (estricivo)
 sonajera



www.digital.uclv



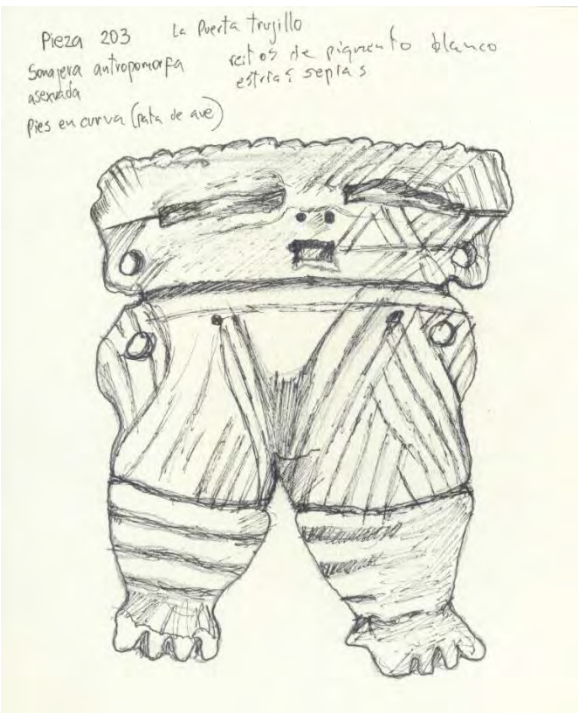
Pieza 164 Piñango-Mérida
Pequeña pieza sonajera antropomorfa
asexuada, aparentemente arcilla cocida



Pieza 216
Piñango-Mérida
sonajera antropomorfa
asexuada
rastros de pigmento
rojo

www.bdigital.ula.ve





Pieza 136 Chachopo
 Sonajera antropomorfa hueca.
 pesada. Las pternas se acoplan
 al cuerpo (espada de ferro o falda)

Pternas abultadas
 cabeza ancha

Reños de color blanco
 estriado septa

→ ornamento
 cabeza
 de tornillo
 estria

Preguntas:
 ¿Cuál era su función?
 ¿Para qué necesitaban que sonaran?

Pieza 112 Chachopo Mérida
 sonajera antropomorfa
 Reños de riza grotesca

pigmento septa estriado
 (rojizo)

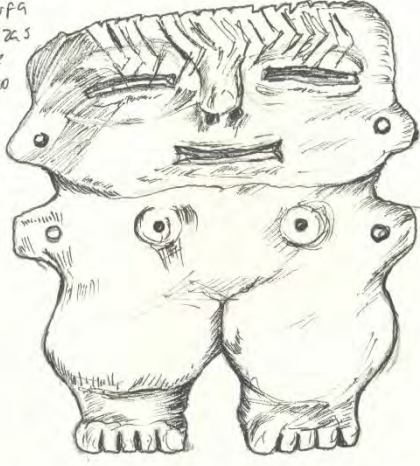
FECHA
 12-05-16

Pieza 242 pinango Mérida
 sonajera antropomorfa astucada
 coloración estriada septa bastante
 conservada / fondo blanco


→ oreja
 o orejilla
 en forma
 de
 tornillo
 de
 estria.

Pieza 205 Anisago Mérida
sonajera d'silbato?
antropomorfa
estrias rojizas
vástres de
color blanco
nariz algo
prunetada

FECHA: 12-05-2016




Pieza 1484 Lata (El Mestil)
Pieza antropomorfa
femenina (bulba prunetada
con hueco por detrás
coloración uniforme
originalidad dudosa
-> silbato?

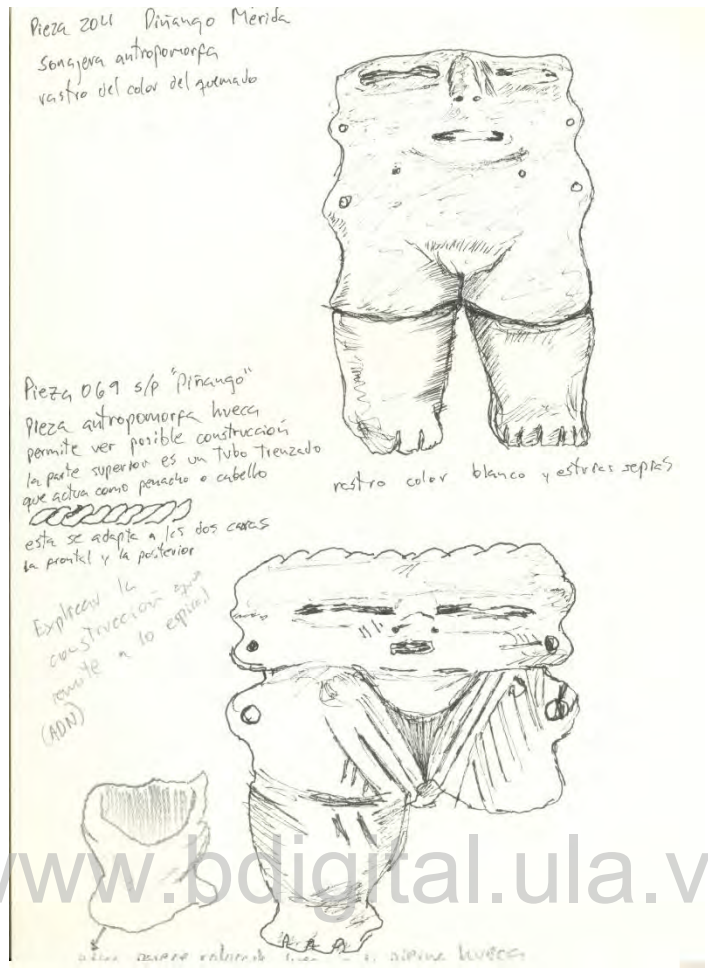


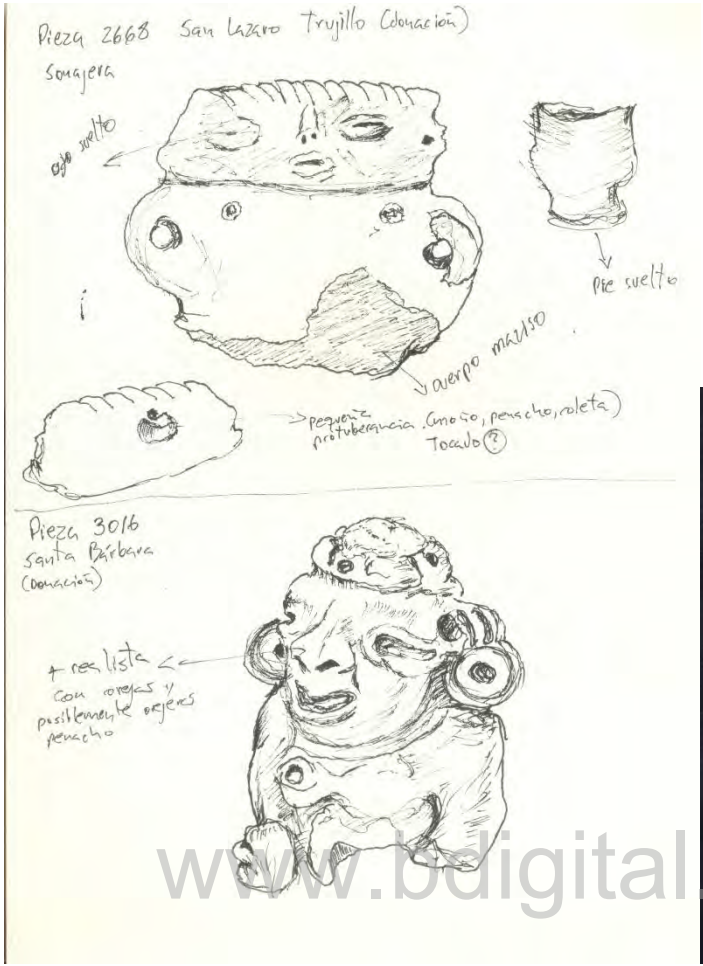
www.bdigital.ula.ve



Pieza 205 Anisago Mérida
ra d'silbato?
omorfa

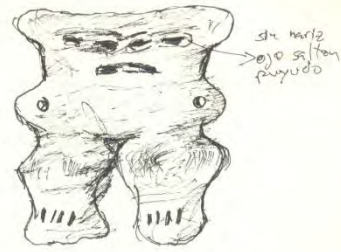








Pieza 098 Jajo trujillo
 Souqiera antepanorpa grande
 Cronolote) zoomorfa (rana)
 aparentemente sin coloracion
 MAS arqueologica

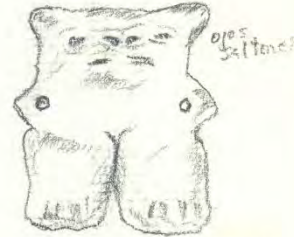


sin nariz
 ojo salten
 ayudado

Pieza 090 Jajo trujillo
 souqiera zoomorfa (rana)
 sin nariz (monolote)
 ojos saltones



Pieza 2667 Esquiso trujillo
 Souqiera
 Zoomorfa



Ojos
 saltones



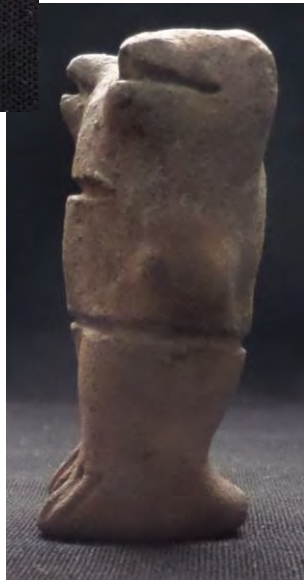
Pieza 033 s/p
 zoomorfa
 permite ver su construccion
 placas a parte
 cuerpo a parte
 a parte



Jajo trujillo
 Pieza 109

Resaca
 Souqiera
 Zoomorfa
 Rana

pies
 grande

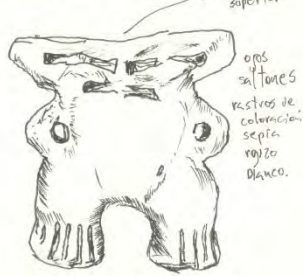




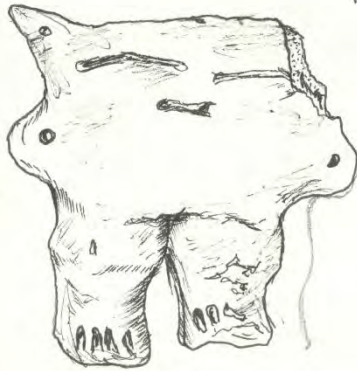
Pieza 080 Jajo Trujillo
sonajera zoomorfa



Pieza 074 Niquico Trujillo
sonajera zoomorfa



Pieza 043 Jajo Trujillo
zoomorfa ojos saltones porque los fabricaban de esta manera



www.bdigital.ula.v

Pieza 091 La Puerta Trujillo
sonajera zoomorfa con nariz



Pieza 143 Ewippaq Trujillo
Restos de color blanco, rojo
sonajera



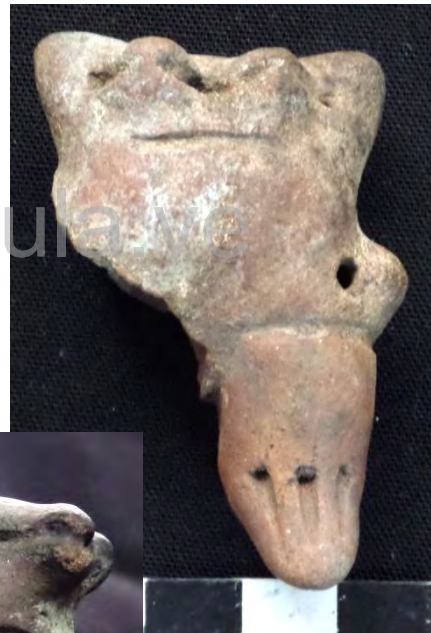
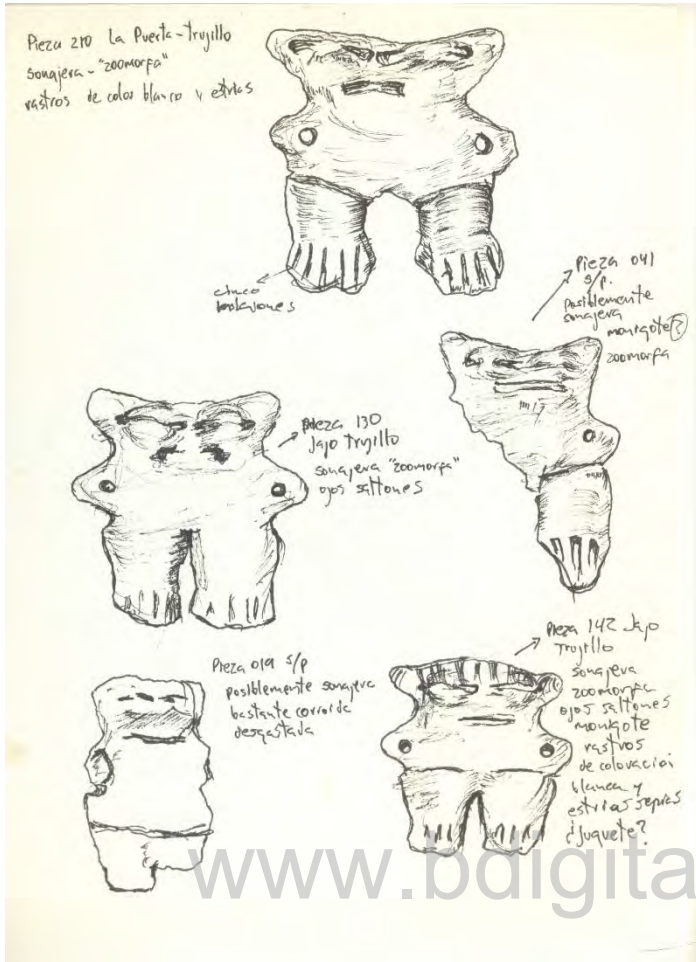
Pieza 157 Mestas Trujillo
sonajera zoomorfa
restos de color blanco y
traces sepia



Pieza 108 La Puerta-Trujillo
sonajera zoomorfa



Posiblemente hecha con la uña del pulgar

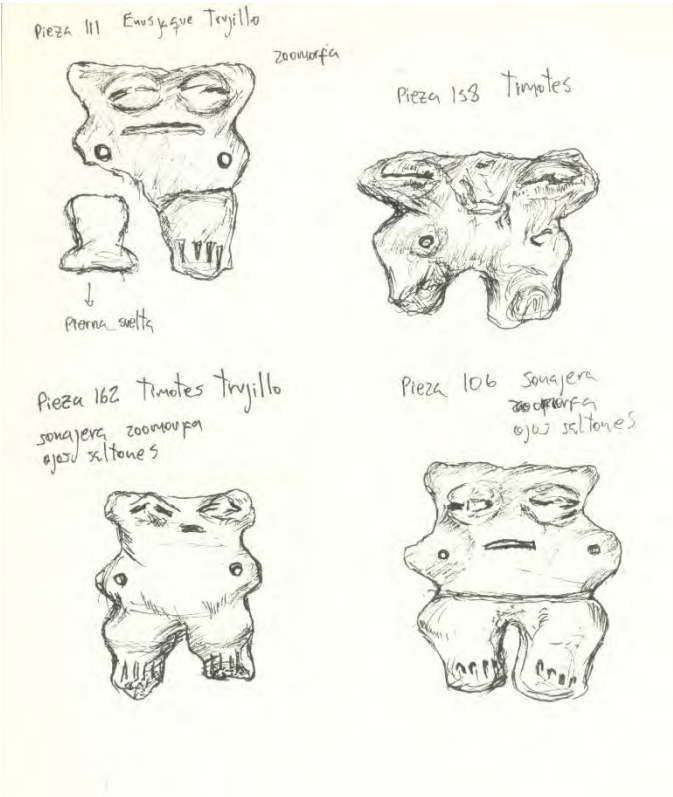




Fecha: 26-05-16

www.bdigitall.com





www.bdigital.ula.ve





Pieza 120 Piñango
sonajera "zoomorfa" fémica

Relación

Forma - exageración

RELACION

FIGURA - SONIDO



Pieza 121 Lajo Trujillo
Sonajera zootropomorfa
"ranita"

ojos saltones posiblemente
hechos con instrumento
punzante.
Rastros de color rojo

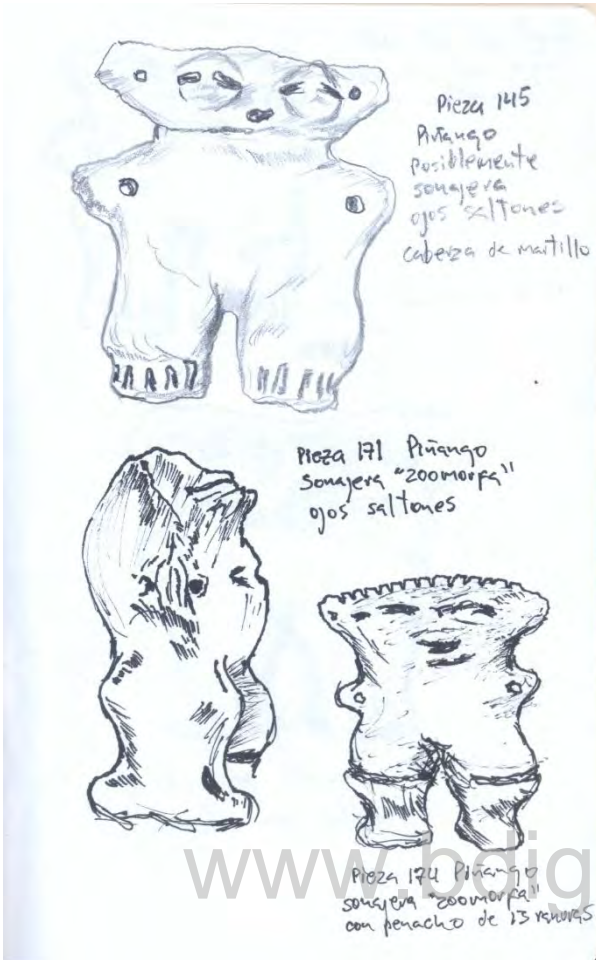


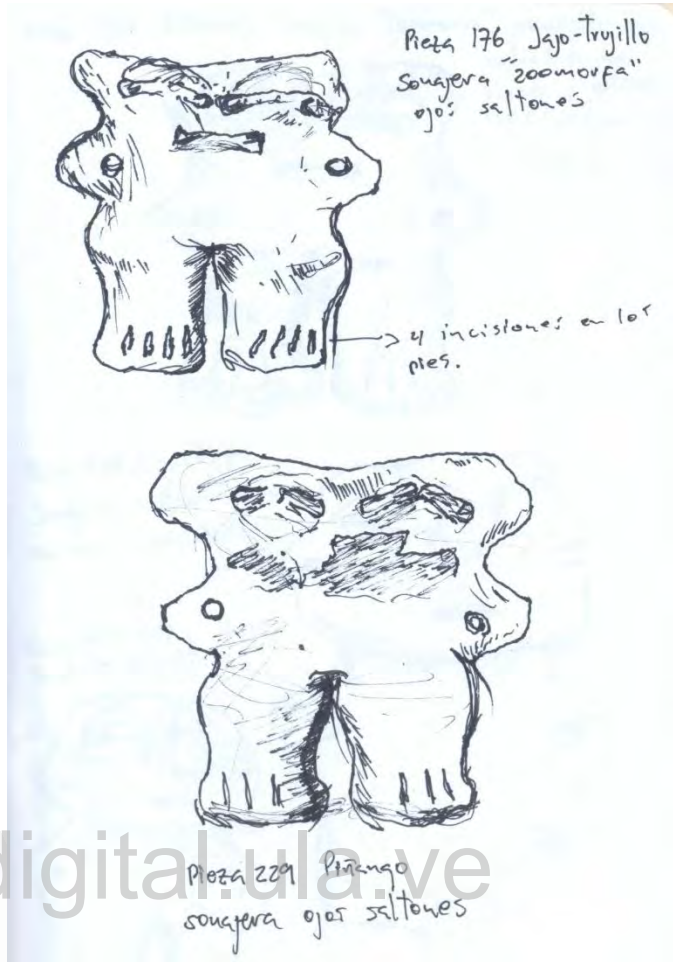
Pieza 133 Piñango
sonajera "zoomorfa"
restros de color rojo
ojos saltones

seis incisiones

www.digital.ula.ve

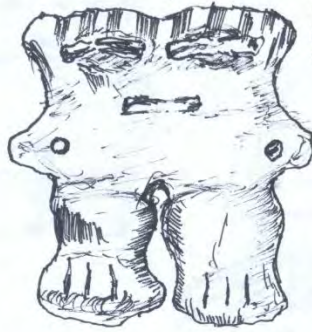






Pieza 238 Piñango. Sonajera "zoomorfa" montada

vastros de color
blanco y estrias
rojos (plutva
(neal)



Pieza 058 Chachopo
Sonajera antropomorfa
con nariz perpendicular



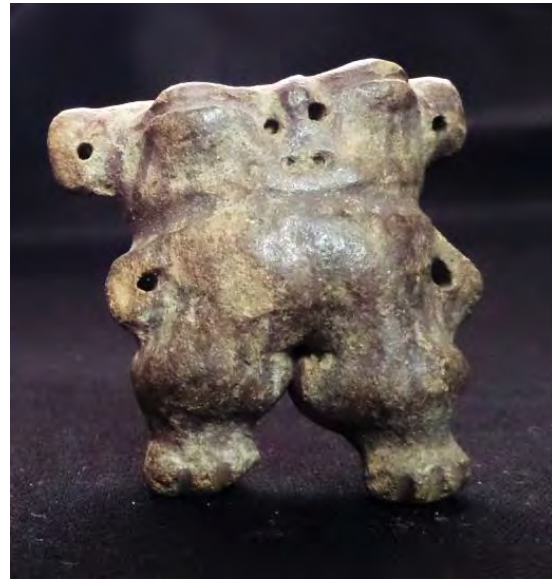
Pieza 093 s/p
Restante desgrasada.



www.indigital.ula.ve







Pieza 126 Cacote
Sonajera antropomorfa
restros de pipemento
sepia



Pies encorvados

Pieza 154
Desgastada
posiblemente
antropomorfa
La Puerta Trujillo



→ marca
de brazo
desprendido

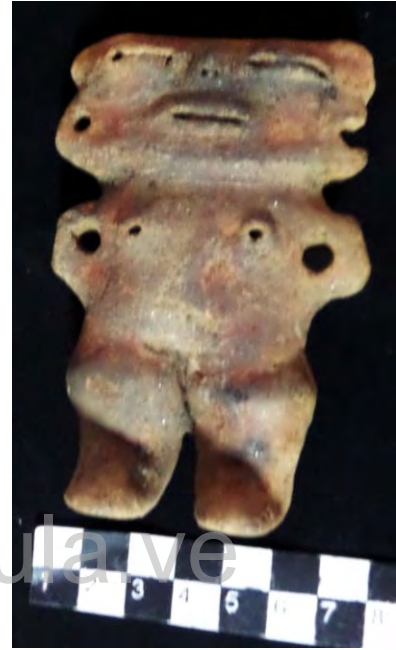




Pieza 191 Tinetes
Sousjera antropomorfa
pauventina, rastros de
pigmento rojo
¿Cabeza ancha?



Pieza 231 Prunango
Sousjera antropomorfa
conserva la pigmentación
blanca con estrías
sepias o púrpura lineal
(¿decoración corporal?)
Parte posterior de la
pieza



Pieza 053 Nititac Trujillo
 Sonajera antropomorfa
 cabeza rectangular



Pieza 064 s/p
 Posiblemente sonajera
 Linas mallas, marcadas
 de manera imprecisa



Cabeza S.
 masculina femenina zooparfe.








Pieza 039 5/p
 Sonajera con rastro
 antropomorfo
 cabeza cuadrada.



Pieza 068 Nikitko Trojillo
 Sonajera antropomorfa
 conserva bastante rastros
 de pigmentación blanca
 con pintura lineal o estriés
 septas

¿Por qué los habitantes
 de este momento se
 decantaron por dar
 a estas figuras la
 forma y el aspecto
 que tienen?



www.bdigital.ula.ve

015 Chachopo
 Posiblemente
 sonajera
 permite ver su
 construcción
 vaciado o recuperado



cabeza se añada

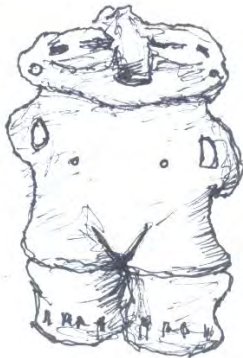


→ Tronco hueco
 depósito de
 cruentos.

→ piernas se añaden



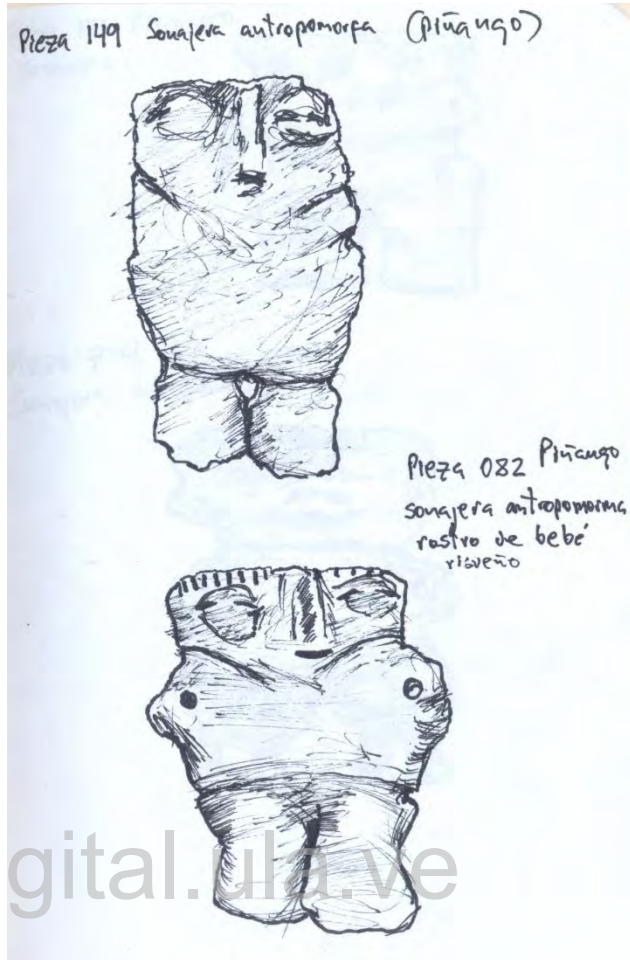
037 Pinango
 Sonajera antropomorfa
 posiblemente femenina











Pieza 114 Pituaipo
Sonajera



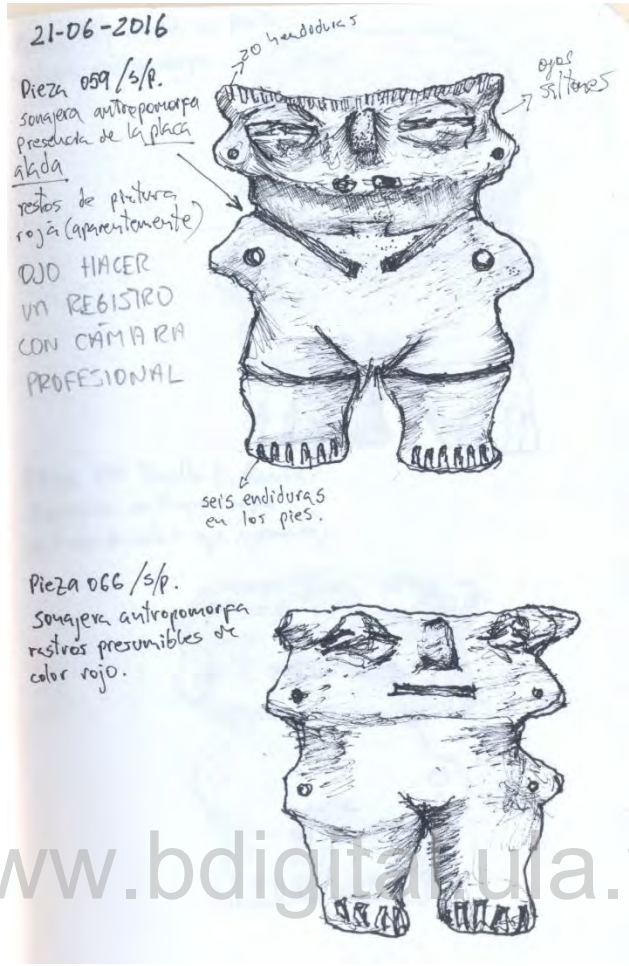
Pieza 734 s/p.
Sonajera antropomorfa



www.digital.ula.ve

Pieza 184 Trujillo la Puerta
Sonajero Antropomorfo

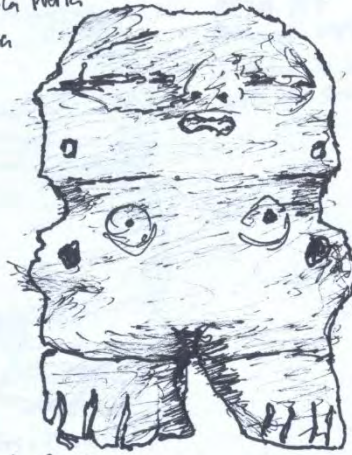




www.bdigital.ula.ve



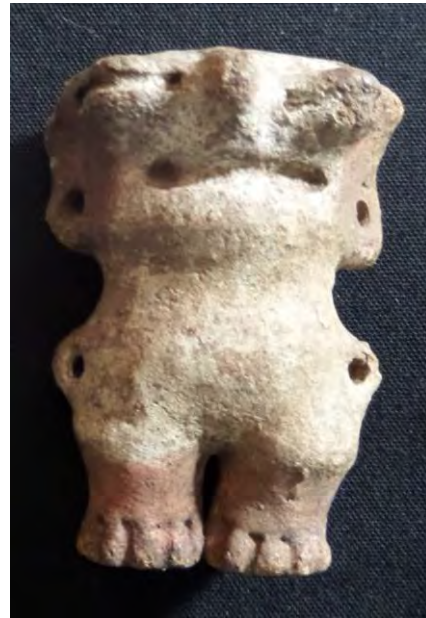
Pieza 077 Trujillo-La Puerta
Sonajera antropomorfa

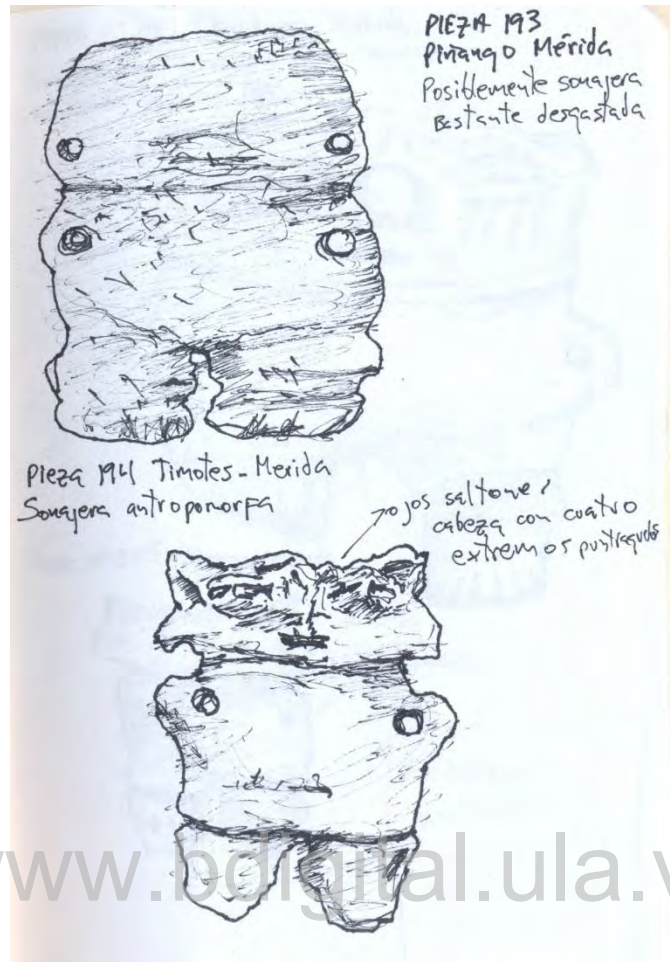


Pieza 139 Trujillo-La Puerta
Sonajera antropomorfa
restros de color rojo (quemado)



www.biblioteca.tula.ve

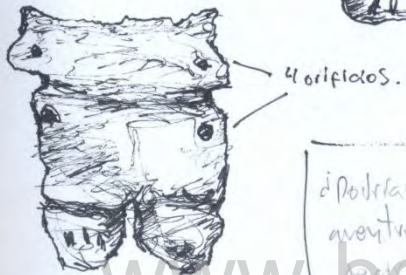




Pieza N° 199 Chachopo - Mérida
 Souajera antropomorfa (Buen sonido)
 restos de cabezas rojis.



Pieza N° 203 Anaco - Mérida



¿Podrían ser
 aventurados. a
 ser que los
 un poco de
 en serie?



Pieza 232 Carmelo - Trujillo
 souajera antropomorfa
 dolicocephala



28-06-2016

Pieza 167 Piñango-Mérida.
Sonajera antropomorfa desgastada



Pieza 112 Chachopo-Mérida

Sonajera antropomorfa
roja (posible marca de
pieza alada)
nariz prominente

ojos
saltones
protuberantes

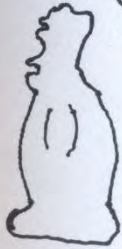
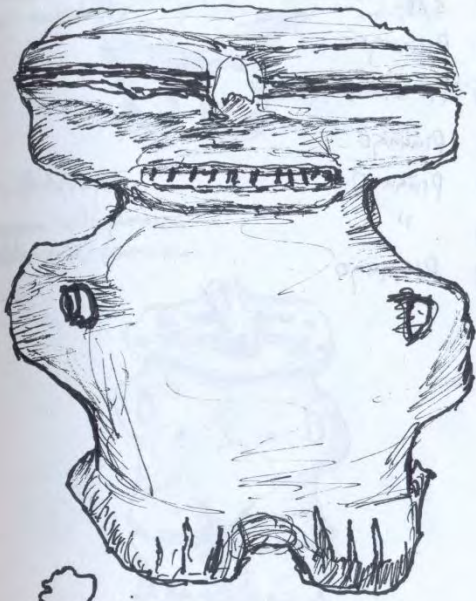


pie con talón
protuberante

www.bdigitallia.ve

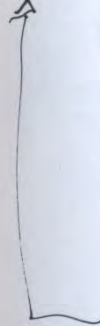


169 Jajo-Trujillo
Sonajera mangle
Figura extraña.



www.bdigital.ula.ve

0209 s/p.
Sonajera mangle
piernas abultadas



tronco corto

Dibujar es la manera en que interrogo al
objeto u artefacto

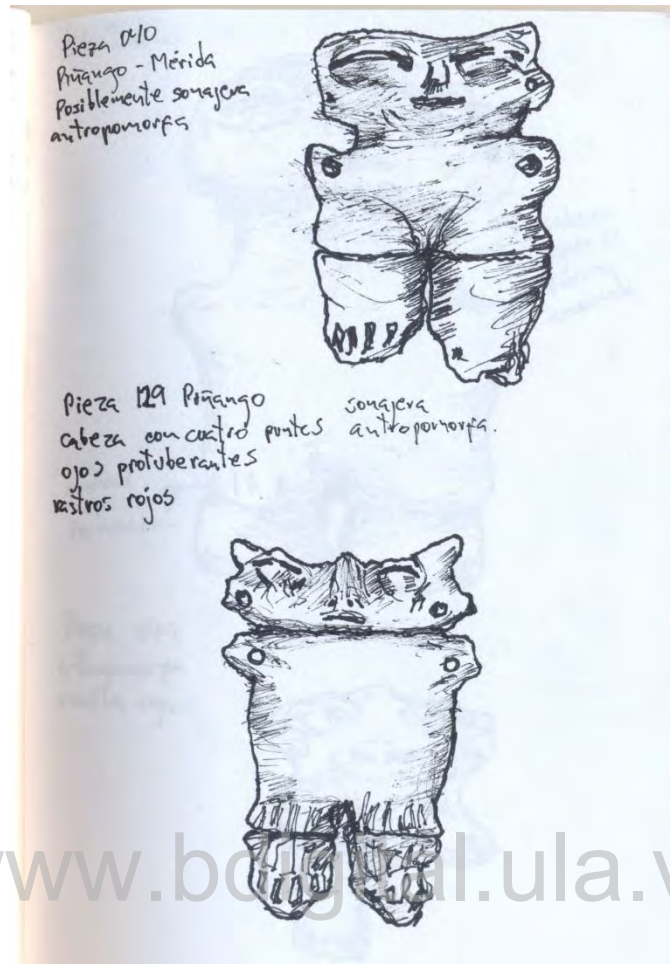
salvador
Molero etnográfico.

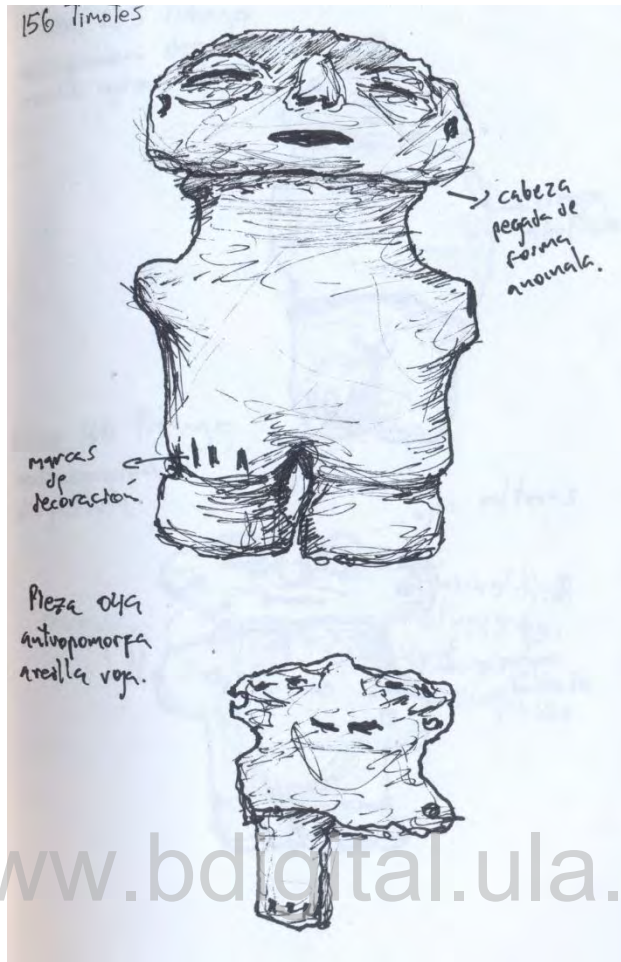




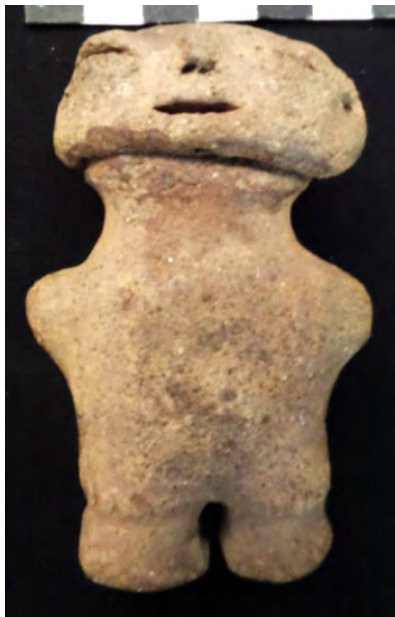
www.bdigital.ula.ve







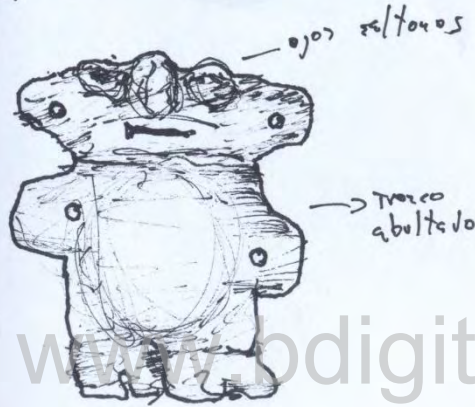
www.bdigital.ula.ve



Pieza 233 Piñango
antropomorfa desgritada
arcilla roja



Pieza 166 Piñango
antropomorfa desgritada



Pieza 181 Piñango
sombrero menique
Tronco en la cabeza
restas de coloración
naranja





06-07-2016

Pieza 195

- 195 Piranga
- 222 "
- 136 Nikiñu Tajillo
- 159 Esmeralda
- 241 Piranga
- 122 S/P
- 633 S/P
- 012 S/P
- 202 Chachopo



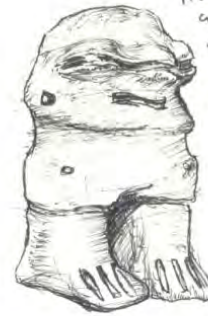
Desastada
 Posiblemente antropomorfa
 ¿Sangre?
 son puntos de su construcción

Pieza 136

sangre antropomorfa
 (Cabeza de mono)
 Buen estado
 definición en
 la elaboración
 de ojos
 boca, inserciones



Pieza 159 Nazca
 Posiblemente sangre
 antropomorfa
 marca de las
 gotas y la nariz
 es la misma
 (elaboración)



Pieza 222

antropomorfa
 posiblemente sangre



Pieza 241 Piranga
 Sangre antropomorfa
 conserva orejas
 y penacho

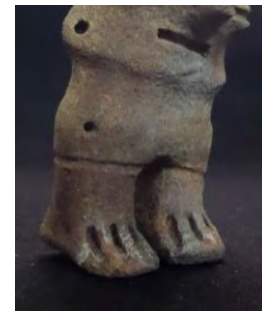
orejas



penacho

Pieza 182
 Fragmento (presunto molero)

nariz realista
 rastros de coloración
 blanca



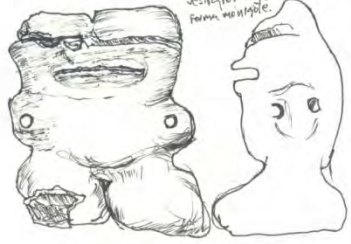
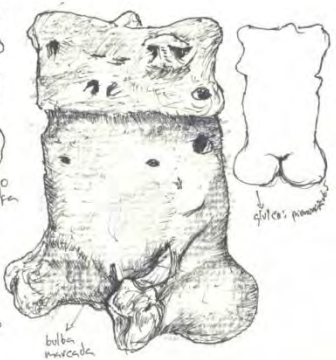


07-07-2016
 196 Miktao
 021 s/p
 031 Piranga
 092 Emjape
 503 Chachupe
 153 Jajo-Trujillo
 007 Jajo-Trujillo
 215 Jajo - " "
 025 Piranga
 197 s/p
 NABRG No.
 cedigo
 conde

Piezas sentadas



Pieza 025 Piranga
 soupera mitopomapa
 panchera sentada



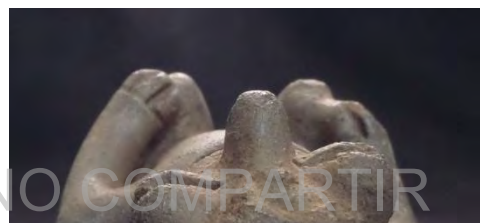
Pieza 196
 soupera "sentada"
 vestidos de pigmento rojo
 forma montañes

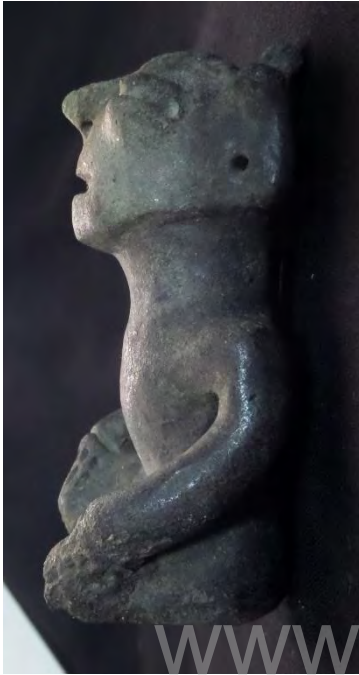


Pieza 215
 Jajo-Trujillo
 hombre sedento
 soupera

representación sentada

www.bdigital.ula.ve





07-07-2016
Pieza 007 Jajo-Trujillo
Hombre sedente sonajera
realista con brazos



La suena de los muñecos de Pto Ramon
Aho = requarido

12-07-2016



Pieza 503 Chachopo
Figura sedente sonajera
(sonajera) sonajera



Pieza 034 Piñango
Presumiblemente
Sedente
representación
+ realista





107 Jajo-Trujillo
005 Jajo-Trujillo
628 s/p
170 s/p
032 s/p
756 Araya-Barcelona
096 Chachopo

¿Contemplantes?
¿Meditantes?
¿Descansos?



Pieza 937 s/p
figura sedente sonajera
restros de pigmentación blanca
con estrías rojas



restros de color blanco, estrías sepia



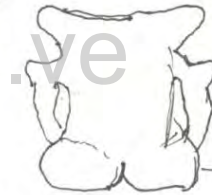
Pieza 052
sonajera saltada
resistente

Preserva de la construcción



Pieza 005 Jajo-Trujillo
sonajera femenina 'zoomorfa' saltada

hombros



Pieza 096 Chachopo
saltada femenina sonajera
presenta marca de sexo femenino



12-07-2016

057 Ensayo que Tuyillo
036 s/p
642 s/p
060 s/p

Pieza 170 s/p
figura sentada sonajera
rastros de estrias.



Pieza 756 Arcaja de Barcelona
Anzoategui "Buenos Aires"
Figurina (idolillo)
corresponde con otro estilo



Pieza 628 s/p
Sonajera sentada



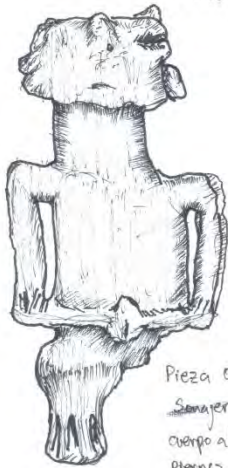
Pieza 036 s/p
Cabeza adelante
Sonajera sentada
pierna muy larga



Pieza 057
Ensayo que Tuyillo
sonajera sentada



Pieza 731 s/p "Mojan sentado en duho"
sonajera



Pieza 050 s/p.
Sonajera antropomorfa
cuerpo alargado
piernas cortas



11-07-2016

Pieza 642 Mojan sentado
construido en rollete
modelado

173 Piranga
051 s/p
051 Nikitao
731 s/p.



Pieza 051 Nikitao
se presume (falsificación)
sonajera.
cabeza rara
manos
marcas de dedos en orificios

www.bdigital.ula.ve



Entre lo sagrado y lo profano. Presencia de la cultura popular

“Yo creo que el festival me hizo muchísimo bien, muchísimo, hasta entonces yo tenía el mapa de Venezuela en la cabeza, pero, de repente, logré convertir ese mapa en figuras danzantes. Fue una gran experiencia, una experiencia ontológica”.
Juan Liscano

“Las fiestas son tan importantes al alma como el alimento al cuerpo”.
Valerio Gutiérrez.

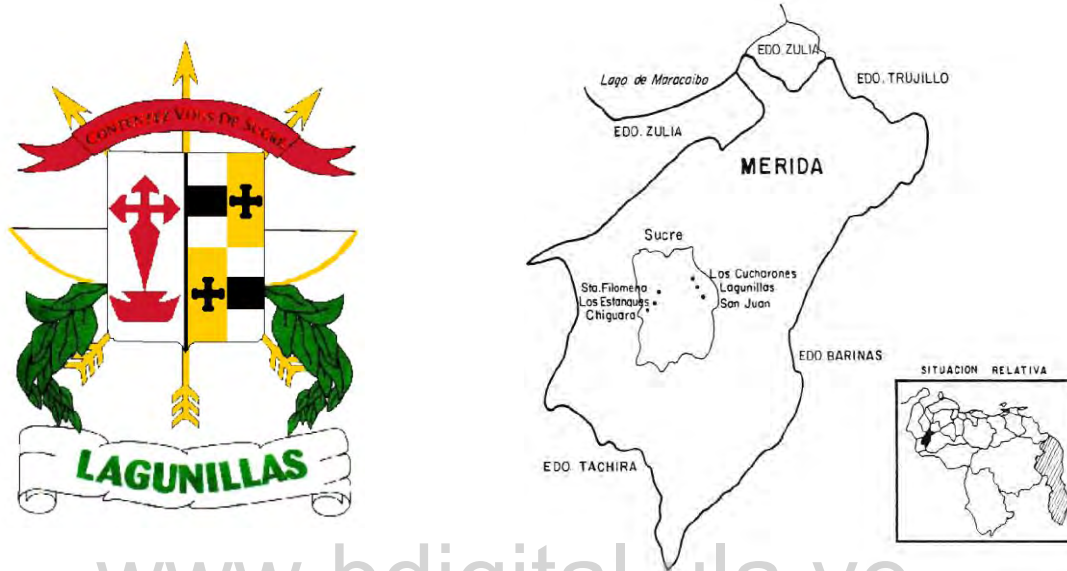
Las unidades de estudio **situacionales** abordadas fueron dos fiestas del calendario religioso andino: el ritual de los Quineroes en la fiesta de San Isidro en Lagunillas y la fiesta de La Candelaria en la Parroquia ambas en el estado Mérida. Acercamiento a fuentes vivas y primarias mediante las estrategias etnográficas de observación-participación-interpretación-representación, y entrevistas no estructuradas en una situación que posee varios eventos: conductas, prácticas estéticas, oficios artesanales, prácticas religiosas y profanas vistas en ritos, bailes, trajes, decoración corporal.

Documentado en un registro global, anecdótico –por informante y por convivencia colectiva– fotográfico, toma de notas y grabaciones, se obtuvieron muestras referenciales, es decir, solo una porción de la población, ya que era imposible acercarse a la totalidad de los participantes.

Se buscó una muestra que fuese significativa, también se elaboró un muestreo por conglomerado debido a la estratificación territorial, se seleccionaron las personas o informantes del evento sin ningún criterio establecido –observación abierta– que fueron caracterizando y representando al ser social comunitario emanador/es de datos.

Toda la experiencia de campo decanto en un trabajo creativo o artístico estilo bricolaje –escultura blanda– poemas y dibujos que también obedecen a la interpretación de los datos, es decir, una propuesta artística como interpretación y explicación etnológica, ARTE = ETNOGRAFIA + ETNOLOGIA.

Etnografía San Isidro o del pueblo indígena Los Quinaroos, Láguilas de Urao, Lagunillas



Ubicación: Lagunillas es un pueblo perteneciente al municipio Sucre del estado Mérida-Venezuela, con una situación espacio-temporal al noroeste aproximadamente de 30 kilómetros y una hora y quince minutos en automóvil desde Mérida.

Descripción de la visita etnográfica. Jueves, 14 de mayo de 2015

8:30 am. Me apersoné en la casa de Valerio Gutiérrez, el mojan de la comunidad aborigen Quinaroos y su familia. Mientras terminaban los preparativos para iniciar la procesión para “unirse” a la comitiva de San Isidro, fuimos conociendo a la familia de este personaje. La abuela; quien con amabilidad y grata sonrisa nos daba la bienvenida, nos contaba algunos datos sobre el evento. Me invitó a pasar a la gran sala donde se encontraban gran variedad de objetos, entre fósiles, piedras, animales disecados, fotografías, taparas, muchos artefactos hechos de fique, taburetes, hamacas, instrumentos musicales, carteleras alusivas a su etnia y a eventos del pasado, y el altar principal, compuesto por estatuillas de variadas procedencias, estampitas de santos,

velas, al lado de una especie de vestidor con peinadora –lugar donde la doncella ayuda a preparar al moján– entre otros.

Cuando ya estábamos todos nos invitaron a tomar un avío o desayuno – chocolate, hallaquitas y queso–, porque “la jornada va a ser larga y hay que estar bien alimentados”. Preparados para iniciar el camino, ingresaron a la casa y la hermana del moján presidió una especie de ritual antes de la partida, éste consistía en dar vueltas en forma de espiral que se abre y se cierra –baile de la serpiente– en el patio principal, las doncellas junto a los niños y niñas ya con sus vestuario –faldas y cotizas de fique, con adornos de plumas, semillas y peonías, cintillo de fique con plumas alrededor de la cabeza, algunos dibujos de espirales sobre los brazos y troncos compuestos de peonías también y pinturas de culebras, collares de semillas y caracoles, de colores neutros o quebrados: ocre, marrones, grises, blancos, beige, sienas, marfil, caqui, terracotas, rojo ladrillo, salvo el rojo bastante saturado; taparas, maracas en mano–.



Imagen 24 *Baile de la serpiente.*

Para comenzar, se colocaron alineados en pareja precedidos por el moján y el cacique, luego vino la doncella, detrás de ésta van dos doncellas más con el estandarte de la comunidad, luego le siguieron las filas de niños en pareja y dos mujeres adultas.



Imagen 25 Alineación del grupo *Quinaroe* antes de partir hacia la comparsa general.

Sonido

El sonido lo componen las maracas –tributo–, el cacho, los caracoles, guaruras, botuto o chirimía, un tambor y sus propias voces.

Nota: aunque Valerio aseveró que su danza tiene cuatro ritmos y que cada uno tiene un significado, la mayoría de las veces el ritmo era similar al de los Vasallos católicos.

Entreviste a Josué de 11 años –niño del tambor–. Le pregunté que si él debía tocar todo el camino, a lo cual contestó: *–Sí, debo cargarlo todo el camino, no puedo descansar porque yo soy un indio, lo único que me tiene pensando es la subida–*. Más tarde le pregunté qué cuánto tiempo tiene acompañando la procesión: *–Llevo como tres años con el tambor–*. Cuando seas grande qué te gustaría ser dentro de la fiesta: *– Quiero ser una de las locas, para usar el látigo–*.

Otro de mis informantes fue Yuse, niño de 7 años, quien también lleva tres años participando, le pregunté qué era lo que más le gustaba del festejo, a lo cual contestó: *–Lo que más me gusta es lo que se hace en la laguna, ahí fui bautizado–*.



Imágenes 26, 27 y 28 Varias imágenes de los instrumentos musicales utilizados por los *Quinaroos*.

Primera apreciación: en la procesión participaron alrededor de 22 personas, 7 adultos y 14 niños. La alta presencia de niños hace pensar que la comunidad tiene la necesidad de sembrar raíces, de crear escuela, es decir, que se encuentran en un proceso de formación de las nuevas generaciones en un estado complejo de recuperación de sus tradiciones.

Al salir de la casa de Valerio nos fuimos a la casa donde vivió su padre, por la importancia de la casa donde nace el moján, considerado el primero, –por la memoria oral–. Allí se hizo otro baile de la serpiente alrededor de un patio, en ese lugar se encuentra una piedra pintada de blanco que representa la laguna y que también se usa a manera de evocación a la presencia de ese antepasado, como lugar de veneración y

encuentro con el pasado –culto a la piedra–. Luego pasamos a un patio posterior donde nos dieron otro avío para ir preparados a la larga jornada que nos esperaba.

Parte de lo que se busca rescatar de la tradición es el tributo a los muertos. La procesión se trasladó al cementerio del pueblo donde nos acercamos a la tumba de Valerio Gutiérrez padre para que el moján diera una explicación sobre la vida y enseñanzas de éste, ofreciéndole licor y el tributo de las maracas. Allí se explicó que los entierros se hacen directos, es decir, la tierra encima del difunto, sin utilizar cemento como tapia, ya que esto corta la energía. También mencionaron que en un principio se enterraba a los muertos en posición fetal.



Imagen 29 Tumba de Valerio Gutiérrez –viejo–.

Valerio hijo explicó la función del moján y la del cacique. El primero actúa como el sabio de la comunidad, el que maneja la parte espiritual y que puede llegar a ser cacique, mientras que el cacique es el jefe y no puede ser moján. Prácticamente la presencia de tantos niños es para ir viendo las cualidades e inclinaciones hacia estos roles e irlos preparando. Por otro lado, mencionaron que los participantes del consejo de ancianos son personas mayores de 45 años y que son autónomos dentro de la

comunidad de los Quineroes o pueblo Zamu y que están en vías hacia el fortalecimiento del idioma original, que los Quineroes son los más antiguos y que conservan más tradiciones. Valerio afirmó que las otras tribus se activaron luego de que el gobierno revolucionario los “incentivó”. Sin embargo, alegó que, de las seis comunidades indígenas, cuatro están fortalecidas.

La fiesta

Se sustenta en una antigua tradición de celebrar con bailes y música la llegada de las lluvias durante el mes de mayo. El rito original invocaba la bajada del Ches o Dios de la lluvia, en una procesión cerca de la laguna, donde se danzaba con las caras pintadas y cubiertos de pieles. Danzaban al compás de las maracas, las chirimías y los tambores, recorriendo el pueblo. Ahora el tributo se hace a la Diosa Xama dentro de la fiesta de San Isidro.

Acá se debe destacar que la Fiesta de San Isidro para esta comunidad indígena resulta una excusa para avivar sus tradiciones y rendirle culto a la Diosa Xama y al Dios Zué, “shias y shies”, el ritual verdadero se aleja de la fiesta. Sin embargo, se puede constatar que ellos van danzando a su ritmo, bebiendo alcohol en taparas y participando de las libaciones, la algarabía y la euforia en la que se encuentra el pueblo de Lagunillas, que es colorida –en oposición a la neutralidad cromática de la comunidad aborígen–, báquica, orgiástica; música de variadas fuentes: vallenato, reggaetón, campesina, etc.

En la fiesta se mezclan otras tradiciones, impuestas quizá, como los vasallos y sus comparsas, las locainas o locos de San Isidro –hombres vestidos de mujer y que llevan un látigo para castigar a todo aquel que se haya portado mal o que le deba algo al santo y que necesite expurgar algún pecado o mal comportamiento–. Los Quineroes también tenían su locaina y su acompañante, aunque de actitud más pasiva y menos represora.



Imagen 30 Escena colorida de la fiesta de San Isidro.



Imagen 31 Muestra de atuendo quebrado o más neutro de los Quinaroos.



Imagen 32 *Locaina Quinaroe.*

www.bdigital.ula.ve

El ritual verdadero, segunda apreciación

Aunque se acompaña en gran parte del camino a toda la comparsa o procesión, hay que destacar que los Quinaroes no siguen a la imagen del Santo católico, sino que lo anteceden, sin embargo, debo mencionar que en apariencia era una especie de espectáculo, que se notaba cierta pose complaciente, llena de clichés o lugares comunes sobre la imagen del “indio” que nos han vendido, en los trajes, los cánticos, las decoraciones y en ciertos comportamientos que parecían buscar llamar la atención.

No sé si en el fondo es asumir y asimilar dichas prácticas foráneas o códigos impuestos con el mismo propósito de re-enmascararse, que emplearon los antepasados durante la conquista y después de la colonia para no perder sus tradiciones, asumiendo la imagen del nuevo dios para enmascarar a los dioses propios –colocarlos en exilio, como diría la profesora Jacqueline Clarac– o simplemente se han extraviado tantos rasgos originarios que no les queda otra que incorporar acciones supuestamente indígenas ideadas por otras culturas. A pesar de la impresión postiza o actuada, dentro

del paseo se pudo notar el aspecto más honesto y sincero del ritual, que fue el separarse de la gran comparsa y dirigirse por otro camino o en otra dirección hacia la laguna de Urao o Xama a entregarle las ofrendas que consistían en frutas, maíz molido, miche llevados en canastas, y la entrega simbólica de una doncella.

Para ellos Dios es la naturaleza y por lo tanto les urge rescatarla ya que la laguna se encuentra en mal estado, se está secando y es posible que se vaya del lugar –se mude–. El moján arengaba a los niños a respetar la laguna, a que cada uno de ellos entregara su ofrenda y que debían guardar silencio y abrir su corazón para poder hablar con ella, también deben erradicar las malas palabras para que les vaya bien en la vida. Se entregó a la doncella en un acto simbólico de sumergirla en el agua, luego el moján le arrojaba chicha a la cabeza y cuello de la dama y también bebía algunos tragos, volteaba hacia el sol un collar y enunciaba algunas frases que no pude entender cada vez que sumergía a una joven o niño en la laguna. Luego él nadó hacia adentro de regreso.

Después se agruparon cerca de la laguna formando un círculo e iniciaron otro ritual colocando las taparas y las canastas en el centro, vociferando sonidos. Prácticamente coincidió con la llegada del paseo de San Isidro y se unieron de nuevo a la andada para subir por una de las calles del pueblo y luego bajar hasta la iglesia.

Al apersonarse en ésta, hicieron el baile de la culebra en frente del altar, el cual consiste en hacer giros en forma de espiral hacia adentro y hacia afuera, y culminaron con el tributo de la maraca mirando a la virgen, todo esto antes de que la figura del Santo fuese ingresada a la iglesia. De allí se regresó a la casa de Valerio Gutiérrez para almorzar. Mientras consumíamos el sancocho, vimos cómo se iban cambiando los niños, el moján y los demás participantes. A las 5:00pm nos retiramos del lugar de regreso a Mérida.



Imagen 33 *Doncella ofrecida a la laguna.*



Imagen 34 *Ofrenda al sol por parte del moján.*

Otras apreciaciones

Presenciamos el tributo a Xama que se filtra en la fiesta de San Isidro por parte del pueblo Quinaroe. La fiesta verdadera de los Quinaroes es dirigida a Xama.



Imagen 35 Laguna de Urao, Lagunillas.

www.bdigital.ula.ve

Dioses

- Diosa Xama = Laguna de Urao
Casa espiritual
Madre de las lagunas, madre de agua.

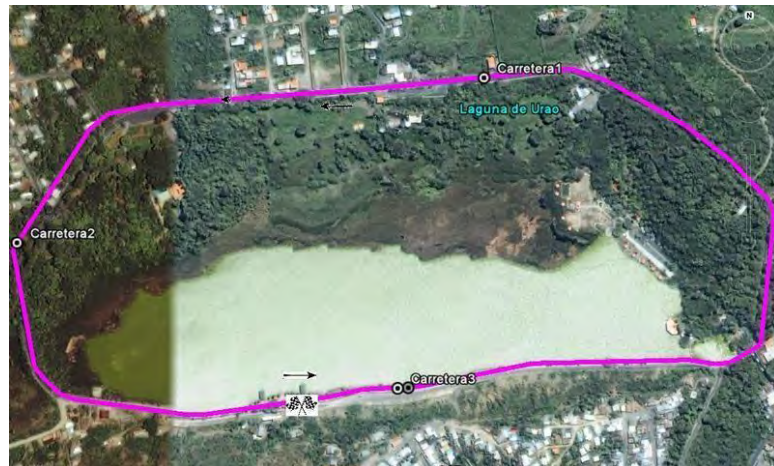


Imagen 36 Xama- Laguna de Urao –ictiomorfa desde una visión cenital–.

- Dios Zué= Sol
- Xamacha= Luna
- Cui= piedra del tambor
- Naturaleza= Dios

Función de la fiesta = tributo u ofrenda a Xama, rito de rescate como intromisión dentro de la fiesta católica de San Isidro.

El rito como manifestación estética se caracteriza por la elaboración de una vestimenta y decoración señalada en la descripción y en las fotografías, que ostenta una paleta cromática en su mayoría de colores terciarios o quebrados, ya que el conjunto son los tonos propios del material natural utilizado que no sufre alteraciones o añadidos; de un baile y recorrido que, según explicó el moján, consta de 4 ritmos que siempre se acompañan del sonido de las maracas, un tambor y las guaruras y que en ocasiones enfatiza movimientos en espiral que se cierra y luego se abre.

- El recorrido implica ir hasta la plaza cerca de la iglesia, de allí subir a la laguna, darle la vuelta y luego seguir subiendo por una calle principal del pueblo, después de bajar hasta la iglesia.
- Esto implica que hay dos centros importantes: la iglesia y la laguna. Hay una ascensión seguida de un descenso
- Dentro de la simbología encontrada en dicha manifestación tenemos la espiral, que pudiese representar la serpiente, el caracol, el movimiento cíclico que no se toca, ir hacia el centro, alejarse del centro.
- La bebida alcohólica como libación y como detonante eufórico que posiblemente ayude a entrar en trance.

La intención –ética– del ritual frente a la laguna

En palabras del pueblo Quinaroe la intención es la de evitar que la laguna no se vaya, que los perturbadores y los que le están haciendo daño a la laguna sean los que se vayan. Hablar con la laguna, haciendo silencio y abriendo el corazón, así podremos

escucharla. Este ritual no poseía carácter de celebración, podemos asegurar que su significación fue de disforia, debido al mal estado en que se encuentra la laguna y de posible acercamiento a lo sagrado representado por la laguna y el ir creando conciencia en las nuevas generaciones, función formativa o pedagógica del rito.



Imagen 37 Baile de la serpiente en el patio de la casa donde vivió el padre del moján.

Registro de la actividad

Se tomaron varias fotografías que permitieran ir llevando un seguimiento del proceso, también se tomaron notas para poder ejecutar las descripciones y la etnografía, por otra parte, se recolectaron varios objetos propios del lugar como piedras, palos, ramas, peonías, pedazos de metal, de agua de la laguna, espinas de cují, etc., cada vez que se mostraba alguno durante el camino a manera de evidencias que permitieran luego re-construir y recordar ese día.

Con estos materiales recolectados más las significaciones obtenidas en la etnografía se procedió a juntar dicha materia con los significados y materiales sígnicos



Imagen 38 Boceto y estudio de signos para la representación personal de Xama.



Imágenes 39 y 40 Representación personal de Xama.

Xama oculta en el olvido

De naturaleza divina

o creada de un mito,

Diosa ictiomorfa

el ritual presente honra tu ruina.

Tu máscara se transfigura en abandono,

mirada que pierde el horizonte.

Tu cruz y la de otros

decidiste cargar sobre tu espalda.

Te siguen ofrendando,

bailan en tu nombre,

buscan tus socorros.

¿Qué pasó especie que se atrevió a mirar las estrellas?

¿Por qué te has abandonado?

¿Acaso no sientes su dolor?

¿No escuchas que es ella la que está clamando?

Diosa que hoy deja ver su verdadero ser,

un rostro en agonía.

Tu grito sólo alcanza a soliloquiar.

La culebra sagrada pierde su color,

serpiente gigante que se encoge.

Del canto del ave un estertor apenas.

Las abejas ya no polinizan,

los insectos no encuentran la luz

optan por la inmolación.

Los elementales agonizan,

se deforman.

Sus anhelos preguntan:

¿A dónde te has ido sagrada vitalidad?

Latidos en Llanto desnaturalizado

ya no atinan lugar en el pecho.

La piedra sagrada es un corazón que se desmigaja.

Los abrojos reemplazan a las guasábaras en los brazos

ya no son un incentivo,

dificultan el andar.

Ofrenda en canasta sólo contiene macolla.

Ni las maracas en tributo ni el resonar de la campana se alcanzan a escuchar.

La pequeña embarcación de sueños y ensueños

naufraga en el pesar.

Diosa ahora que develas el verdadero rostro,

El desasosiego es tu silencio

Y los símbolos se marchitan,

la lluvia asciende de vuelta al cielo.

Arnaldo Delgado Mancilla

Etnografía del 2 y 3 de febrero de 2016 en la fiesta de la Candelaria. La Parroquia-Mérida

Nota: el 2 y 3 de febrero de 2015 asistí a la festividad como primera experiencia etnográfica en la que tomé notas, hice bocetos y fotografié las actividades, sin embargo, no se contaban todavía con conocimientos de cómo hacer el abordaje etnográfico, fue una experiencia más empírica que arrojó algunos datos que fueron ajustados para la segunda experiencia. La festividad del calendario religioso de la Candelaria se emplaza entre los sectores de la Parroquia y Zumba hacia el sur de la ciudad de Mérida. Consiste en una fiesta de carácter sagrado y profano ya que conviven la devoción y fe con la libación y la fiesta. En este acercamiento se intentó apreciar sus representaciones, sus símbolos, sus comportamientos y sus misterios. ¿La efigie de una virgen que se hace cuerpo pedestre o la de una piedra hecha madona?

En torno a esta imagen se levanta un imaginario popular, autóctono, en un ambiente festivo, sagrado y presto para libar, que se enmascara de la imagen de una virgen católica llamada la Candelaria que cubre la mezcla religiosa de tres rituales o fases –componentes católicos, aborígenes y afros–, como asegura Clarac (2003):

El ritual se realiza en dos tiempos: “la subida” y la “bajada” de la virgen [...]Podríamos descomponer más bien este ritual, sin embargo, en tres partes o rituales distintos, los cuales se encuentran prácticamente superpuestos: un ritual católico, un ritual autóctono (de origen andino) y un ritual que probablemente tiene un origen africano (p. 260).

Día 2 de febrero

Me apersoné a las 11:50am ubicándome en la iglesia Santiago de la Punta de la Parroquia, epicentro de la festividad religiosa. Algunos devotos se encontraban dentro del recinto sagrado -sobre todo personas mayores-, solicitando favores y socorros a las imágenes de vírgenes y santos católicos. Al terminar su petición se persignan y tocan o besan la imagen como para sellar un trato en el accionar del santiguarse.



Imagen 41 Entrada iglesia Santiago de la Punta, la Parroquia estado Mérida.



Imagen 42 Interior de la iglesia, feligreses orando y haciendo sus peticiones.

Interrogante surgida: ¿qué nos hace prodigarle y asignarle poder a una imagen? ¿qué nos hace confiar tanto en ella? ¿Por qué la solución o respuesta está afuera, en un algo inanimado?

Salí de la iglesia y decidí alcanzar la procesión que se hace por tradición alrededor de la Parroquia, en la cual sacan la imagen de la Candelaria –se suben unas cuadras y luego se baja por una de las calles principales hasta pasar por La Avioneta y retomar una de las calles que sube y da justo a la iglesia, donde es situada de nuevo la imagen de la virgen–.

Durante la procesión me imbuí a caminar con los vasallos, promeseros y público en general, tratando de escuchar sus conversaciones. Casi todo lo que pude escuchar giraba en torno de situaciones cotidianas, domésticas y triviales, como si ese andar no representara nada, como si estuviese exento de lo sagrado, sin embargo, en la medida que fue transcurriendo, pude apreciar más entregas devotas y de peticiones al santo padre, a los santos y a la virgen.



Imagen 43 *Procesión de la Candelaria*

Segunda interrogante: ¿A qué se debía este comportamiento o actitud “desinteresada” al comienzo? era como si las buenas acciones se las dejaran a la imagen, era la virgen la que tenía la responsabilidad de asumir lo sacro, como si solamente ella tuviese tal potestad y el compromiso. Comentario durante la procesión de la señora Carmen quien se declara fiel devota de La Candelaria: “Cuando tembló yo prendía mí vela -que me enseñó y levantó en señal de poseer su contra o protección- de La Candelaria”.

Algunos promeseros iban descalzos pagando su penitencia o cumpliendo con su promesa. Muchos vecinos colocan en la entrada de sus casas y sus locales comerciales un altar con la figura de yeso que representa a La Candelaria o la imagen de la virgen –pintada, fotografiada, etc.–, buscando atraer sus favores, vi cómo se solicitaban con mucho fervor esas asistencias.

Por la tarde se inició el baile de Los Vasallos de La Candelaria, estos se organizan de acuerdo a su jerarquía que por lo general es heredada, que va desde el mayordomo, el capitán de plaza, el mandador, el director de músicos, el primer abanderado, el segundo abanderado, el jefe de los cargadores, el primer cargador, el segundo cargador, el tercer cargador, el cuarto cargador, el primer tambor, el segundo tambor, hasta el grueso de vasallos que sólo deben seguir el baile o danzas.

El ritual principal está conformado por tres fases, la primera tiene que ver con el traslado ascendente y en procesión de la imagen de la virgen por parte de los danzantes o negritos desde la pequeña capilla de Zumba hasta la iglesia de Santiago de la Punta de la Parroquia. La segunda tiene que ver con la misa y la salida de la imagen de la virgen de la iglesia y su paseo por los alrededores de la plaza del lugar hasta su retorno a la iglesia, luego los vasallos o danzantes se instalan afuera para iniciar su baile estructurado por varios momentos a los que le corresponde un determinado movimiento: la danza del palo, la danza del chivo, la siembra del palo, la tumba del palo, la siembra de maíz; que remiten a actividades de cultivo como preparación de la tierra, siembra y la cosecha y a movimientos de animales especialmente la culebra; todos acompañados con el uso del

bastón o palo que llevan en una de sus manos con el que practican algunos sonidos acompañados con los de la maraca de la otra mano.



Imágenes 44, 45 y 46 Altares de la virgen colocados en los frentes de casas y locales comerciales.

Una observación sobre el desarrollo de la tradición es la presencia de muchos niños participando, eso indica que existe la necesidad de hacer escuela o de seguir transmitiendo la tradición y las costumbres donde lo sagrado y lo profano se encuentran enmarcados en un ambiente de fiesta.



Imagen 47 Niños y adolescentes actuando como vasallos de la Candelaria.



Imagen 48 Niñas iniciándose como "vasallas" o danzantes de la Candelaria.



Imágenes 49, 50 y 51 Presencia de bebés y niños durante el baile de la Candelaria.

Día 3 de febrero

Me apersoné en la Capilla de Zumba, debido que la tradición que se celebra ese día, que lleva por nombre El entierro del gallo, el sacrificio de los gallos o ritual de los gallos –que en celebraciones anteriores se había llevado a cabo a un costado de la iglesia de la Parroquia– fue trasladada –por motivos de mal comportamiento por exceso de licor el año pasado– para esa capilla. Algunas de las personas presentes manifestaron que eso era mejor ya que en ese lugar fue donde apareció la imagen de la virgen, de hecho, la imagen es trasladada desde horas de la mañana, a manera de procesión, desde la Iglesia de la Parroquia hasta Zumba, donde pernoctará varios días para luego retornar.



Imagen 52. Capilla de Zumba lugar de aparición de la imagen de la virgen

Según lo que manifestó el martes 07 de junio de 2016 “esta es la parte pagana de la festividad... es el baile de los negritos”. Prácticamente repitieron los movimientos del baile del día anterior y luego pasaron al interior de una cancha –solamente aquellos vasallos que el mayordomo ordenó ingresar para realizar el ritual del sacrificio de los gallos–, se organizó un perímetro circular imaginario alrededor de una caja o jaula “tumba del gallo” donde son depositados los gallos –aves que representan promesas, iniciaciones, peticiones, etc.–, algunos negritos o danzantes empiezan a moverse alrededor de la tumba del gallo, y con los ojos vendados llevan al centro al guardián del gallo quien con un látigo, y en el

momento que es soltado por su guía, empieza a lanzar latigazos intentando golpear a los vasallos quienes se le acercan como provocándolo y distrayéndolo con los ruidos que producen, ¡ dando golpes en el piso con sus bastones o palos, pretendiendo robarse el gallo mientras evitan ser golpeados por el látigo, por supuesto algunos no logran esquivarlo. El movimiento empieza a mermar cuando uno de los danzantes logra “robar” el gallo y simbólicamente le da muerte para beber su sangre. Este año sólo fueron “sacrificados” cinco gallos durante este ritual.



Imagen 53 Traslado de los gallos para el ritual del entierro del gallo del 3 de febrero.



Imagen 54 Vasallo o negrito con su gallo.



Imagen 55 Ritual y baile del entierro del gallo en pleno.

Luego de este pequeño periplo, por lo que pude captar este año en la festividad religiosa de La Candelaria, puedo hacer una pequeña comparación con los detalles que me resultaron más significativos respecto a la festividad pasada. Coincidencias: la iglesia Parroquia Santiago de la Punta –espacio de vitalidad–, lugar de concentración, el mismo recorrido: se aglomeran en la iglesia, vivencian la misa, luego salen y suben dirección norte –este año el cura de la iglesia acompañó a los promeseros y las demás personas en este recorrido utilizando algunos de los elementos de los vasallos– luego bajan hacia el sur hasta La Avioneta para regresar por la calle principal que llega justo a la iglesia. Al día siguiente la imagen de la virgen es trasladada en procesión de la cofradía hasta Zumba, a una pequeña capilla donde apareció la imagen de la virgen por primera vez.

Los signos que están presentes

- Vestimenta o traje de los vasallos: sombrero, camisa, capa y pantalón de colores intensos: amarillo, rojo, azul, verde, lila, violeta, naranja, blanco, vinotinto, etc. Con bordes o bordados blancos, dorados o del color de alguna de las telas.
- Cotizas, cinturón del color de la capa en su mayoría.

- Implementos acompañantes: velas, palo, maraca, ramas o troncos, fuego.
- Sobre la capa a modo de insignias vemos pintadas, estampadas y bordadas imágenes de: gallos, estrellas, cruces, mariposas, maracas, virgen, virgen con niño.





Imágenes 56, 57, 58, 59 y 60 Muestra de capas utilizadas por los vasallos..

Apreciaciones finales sobre la fiesta de la Candelaria

Cada día crece la presencia de mujeres y niñas como vasallas o danzantes, lo cual está generando una amplitud y posible transformación de la tradición –que era exclusivamente masculina– que estaría enunciando los espacios que ha conquistado la mujer en los roles de trabajo, la capacidad organizativa y de dirigente, ¿empuje de equiparación dentro de la tradición? Sin embargo, pude notar que el capitán mayor apartó a las mujeres de una parte del ritual sancionándolas según él por “indisciplina” y no pudieron hacer parte del ritual del entierro del gallo.

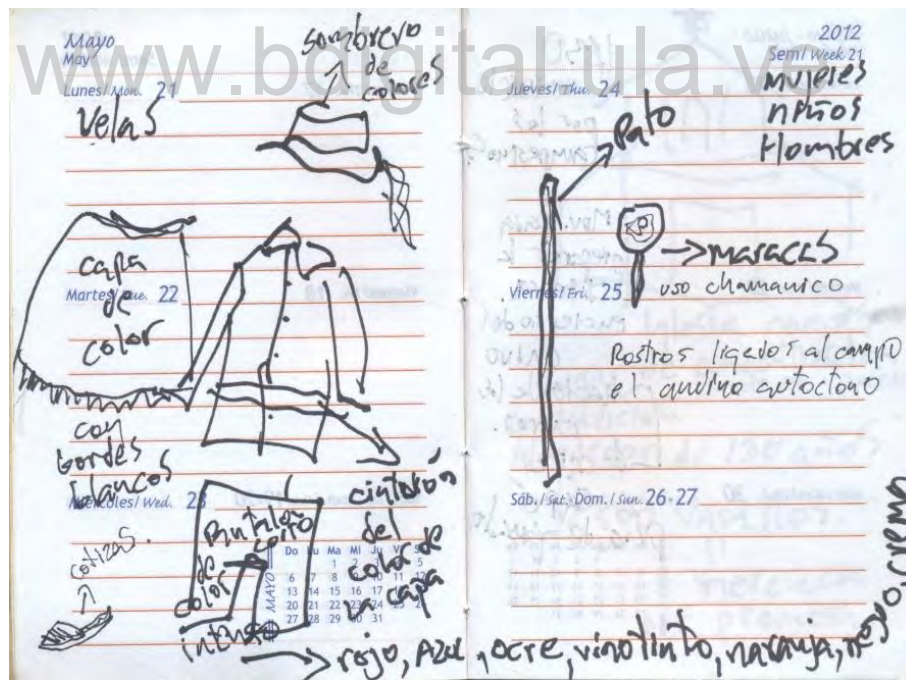


Imagen 61 *Vasallas de la Candelaria.*

Este año noté un poco de desorganización en las actividades, hubo menos participación de Vasallos o Negritos, así como también de público. Noté cierto desánimo y falta de compromiso, menos actividades y puestos de ventas en la vendimia. Si hubo un incremento de mujeres participando en el vasallaje. En el ritual del día tres parece que lo sacro ha perdido valor y se ha incrementado la necesidad del juego o diversión para los vasallos, en repetidas ocasiones, el capitán mayor exhortaba a bailar con respeto y seriedad,

que lo importante era el baile, pero los ejecutantes estaban más interesados en golpearse. Hay una especie de deseo protagónico, de detentar la atención del público, el cual se mezcla con la fe a la imagen sacra, sumado a nuevas dinámicas actitudinales compuestas por ideologías políticas, de captaciones y comunicaciones digitales, y nuevas formas de ganarse la vida que se apartan de la práctica de la siembra originaria, pero que posiblemente las reúna el accionar mitológico, manifestado en la súplica, el pedimento del socorro divino y hasta la pérdida de la fe.

Vivimos tiempos extraños en los que la exacerbación del ego se torna en el valor a seguir conviviendo en espacios que se despedazan, donde queda una memoria que se fragmenta ante un porvenir incierto. ¿Cuántos fieles le habrán pedido a la virgen la pervivencia de la tradición en función de toda la colectividad? Sólo queda volver la próxima festividad a ver que nos cuenta.



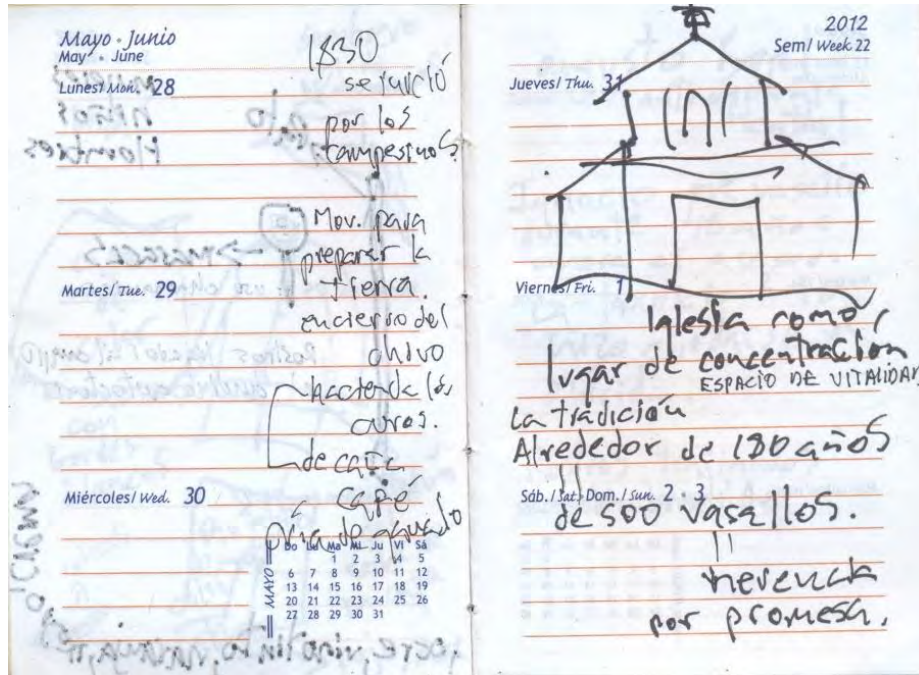


Imagen 62 y 63 Notas etnográficas.

www.bdigital.ula.ve



Imagen 64 Boceto de vasallo de la Candelaria.

A modo de Epílogo

Similitudes, diferencias y algunas significaciones entre las fiestas:

- 1ª. La presencia alta de infantes y adolescentes como una necesidad pedagógica del colectivo, la idea de formar y enseñar el valor de las tradiciones y costumbres a las nuevas generaciones para conservarlas.
- 2ª. La fuerte inclinación o motivación de los infantes por querer participar de la tradición cuando crezcan está dirigida a desempeñar los roles más agresivos o represores de las festividades –locaina y guardia de gallo– debido a que usan el implemento del látigo para infligir dolor, se debe esto a: ¿Violencia instaurada por los medios de comunicación? ¿Síntoma del desajuste sociocultural, desintegración familiar, entornos violentos generados por la fuerte crisis económica?, ¿influencia desfavorable de vídeo juegos? ¿Apología desmesurada al hampón como modelo de comportamiento a copiar?
- 3ª. El ser o ente que desempeña el rol protagónico sagrado femenino –laguna y virgen–, se les atribuye la totalidad de la responsabilidad, dejando en sus manos el escuchar, ayudar y solventar todas las suplicas, peticiones y clamores de sus adeptos, sin embargo, ambas muestran –como imágenes que representan y como elementos naturales– un desgaste y abandono –laguna secándose, virgen un tanto ignorada–, indicando que son estas las que necesitan ayuda.
- 4ª. Fiestas que dejan ver activo el principio de reversibilidad propuesto en la investigación, el cual considero como un comportamiento sincrético que gracias a un gran despliegue creativo se colocó como un vestido o una máscara para ocultarse, que muestra con disimulo rasgos culturales intercambiables, como lo explica Pollak-Eltz (1977): “los santos reemplazan exteriormente a las deidades, pero no en el contenido de los conceptos” (p. 224). Santos católicos revistiendo o enmascarando dioses paganos: la Candelaria en La Parroquia imagen de una virgen que disfraza una piedra como divinidad de posible origen indígena; San Isidro en Lagunillas, santo de la iglesia cristiana que se antepone en la procesión y en la fiesta a la imagen vilipendiada de la laguna. La etnografía

me permitió percatarme que en el fondo en ambas festividades el culto verdadero actuaba como travestismo o superposición simbólica.



Imagen 65 Festividad de la Candelaria posiblemente dirigida a Arco.

En la fiesta de la Candelaria, la devoción parece estar dirigida a la figura masculina y delgada de Arco, la imagen de una virgen que reviste una piedra sagrada asociada a la siembra y al aspecto benevolente de la fertilidad, la presencia de muchos tonos saturados de los trajes de los vasallos que por asociación de atributos se pueden transferir a los colores brillantes y hermosos de Arco macho –que al mismo tiempo se podría asociar a una tradición de fuerte presencia masculina a pesar de los cambios que ya se empiezan a ver la participación de mujeres–, la alusión en varios momentos al baile de la serpiente y su andar en la tierra y en el aire –lugares o aposentos propios de esta divinidad– la presencia del fuego –la candela– como origen de la luz, la agresividad –función destructora– al quemar las siembras. Vemos una imagen sagrada masculina ocultada por una imagen santa femenina.

En el caso de la fiesta religiosa de San Isidro, ocurre lo contrario, la imagen cristiana masculina reviste o solapa la figura de una divinidad indígena femenina Xama, específicamente el ritual Quinaroe el cual puede verse como devoción dirigida a Arca.

Pude ver que hay mayor presencia y roles para mujeres en sus ritos, rol principal de dirección –sobre todo a los infantes– por parte de la hermana del moján al momento de iniciar el baile de la serpiente en su casa, la presencia de varias doncellas y niñas a lo largo de la procesión, uso de colores neutros o quebrados que pueden remitir al aspecto pálido de Arca como manifestación del arcoíris reflejo.

En varios momentos del ritual ejecutan el baile de la serpiente que puede remitir a la culebra gigante que suele aparecer según el mito frecuentemente en la laguna de Urao. El rito principal es de carácter disfórico y está dirigido a la recuperación de esta laguna por la grave situación de sequía que presenta y que los Quinarios leen como mudanza o abandono del lugar de Arca.

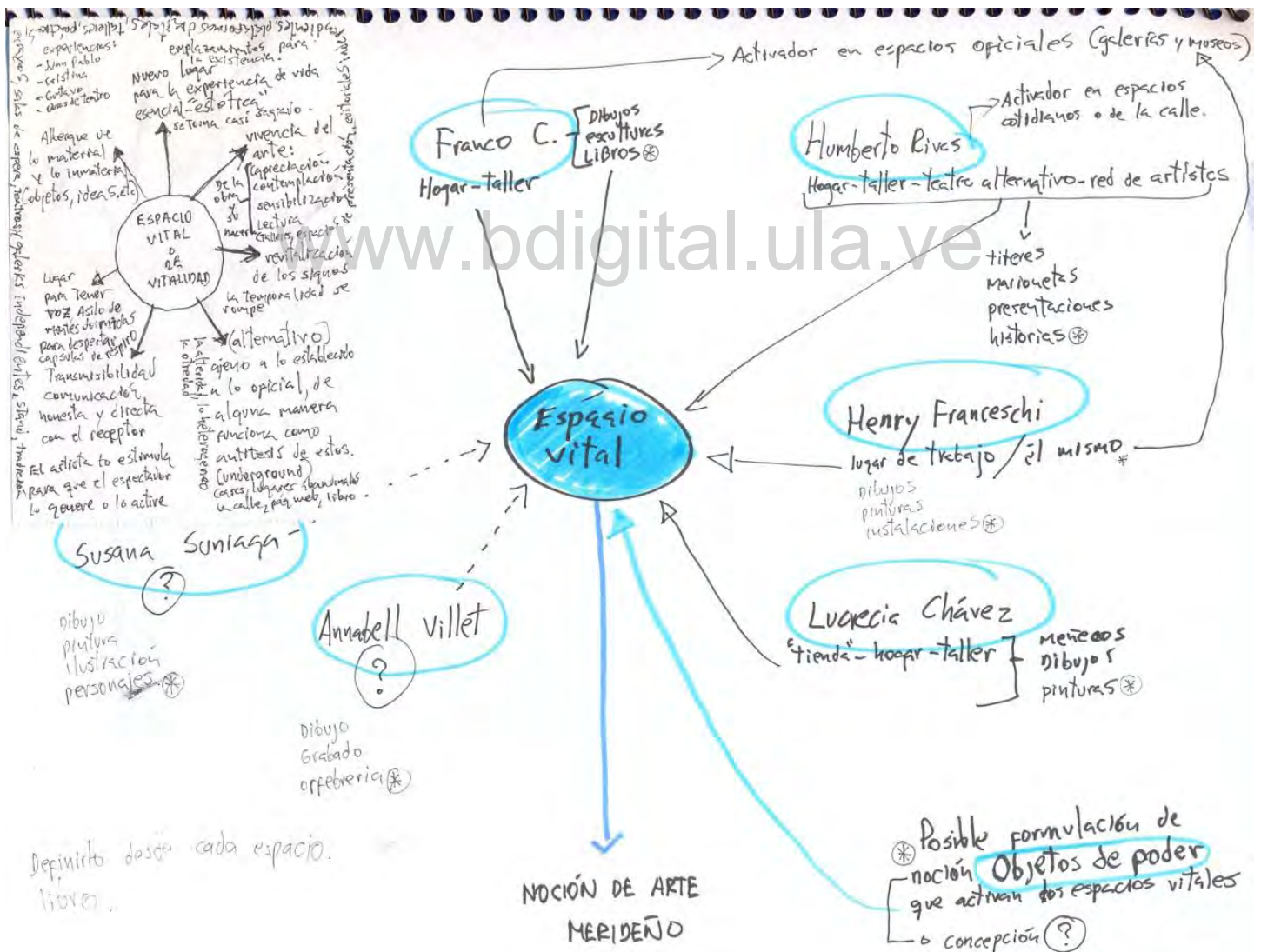


Imagen 66 *Festividad de San Isidro dirigida a la diosa Xama –Arca-.*

Etnografía, encuentros y acercamientos con los artistas y artesanos

"El artista construye espacios donde podemos ver y pensar de otro modo"
Néstor García Canclini

Sujetorales: fuentes vivas, seis creadores de imágenes contemporáneos de Mérida: Lucrecia Chávez, Annabell Villet, Franco Contreras, Henry Carvajal Franceschi, Humberto Rivas (Colibrí) y el autor de este trabajo, Arnaldo Delgado.



Abordado desde la observación participante en su contexto habitual –hogares, talleres, tiendas, editoriales, redes sociales, galerías, museos, universidad, exposiciones, teatros, obras, entre otros–, y en la manera en que crean, distribuyen y comunican su trabajo, el registro para esta unidad de estudio se dio sobre un diario de campo o cuaderno de artista como material anecdótico y de especímenes y principalmente su comportamiento y conductas como eventos de estudio, seleccionando las notas por medio de encuentros, fotografías, vídeos y entrevistas inestructuradas o abiertas debido en que hay coincidencias al trabajar con la figuración antropomorfa, acercamiento a tradiciones locales, a materiales propios de Los Andes y a una conexión con la naturaleza; también por ser una cantidad un poco más manejable a la hora de su abordaje.

Variados acontecimientos me han hecho reflexionar sobre los lugares o escenarios del arte –tanto como hacedor de imágenes como lector de estas–, espacios que funcionan a manera de hábitats para el proceso, resultado y comunicación del acto creativo, que difieren de lo establecido y de todo aquello que nos han hecho creer como ideal occidental y del que no participamos de forma activa, sino que sólo somos aceptados de forma pasiva, como una sombra o como extras de película.

Dentro de mi anecdotario tengo varias experiencias que me hicieron caer en cuenta, primeramente de que no formaba parte del mundo reconocido del arte, y luego de coquetear con el *mainstream*, –con la aceptación de un mercado–, me percaté que no quería formar parte del mundo establecido del arte, porque empecé a sentirlo como una auto-lapidación. Vivo en la periferia, en la tierra del olvido, marginado del centro; pero el descubrimiento más importante fue saber que no estaba sólo, sino que formaba parte de una comunidad de “exilados” que compartimos de alguna manera las mismas carestías y rechazos, víctimas del no reconocimiento, pero poseedores de una gran creatividad, una cosmovisión, en definitiva, de compartir como sociedad de un aislado mundo común que quizá ofrezca mayores libertades, aunque las tengamos invisibilizadas en la punta de las narices.

La convivencia desde el 2008 con otros artistas en sus talleres o lugares de trabajo de la periferia –en cualquiera de sus latitudes– me ha permitido ser testigo del acto milagroso de la aparición, y eso que se ha mostrado han sido otras formas de comunicar el trabajo, nuevas posibilidades afuera de lo establecido, alternativas de proyección e interacción, donde el encuentro es vivencial para ambas partes –hacedor y lector– y me atrevo a decir que estos roles se intercambian, estableciéndose en actos verdaderos de comunicación, en espacios locales, transterritorializados o multisituados para la simbolización.

Grabación personal lunes 10 de noviembre de-2014

Hurgando en los artistas de Mérida observé que el sustento que andaba buscando no se encontraba –o era poco– en el ámbito académico, debido a que éste desvía la búsqueda de un soporte teórico y aval hacía gente de afuera que seguramente ni siquiera saben de nuestra existencia. Esa necesidad de encontrar verdaderamente un piso que hablara de los artistas cercanos y de mí, que evidenciara verdaderamente lo que somos sin necesidad de acudir a argumentos prestados o injertados acá, con esto no quiero decir que esté cerrado a las influencias o que no haya recibido influencias de afuera, por supuesto las he recibido y las poseo, sin embargo, pensando en eso, me sentí aislado, en una especie de abandono, en el sentido de que, aunque me identifique con los elementos visuales de artistas de otras partes del mundo, cuando leía sobre sus contextos, cuando leía sobre sus realidades –a pesar de que creo compartir una condición universal como ser humano con el resto de la humanidad– no me sentía del todo conectado con la realidad que definía a estas personas de afuera, es allí cuando siento la necesidad y decido hurgar en los artistas cercanos y me empiezo a identificar con muchos de ellos, que en algunos casos tuve la suerte de tener de profesores y ahora de amigos. El sustento teórico, argumentativo y espiritual que me parecía ausente, lo tenía cerca. Es por ello que siento la necesidad de crear un texto que les permita a las nuevas generaciones o a todo aquel que quiera acercarse al arte local –al arte de este contexto merideño o de los Andes–, entender que a veces no hay que ir a buscar afuera, que lo que somos está muy cerca,

está ahí a nuestro lado, está en nuestras amistades, está en nuestra familia, es decir, está en nuestro mundo inmediato, en nuestra cotidianidad.

Creo que, a partir de esa realidad propia, nuestra y cercana, es más factible argumentar y explicar lo que es el arte y lo que significa y cómo esa realidad tan propia nos puede dar una descripción nocional válida que nos pueda mostrar a nosotros mismos y al mundo como entes creadores o hacedores de imágenes.

La investigación se ha orientado en el reconocimiento de un “nosotros” desde la localidad regional; sin embargo, tal condición se presenta en todas partes, lo que ha permitido conectar con experiencias similares de otros lugares fuera de la región, que más que evidenciar diferencias, ha permitido cohesionar similitudes y estímulos de trabajo. Etnológicamente hablando, todo este despertar y rastreo de otras posibilidades vitales debe empezar a tener un cuerpo teórico y epistémico que genere un sustento clave para la estructuración conceptual que permita su ubicación e identificación.

Al concientizar los procedimientos etnográficos, aplicados sobre experiencias ya vividas –fuera de la etnología– y sobre las que han aparecido paralelamente a la adquisición de herramientas antropológicas, pude postular el primer intento nocional denominado *Espacio Vital o lugar de vitalidad*, el cual está siendo sustentado por otras nociones o concepciones análogas de filósofos, antropólogos, investigadores y artistas como referentes teóricos que en nuestra ciudad también presenta otro aspecto curioso por definir que algunos investigadores, como la Doctora María del Pilar Quintero (2012), llaman la “*insularidad*” y que yo asocio a la idea de *lugares de reserva o auto reserva*. A este fenómeno yo lo denominé el *ensimismamiento* o *soliloquio* y quizá obedezca a una necesidad de los creadores merideños de aislarse, encerrarse, de guarecer, de sufrir de cierta invisibilidad, artistas que practican el escapismo. Seguramente estas palabras no sean una noción propiamente, pero partiendo de estas para la investigación personal, puedo crear la noción de *espacios vitales* para vivir la creatividad, lugares para la heterogeneidad, para lo diferente, para lo que sufre de la

invisibilidad o ha sido minimizado; espacio que tiene por principio la función vital que permite la invención, re-invención, reafirmación, la existencia de lo periférico.

Es importante destacar que el arte occidental y por extensión de éste el de prácticamente todas las latitudes, siempre ha estado relacionado con el ver, sin embargo, en el presente no sólo es pertinente al sentido de la vista, sino que estimula un comportamiento más abierto del proceso sensorial y sensitivo, una ampliación hacia el aprender a sentir, como una disposición a comprender y asimilar el contexto, los materiales y los distintos ámbitos donde se participa. Tal compromiso no debe recaer solamente en el hacedor de imágenes, el receptor o lector de la imagen se torna en su activador, por lo tanto, debe involucrarse como co-protagonista, quizá no desde el hacer, pero sí desde el instar a que cobre vida.

El hacedor es un motivador, un propulsor, alguien que propone la activación de un nuevo mundo para fantasear, soñar, imaginar, ser y sentirse con la vida. Estos nuevos mundos que se fundan se develan como esos lugares o escenarios de vida que van desde un aposento físico hasta un sitio imaginario, es decir, el taller del artista, su hogar, un teatro, algún sector de la calle, la web o cualquier red social, un libro, una película, un cuadro, un objeto tridimensional, una presentación musical, de títeres y marionetas, una animación, un museíto del juguete, un muñeco, un parque, una tradición propia del pueblo, una ONG, un restaurante, una oficina, etc. Un espacio vital puede estar desde una idea en un cuaderno hasta un paisaje natural, desde el objeto que se contempla o manipula hasta un espacio que se habita, material o virtual; todos confluyen en la idea, sentimiento y determinación para ser y estar. Este concepto se une funcionalmente a las alternativas creadas por los artistas de la periferia.

Con este trabajo antropológico se busca visibilizar a estos entes activadores de espacios vitales como alternativas dentro de su propio contexto periférico para la sociedad de la que forman parte, respetando su modo cauteloso de ser y estableciendo un marco referencial con la historia de la creación de imágenes en nuestro contexto, que va desde las figurillas antropomórficas y su posible uso ritual, con la concepción

del arte traída por los españoles y su adaptación enmascarada o mestizada, la noción que del arte se ha construido desde la colonia, pasando por el proceso de independencia hasta la instauración a cuenta gotas de la modernidad, la persistencia y pervivencia de tradiciones culturales populares que nutren con sus creencias y simbologías, la creación de la Facultad de Arte a nivel regional hasta llegar a las historias de vidas de los creadores contemporáneos.

El paneo por dicho marco histórico permitirá –o no–, postular la noción de arte hecho en Mérida desde individualidades y colectivos que activan espacios de vitalidad, evidenciando su rol como entes activos y participativos sobre el espacio, desde donde nace y se expande la importancia del impacto que puede generar en las demás personas como motor de cambio hacia un coexistir humano, ético, estético y principalmente como poder para la comunicación para forjar el entendimiento de uno en el otro o del otro en el uno, ¡Ver con amplitud de perspectivas! Y todo esto lo podrán desarrollar si activan e incentivan el pensamiento mágico –sentimiento de lo fantástico– avivando y fomentando su imaginación, su curiosidad, su capacidad de asombro, su creatividad, el entusiasmo, el compromiso, el juego, el fantaseo, la ensoñación, el oficio, etc. Desde allí quizá se puedan reconquistar los valores humanos, liberar la cultura de la opresión del mercado, de la política y de la frivolidad del espectáculo, como lo dice Marina Garcés (2013) “desapropiar la cultura”. La persona que se acerca al arte debe hacerlo por una necesidad vital, para poder mostrar una posibilidad diferente de mundo.

Conversación con Gracia Chacón. Viernes, 06 de noviembre de 2015

Arnaldo: Yo creo que uno de los problemas que nosotros tenemos es que imitamos las plataformas de ellos –artistas foráneos– y estas no son las que corresponden a esta realidad. Claro, uno va para allá y ve que todo funciona, que las galerías son arrechas, que los museos son arrechos, que hay difusión para los artistas, pero también está el problema de la exclusividad, de los apadrinados, o sea, allá también se sufre eso, pero hay más plataformas.

Gracia: Pero también hay más competencia.

A: Claro, pero hay plataformas, pero aquí hay competencia arrechita, porque hay bastante, pero no hay plataformas, y las que hay son reducidas y están acaparadas.

G: Por otro lado, estamos viviendo un momento histórico muy complicado para cualquier cosa, que no es un problema nada más del arte, nada más de la cultura, es un problema de todos los aspectos de la sociedad, está mal todo. Empezando por lo más inmediato y primordial que es la alimentación. Si ya eso está mal, cómo vamos a pretender que esto esté bien. Ese es el otro problema, es que un vicio contamina el otro, es una decadencia.

A: Pero Annel me decía que ella ve que en los artistas que yo seleccioné hay una resistencia.

G: Pero no como ellos ven la resistencia.

A: Cada quién lo ve como lo que es. O sea, si hay una resistencia... yo decía, pero resistencia... es que yo no veo a Franco diciendo “yo voy a atacar a aquellos y tal...”.

G: Por eso, es que ellos creen que eso es resistencia. Pero resistencia es... mejor dicho, es una fuerza, no es una resistencia.

A: Por eso, yo decía, resistencia en qué sentido. Resistencia en el sentido de que él no se ha dejado atrapar por la vaina. Ahí si hay una resistencia. No vende y no vende.

G: Pero no es porque esté “no vendo porque no me da la gana...”.

A: Exacto, no es por contestar.

G: Exacto, que es como ellos ven la tal resistencia.

A: Sino porque él es así. Por ahí sí puedo ver que hay resistencia. En Franceschi si hay una resistencia en el sentido en el que él no ha querido tener eso, que lo vean como el gran artista. En Lucrecia también hay una broma.

G: Pero es más como un recelo más que una resistencia. Es eso... Es como eso, una protección a eso que ellos sienten sagrado. De cierta manera. Porque hay una cosa que ellos sienten por su obra que va más allá del objeto, porque para ellos no son objetos. No es una resistencia en contra de algo, sino una resistencia en función de proteger eso que ellos producen, que son ellos. Que es lo mismo que pasa con Annabell. El hecho de

que nada más salga a la calle ya para ella se ha contaminado, y ya por eso no vuelve a salir. Esa necesidad de que sigan siendo suyos. Y es todo el estrés que ella tiene con las piezas en Praga. Ella siente como que le hubiesen quitado un hijo, y que está perdido en el mundo, que ella no puede hacer nada para recuperarlo, no tiene ese poder.

A: Por eso, pero digamos que se pudiera leer eso, como ese tipo de resistencia, que se mantienen con firmeza en su posición, y eso es resistencia. Por ahí si lo leo.

G: Pero no es un problema ideológico.

A: Pero no es un problema político.

G: No, ni siquiera hablamos de política, hablamos de ideología, ni siquiera es un problema ideológico.

A: Pero lo ideológico entra dentro de lo político. No estoy hablando de partidos sino de posición política.

Encuentros particulares

Humberto Rivas, Teatro Arte Colibrí

Es un artesano merideño creador de muñecos, títeres, marionetas, historias, escenografías, utilerías, obras de teatro y juguetes. Junto con su esposa Betty Osorio y sus hijos desde 1973 llevan un taller, escuela, sala expositiva, tienda, residencia de artistas, teatro de títeres y marionetas denominado Colibrí, como un proyecto y empresa familiar.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: madera, pintura, hilo.

Objetos producidos: marionetas, títeres, juguetes, historias, obras de teatro, danza, ballet, libros, diseño de escenografías.

Tratamientos: talla, torneado, manipulación manual y electromecánica, pintura artesanal, costura.

Estrategias de comunicación: tienda, teatro, museo, red de conexión e intercambio –lugares de encuentro–, formación –talleres–, redes sociales –facebook–.

Contexto: local, nacional –teatro extendido o expansivo– Mérida↔Caracas [conexión con el centro], internacional a través de redes de alianzas de pernocta, alimentación, logística y presentación.

Objetivo: empresa familiar como proyecto de vida.

Funciones: formación y educación para niños y docentes. Formación para creadores y actores, arte con la función de sensibilizar por medio del juego –lúdica–, promoción de valores y patrimonios locales –tradiciones, costumbres–. Conexión con la ULA.

Necesidades: reconocimiento identitario –saber quiénes somos en nuestra pluralidad–, arte integral y de formación estética social, resolver el problema cultural del autodesconocimiento.

Lecturas: magia, maestría, belleza, entretenimiento.



Imagen 67 Logotipo Arte Colibrí.

Frases sueltas

“En Latinoamérica hemos aprendido a hacer de todo, con este arte.”

“Se produjo un movimiento de titiriteros, Villafañe logró impregnar a todos, en los campos encontró un cuento, ‘La gallina que se volvió serpiente’ y ‘Los cuentos de Olivia Torres’, luego, con Paulino Durán hicieron la ruta del Quijote en España, a partir de entonces, supe que debía hacer títeres y marionetas para el resto de mi vida.”

“Villafañe nos ayudó a instalar las salas estables, surgieron en las universidades, el Cantalicio de la UCV, el de la LUZ, que fue muy famoso con la pieza ‘Chimpetachampata’ y nosotros que fuimos y somos los que damos vida al teatro de marionetas de la ULA, pero hoy hemos sido arrinconados, la experiencia no se ha renovado.”

“Los monitos dentro de la jaula [muñecos que forman parte de su circo] yo los veo como América Latina, porque seguimos reafirmando nuestra postura política, los juguetes pueden darnos identificación y pueden enviar un mensaje que tenemos que seguir como hermanos latinos en la lucha, no es un panfleto, es la crítica, el movimiento cultural hoy tiene que tomar banderas por el calentamiento global, la contaminación y otros problemas.”

“Me di cuenta que nuestros pequeños tenían muchos juguetes procedentes de grandes empresas trasnacionales, pero que aquí no había nada hecho por manos venezolanas. Todos los niños merecen que haya quien cree para ellos en su país de origen. Eso es parte de tener un vínculo con su tierra, porque esas piezas diseñadas para el entretenimiento infantil también son vehículos de la identidad nacional. Aún en la actualidad ese es una de las principales motivaciones que me impulsan a realizar mi trabajo. La otra es que creo que, si queremos un mundo mejor, tenemos que empezar por atender a nuestra infancia y este propósito pasa por el juego y sus instrumentos.”

“Me esmero en lograr que mis piezas estén hechas en materiales resistentes y que queden muy bien pintadas. Ningún pequeñito debe entretenerse con un objeto de mala calidad. Por otra parte, es ideal lograr que esa creación tenga tridimensionalidad, movimiento y ofrezca una respuesta a un planteamiento científico. De igual forma, casi siempre estos artilugios nos permiten brindar una respuesta a las necesidades infantiles,

que pueden ir desde grandes preguntas sobre la vida cotidiana, hasta anhelos que, aunque sencillos, llenan el corazón.”

“El taller es un laboratorio de investigación [...] un lugar donde lo lúdico y lo creativo se fusionan en el trabajo del hacedor [...] Trabajar en esto es un acto de amor, no se hace para llenarse de dinero”.

“El espectador pone la luz.”

“Hay que trascender más allá del evento, utilizar las artes para ir más allá”.

Visita al Teatro Arte Colibrí.

Presentación de la obra de teatro *Super Chango* y *La muerte chiquita* de Fabulo Vega



Imagen 68 Entradas para espectáculo del Taller Arte Colibrí.
Intervención cuaderno de artista del investigador.

El 16 y 17 de noviembre de 2014 asistí al teatro de títeres y marionetas Colibrí a ver la obra de teatro titulada *Super Chango* y *La muerte chiquita* de Fabulo Vega, artista argentino. Antes de iniciar la función se puede acceder a una especie de garaje que es la antesala de un hogar, de un taller y del teatro. Huberto Rivas es el encargado y responsable de haber levantado ese sueño, un lugar para los títeres y las marionetas,

para las historias, para el encuentro de soñadores. Pude percatarme que dicho espacio funciona a manera de red conectora mundial de artistas de esta disciplina, espacio para el intercambio y las alianzas, donde se realiza una loable labor de formar y acercar a los niños, jóvenes y adultos, momentos refrescantes, de goce y tranquilidad, arte dador de vida. Este encuentro me permitió ir dándole forma a la idea de noción de arte andino, específicamente merideño y a la de espacios de vitalidad.

Conversación con Diana Chacón quien visitó a Humberto en su taller y le compró un pegaso



Imagen 69 Pegaso tallado por Humberto Rivas.

Recuerdo mucho la historia del señor cuando contaba que llevó los pegasos a una feria de artesanía y entonces él los vendía más caros que todo el mundo, que le preguntaban que por qué los vende más caros, y él les decía “pues bueno ese es mi

trabajo”. Luego en la noche los demás artesanos presentes en la feria insistían en saber por qué el vendía esas cosas tan caras, y Humberto contestaba: “bueno porque ese es mi trabajo”, pero es que eso lo hace un señor allá en Mérida, y él les dijo: “pero bueno, es que el señor ese soy yo”. Las piezas no se hacen de cualquier manera, tiene que ser con cierto tipo de madera, que él estudia cada madera que se ajusta a cada juguete que hace y que todos los juguetes que hace son únicos.

Transcripción de algunos aspectos importantes de la entrevista realizada por la periodista Annel Mejías a los miembros de la organización Cultural Arte Colibrí en 2011

Annel: ¿Arte colibrí tiene varias facetas?

Betty: Arte Colibrí comprende entonces el arte, la parte de formación estética constructiva que es el arte de la madera, el diseño de juguetes, el trabajo con la madera. Tenemos un salón donde se hace exposiciones y tenemos el taller.

La otra área que tenemos es el museo de las parrandas venezolanas en marionetas, en ese espacio de seis por quince de noventa mts² hay unos módulos, y esos módulos representan las distintas tradiciones culturales de las regiones de aquí en Venezuela. Tenemos la parranda larense, las marionetas bailan con tamunanque y metemos los chivos que son la representación y la escenografía de la región. Tenemos la parranda zuliana, se le pone gaita y las marionetas bailan con esa música, en el fondo tienen el puente, tienen el lago y las casitas que también identifican una parte de Maracaibo. Tenemos la parranda andina, que es la nuestra en la cual nos identificamos. Le ponemos las montañas, las ovejas, se toca el violín, el vals y con esa es que bailan las marionetas pequeñas de 20 a 25 cm lo máximo, y tenemos la parranda llanera –en todas tenemos marionetas– se le incorpora el arpa, el cuatro y se pone las vacas, el ambiente llanero, por supuesto que la casita, las palmas porque es el llano y por supuesto el joropo es lo que suena como música ambiental para darle movimiento a las marionetas, se manipulan directamente por nosotros y otras son manipuladas por un mecanismo electromecánico.

Otra de las representaciones es la oriental, entonces ahí le ponemos el galerón, se pone el

mar y los pescados que identifican la zona, las hamacas, entonces esa ya es la referencia y la música es pues el otro referente para poner en movimiento las marionetas.

A: ¿El galerón es un tipo de música de allá?

B: Claro del oriente, la que nosotros ponemos. La otra es la parranda central, que es la del distrito federal y allí ponemos tambores, se incorpora la música y se mueven las marionetas. Esa ahorita está en Caracas porque nuestro teatro tiene una extensión allá, con una persona que se formó con nosotros –Juan Carlos Garrido–, en La Estancia. La parte de formación estética en madera, Humberto tiene los juguetes, con eso se hace la exposición, luego viene entonces la parte del museo, ahí están todas las parrandas.

A: ¿También esto incluye lo del pesebre?

Humberto: este sí, casualmente estamos haciendo la estructura del pesebre, no quería que llegara el 24 sin pesebre, entonces ya tenemos las parrandas montadas y del pesebre se está ahorita arreglando el motor, haciendo el mecanismo a ver si la sacamos el 24.

A: ¿El pesebre es más o menos de qué dimensión?

H: Este 2 x 1 metros y tiene entre 20 a 22 marionetas.

A: ¿Estas parrandas cuánto tiempo tienen, este museo?

H: Este museo debe tener alrededor de unos veinticinco años.

B: si, nosotros iniciamos primero con la Universidad de Los Andes con el pesebre de marionetas que está en el taller de títeres de la ULA, porque nosotros antes éramos miembros de ese taller. Luego se hizo otro que son marionetas torneadas con una técnica muy especial, también está allá y luego entonces como nosotros nos abrimos, no dejamos la cuestión del pesebre, sino con la idea de que los niños vieran, hicieran un recorrido por Venezuela y después hacemos el mapa de Venezuela, se ubican las regiones, se pone la música, es como el pise, los niños lanzan al piso y se crea todo un juego. Humberto también tiene un juguete que es manual e individual para cada niño porque es el mapa de Venezuela, la pelotica y cuando escuchan la música tienen que moverla y ubicarla en la región, entonces no es solamente el arte por el arte

y el espectáculo y nada más, es integral la cuestión. Es importante que conozcamos el país, sepamos que somos también así, plurales en la parte musical, entonces, eso hay que trabajarlo con los docentes y eso es lo que hacemos con el museo.

A: ¿Cómo hace una escuela para venir?

B: Ellos nos piden la visita, ellos vienen, acuden a nosotros, los que quieran el taller previamente de educación a través del arte para los maestros, de tal manera que no se quede en el espectáculo, sino que también se integre a lo que es el área de geografía, el área que tiene que ver con el espacio, con la parte social de identidad, que es un área pues que ellos lo tienen que trabajar integralmente, lúdicamente y no hay nada más hermoso que trabajar así, así el niño lo va internalizando desde una perspectiva muy de la infancia, desde el juego.

A: ¿Cuántos estudiantes, escuelas han venido a visitar el museo?

B: Por lo general vienen dos grupos a la semana. Las escuelas se acercan acá, nos piden la atención a través del número telefónico 2449918 y el de la hija Manuela 6521101, que ahora es la que está encargada.

¿Qué les ofrecemos? La atención en el museo, el espectáculo en el teatro, distintas obras.

H: Tenemos varios espectáculos de 25 a 30 obras.

A: ¿Cuántas obras están montadas?

H: *Érase una vez, Mucuñuque, Cocoy, Pícaros y el circo*. Obras montadas por ellos mismos. Los talleres de formación de la infancia *Empezarte*, que constan de talleres corporales ballet, tradiciones –fiestas venezolanas–, música, inglés, teatro, títeres, acompañamiento pedagógico. Se hace un recorrido, se hace una muestra de arte con danza, ballet, canciones inglés, canciones venezolanas, títeres, sombras. Es una empresa familiar, es un proyecto de vida que devino de Javier Villafañe. Se busca crear una cede, consolidar institucionalmente todo lo que implica la atención de la infancia. También la presencia de la Facultad de Humanidades y Educación ha sido de ayuda para fortalecer la parte de investigación.

A: ¿El teatro de marionetas colibrí está trabajando junto a la Universidad de Los Andes en la formación en el área de educación para formar a los futuros licenciados en educación?

B: Si porque yo soy docente, aparte yo tengo esta área como extensión porque qué hace un docente universitario, tiene que hacer extensión, tiene que hacer investigación, tiene que atender la docencia. En extensión yo estoy anexa aquí, trabajo en todo el proyecto coordinando a nivel psicopedagógico y de lo que son las concepciones estéticas, filosóficas, las nuevas investigaciones y la producción y de aquí llevarlo a nivel de docencia. Nosotros tenemos las áreas de arte, estética y trabajo. Cuando los estudiantes de la Facultad de Humanidades pasan por la materia arte y expresión, ellos escriben guiones, ellos tienen que producir, tienen que filmar eso, tienen que presentar a los niños y los niños le ponen luz. Ellos vienen para acá, ven las actividades y ya desde ahí se van sensibilizando. Es muy difícil porque ellos no tienen formación, parece mentira, pero ellos llegan en cero a la Universidad a nivel estético. Hay fallas a nivel básico, integral y a nivel de los liceos. Hay que trascender más allá del evento, utilizar las artes para ir más allá.

H: Las tradiciones se están perdiendo. Nosotros recreamos esas tradiciones con las marionetas y los títeres. Yo tengo una familia y la conformamos 12 hermanos, de los cuales hay 6 que no han ido al mar nunca. Para ellos Mérida es Venezuela, saben que hay otros estados. Yo entiendo que es un problema cultural y de educación, y nuestros niños cuando vienen que los ponemos a discutir entre un son del tamunanche y una décima oriental, es mucha la diferencia, y enseñarles ya eso y con los títeres transportarlos a otra ciudad, eso para nosotros es importante.

A: ¿Y si se logra?

H: por supuesto.

B: mira hay cosas que hemos recogido y son muy importantes, por ejemplo: cuando regresan nuestros estudiantes a ellos les cuesta como valorar esto, pero después que salen al campo de trabajo, ellos entonces regresan con ideas para hacer proyectos

para recoger tradiciones. Hacer formación estética social. En nuestro teatro somos poquitos, somos como una célula pequeña, la conforman Humberto, Betty, Manuela “Jicaqui” –diosa de las lagunas, es un nombre muy cuica–, Lupi –esposo de Manuela–, Fabricio Rivas –hermano– y Juan Carlos Garrido.

A: Este teatro nació hace 40 años, ¿cómo fue esa iniciativa?

Manuela: Pasó por varios nombres también, primero cuando Humberto tenía diez años pasó por Javier Villafañe –tutor y motivador del movimiento de títeres y marionetas en la región– creó el taller de títeres de la ULA, el incorporó a los niños. Nosotros queríamos trascender, involucrar la educación y necesitábamos un cuartel, un espacio, un sitio donde estar y donde guardar nuestras producciones.

A: ¿Cuándo se separan?

B: No, nos subdividimos. –En todo momento subrayan la importancia de la Universidad, del aprendizaje de la lúdica aportada por la Facultad de Humanidades–. En 1989 se constituye legalmente con registro. Desde allí empezamos a inventar, a diseñar, a hacer escenografía, marionetas, utilería. Venían unos profesores de ciencias a humanidades que estaban con unas investigaciones interesantes de la física y la matemática en los juguetes, de allí fuimos arrancando y eso se llevó a una tesis.

El encuentro arte-escuela, montajes que se hacen en la sala del teatro para cien niños.

A: ¿En qué se diferenciarían del taller de la ULA?

M: En la independencia de la burocracia de la Universidad.

A: ¿En qué se ha innovado en esta organización?

B: Tenemos el encuentro arte-escuela, se traen los niños de dos escuelas semanales, se va organizando el programa y nos vinculamos con las escuelas. Tenemos el programa. Tienes que tener autonomía, libertad; muchas veces esas direcciones de cultura son demasiado limitantes, los espacios institucionales son muy burócratas. Se hacen los montajes y uno decide por esos montajes qué y dónde. Tenemos el teatro, el programa encuentro arte-escuela. Domingos infantiles, donde hay como ciertas temporadas. Queremos fijarlo como un festival. de hecho en el 2008 hicimos *El Festival*

Internacional de las Artes para la infancia. Un programa de circuito internacional de las artes para generar un movimiento para ver cómo se puede con festivales. Son grupos que pasan por aquí, entonces uno los recibe aquí porque dejamos un área de alojamiento para los grupos que pasan.

A: ¿Se inscribieron en el sistema nacional de culturas populares?

B: Si, es para apoyar a las agrupaciones y todo hacedor cultural. –pero mantienen su posición de conservar en todo lo posible su autonomía y su libertad creativa–.



Imagen 70 *La rana, Arte colibrí.*



Imagen 71 Personaje –marioneta– Jica de la obra Érase una vez, Arte Colibrí.



Imagen 72 Personaje Jico, de la obra Érase una vez, Arte colibrí.

Henry Carvajal Franceschi

Nace en Caracas en 1952 donde estudia en el Centro de Investigaciones Plásticas Armando Reverón, realiza estudios de arte en Barcelona- Anzoátegui y en el Centro Experimental de Arte de la ULA. Residenciado en Mérida desde hace varias décadas, con varias exposiciones colectivas e individuales en su haber, su trabajo es de cohorte experimental que abarca el dibujo, la pintura, el collage, el ensamblaje y la instalación. En cada una de estas modalidades plásticas prueba las posibilidades que le brindan cada uno de los materiales con los que labora y rompen con lo convencional. Siempre se ha dado a conocer por el uso del tono negro en sus obras, pintor de la oscurana y de la sombra.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: madera, óleo, acrílico, tinta china, tinta litográfica, chalecos, gorros, sombreros, pinceles, brochas, papel, franelas, tambores de bordado, juguetes, objetos encontrados, objetos históricos, trozos de metal, ropa personal, cabuyas, piedras, clavos, objetos gastados, monedas, cuero de animales, flores, cajones, cajas, dados, frascos, botellas, tejidos, contras, entre otros.

Objetos producidos: pinturas, dibujos, collages, ensamblajes, esculturas, instalaciones, intervenciones.

Tratamientos: intervención manual, pintura artesanal, pegado, cosido, bordado, etc.

Estrategias de comunicación: exposiciones individuales y colectivas, conversaciones entre artistas y conocedores del arte, ventas esporádicas –mayormente por necesidad económica–, juego de palabras en los títulos: “Interior del artista” pintura hecha sobre la ropa íntima del artista.

Contexto: local y nacional.

Objetivo: ¿autorretrato? Homenaje a Reverón.

Funciones: el arte como medio para mejorar nuestro ambiente social y natural, forjándonos en nuestra conciencia calidad de estética, en armonía de paz, amor y compasión.

Necesidades: reconocimiento identitario por medio de la representación de la montaña, el paisaje andino y marino, configuración de tópicos intimistas y neutrales – la ausencia– representadas por medio de seres religiosos: monjes, clérigos, monjas y aparecidos.

Lecturas: reservado, tímido, oscuro, taumaturgo.

Encuentro momentáneo con el artista Henry Carvajal Franceschi en el Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. Jueves 08 de enero de 2015

Conversamos sobre lo que cada uno está desarrollando en arte, de cómo va la vida y de su próximo proyecto expositivo a realizarse entre abril y mayo de ese año, al cual asistí desde el proceso de montaje.



Imagen 73 Ramillete de flores secas detrás de panel expositivo colocada allí por el artista.



Imagen 74 Despojos, (1992). Collage-ensamblaje.



Imagen 75 Ramillete de flores secas sobre panel expositivo colocada allí por el artista.

Franceschi utiliza el museo Juan Astorga Anta como su espacio vital, su taller, entre escenarios, esconde su trabajo detrás de las obras de los artistas que exponen en el museo, una especie de tras bastidores. Muchas veces me he topado con una brocha untada de pintura negra en la esquina de alguna de las salas expositivas, o las flores secas colgadas en un panel, o en el montaje de alguna muestra mientras se mueve un panel para armar una curaduría, ese panel por el reverso tiene una pintura de este artista.

Encuentro con Franceschi en el que me dice que él trabaja de noche en su casa, que desgasta sus ojos haciendo la obra en la noche. Que está dura la cosa, que casi no se vende y que los que compran son unos abusadores, quieren comprar barato, casi regalado y después vender mucho más caro, que prefiere no vender su trabajo.

La rueda del tiempo, texto curatorial de la muestra *Íntimos vestigios, síntesis de un ciclo* por Henry Carvajal Franceschi:

Gira la rueda del tiempo, rápida y vertiginosamente. Hora negra, de momentos difíciles. Siento como artista, un gran compromiso ante los hechos y predicciones del colapso y de lo que significa vivir en un planeta en peligro. El arte nos puede ayudar a mejorar nuestro ambiente social y natural, forjándonos en nuestra conciencia calidad de estéticas, en armonías de paz, amor y compasión.

Esta propuesta artística me aproxima a variantes del conceptualismo en agrupaciones de objetos, de encierros de distinta significación cotidiana, a otro espacio y dimensión; donde el tiempo no existe o se detuvo en la

memoria de lo casual y lo extraordinario. En la construcción del otro universo de la plástica. Girando al escape de la historia, al tiempo y al espacio corrientes. Viendo con nostalgia los vestigios que quedaron por su pronta aniquilación de sus bellos modelos artesanales.

Hacedor de objetos, de lo mágico y maravilloso; de lo oculto y subterráneo, revelaciones sagradas. Todo envuelto con una pátina dorada antigua.

Por un amanecer de una nueva era hacia otra puerta y otro renacimiento universal.

Conversación con Franceschi. Martes 12 de enero de 2016

Franceschi: Esta pintura no salió el fondo. Y se hizo esa cosa grande gris, un cosmos, una verga rara. Me interesa estudiar un poco la astronomía, que está ahorita dándose duro.

Arnaldo: ¿Y eso que estás por ahí ahorita, en esa inquietud?

F: No sé. Lo figurativo a mí me gusta, pero la abstracción es la abstracción, ¿verdad? A mí me gusta lo figurativo, la figuración... Tan jodido mi perro nevado... – Haciendo referencia a uno de sus trabajos –. Que logré sacar el cielo, y eso que tenía que entregarlo en una fecha. Y este yo lo iba a mandar, ¿se acuerda el salón? pero – ¿Carlos?– se puso a hablar unas huevonadas mías, a mis espaldas, “que usted no, que tal” y entonces no mandé el cuadro. Y me salí de ese problema, hubiera tenido que ir yo por ahí. Y me tejí una ruana, y yo le puse un vidrio. Estas sí son piedras... me gusta esta... claro yo no lo digo para que no... y entonces la gente aquí como que metí la pata. ¿Cómo es eso? y yo ah bueno, ah bueno... y las demás también, qué tanto...

A: Este lo había visto. –señalo una pintura–

F: 2006, este también... este estuvo en Coro, en el salón ese... creo que el primero, el según... era el segundo. Nah! No está haciendo nada nuevo. ¿Cómo va a ser? ¿Lo viste? Este, me estaba acordando ahorita, tú eres digital ¿verdad? Pero tiene elementos también, sí, pegados... yo los he hecho, pero no los he terminado, hace años, me entiendes. ¿Lo viste no, ese? este es... Quisiera también como pintar, pero no ya en un cuadro, sí no como así, como untado. Eso se da por la forma. Pero como en ladrillo, quién sabe, tendría que ser de cerámica.

Sobre Franceschi. Martes 26 de enero de 2016

La sensación que tengo de la exposición de Franceschi es similar a la que tuve al leer *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ese instante se me acerca el asistente de montaje –Oscar- del Museo de Arte Moderno Juan Astorga y me dice: “el problema de Franceschi es que es muy tímido, no le gusta vender y cuando vende lo hace muy barato”.

Conversación con Franceschi Viernes 14 de julio de 2017

Al ver algunas de las piezas de Franceschi me di cuenta del uso de cartas, manuscritos insertos en sus instalaciones le pregunto por el uso de estos y me contesta: Yo utilizo la carta, más que cualquier cosa, como un collage... Es decir, el uso del papel manuscrito como un elemento plástico más, como material estético en sí mismo.



Imagen 76 Carta antigua introducida en una pieza del artista.



Imagen 77 La barcaza, (2015). Óleo/tela.



Imagen 78 Entes pequeños, (2000). Escultura-piedra.



Imagen 79 Ente pequeño, (2000). *Escultura.*



Imagen 80 *Detalle* Ente pequeño.

Lucrecia Chaves

Es una artista nacida en Argentina en 1940. Estudió la Licenciatura en Artes en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Residenciada en la ciudad de Mérida desde 1967, junto con su esposo el titiritero, escritor y maestro marionetero Javier Villafañe y sus hijos, donde hizo vida como profesora y artista. En su trayectoria se ha destacado como pintora, dibujante, ilustradora, escultora, decoradora, escenógrafa y muñquera. Desde que llegó a Venezuela se identificó e involucró con el contexto andino, con sus mitos, tradiciones y costumbres que de inmediato empezaron a dejarse ver en su trabajo, ejemplo de ello son el tratamiento personal que hizo de las estatuillas antropomorfas locales, generando su propio imaginario e interpretación de estas. Tiene una pequeña tienda en el mercado artesanal de Las Heroínas frente al teleférico, muy cerca de su casa.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: arcilla cosida, tela, lienzo, papel, hilo, óleo, tiza, acuarela, acrílico, tinta china, madera, ropa vieja.

Objetos producidos: pinturas, dibujos, muñecos, esculturas, cerámica intervenida.

Tratamientos: intervención manual, pintura artesanal, cosido, bordado.

Estrategias de comunicación: exposiciones individuales y colectivas, tienda.

Contexto: local, nacional e internacional –disminuido–.

Objetivo: recreación de costumbres, tradiciones e historias locales.

Funciones: el arte como medio para salvarse.

Necesidades: reconocimiento identitario desde el aislamiento –trabaja de manera solitaria en su casa-taller– ya que desde esa zona es que se puede crear y conectar con el material.

Lecturas: reservada, amargada, aislada, hermoso, retrata la esencia merideña.

Encuentro con Lucrecia Chaves artista ubicada según los “expertos del arte” en el arte popular. Viernes 23 de enero de 2015

Es pintora, dibujante, muñequera. Su trabajo se ha nutrido de las piezas antropomorfas de Valencia y de los Andes, creando ella sus propias versiones de estas y por otra parte ha recreado las costumbres y tradiciones andinas del campo y de los pesebres y paraduras del estado Mérida, revitalizando y conservando una mirada sobre estas. La llamé al teléfono que está en el puesto del mercado Artesanal Las Heroínas, quedamos en encontrarnos allí en veinte minutos.

Al llegar me recibió amablemente, le dije que estaba interesado en su trabajo, que tenía recuerdos desde niño de su trabajo y verla a ella trabajando allí, le pregunté por qué no seguía trabajando allí, pero no me dio una respuesta directa, fue un tanto evasiva, lo más resaltante de su respuesta fue que ella trabajaba en su casa y que el arte: “El arte... – Señala sus trabajos– esto me salva”, es decir, hacer arte, que para ella “todo tiene vida”.

Fue un intercambio de preguntas, ella me realizó varias sobre mi labor, que si yo pintaba también, por qué estaba allí y qué era lo que me interesaba de su trabajo, a todas le contesté y le asomé mi proyecto de investigación y que mi interés era trabajar con esos creadores que han hecho vida en Mérida y que de alguna forma cumplen una bella labor embellecedora del entorno, pero que se encuentran aislados, ella me dio a entender que el aislamiento es necesario para el artista, que es desde él que se puede crear. Le pregunté un poco sobre su proceder práctico, cómo se le ocurrían las ideas para pintar un plato, por ejemplo, a lo que contestó: “El plato dice lo que hay que hacer”. Fueron treinta minutos aproximados de intensas preguntas, sobre todo de ella hacía mí, pero a la final se estableció el contacto.

Encuentro con Julián Villafañe, hijo de Lucrecia Chaves. Martes 03 de noviembre de 2015

Arnaldo: A mí me llama la atención el caso de tu mamá, porque tiene un trabajo muy bueno ¿qué ha pasado con ella?

Julián: Su ambición, ella tenía una gran casa en Argentina. Estudió en la escuela de Bellas Artes y quiso ser artista, pero muy rebelde, muy rebelde. Tú le ves el

curriculum a ella y llegó a exponer con mucha gente: Jacobo Borges, Oswaldo Vigas... pero muy rebelde. Hay textos muy bellos sobre el trabajo de ella, de muchas personas, pero esa rebeldía llega un momento en que se vuelve muy grosera. Y el trabajo por el trabajo, pues bien. Ella nos crió a nosotros por medio de sus dibujos, pagaba el alquiler e imagínate, yo jugaba tenis y era por medio del dibujo de ella, entonces si vives peleándote con las galerías, si vives peleándote con los otros, siempre haces un cuadro para pagar el alquiler, y no puedes construir un sistema porque existen esas personalidades y eso sucede mucho en Mérida.

A: ¿Qué es lo que hace que eso sea así en Mérida?

J: Los alquileres son baratos.

Textos escritos por el artista Oswaldo Vigas en la década de los 70 del siglo XX sobre la obra de Lucrecia Chaves

Cuando Lucrecia Chaves llegó a Mérida no conocíamos su obra pictórica. Habíamos admirado únicamente sus ilustraciones en los magníficos libros de cuentos de su esposo, el escritor y titiritero Javier Villafañe.

Queríamos tener una linda carreta que llevara a los pueblos de la Cordillera los títeres de la U.L.A. Lucrecia se encargó de realizarla y así los niños andinos se convirtieron en sus primeros admiradores.

Luego llegaron los biombos. En su afán de pintar y al mismo tiempo hacer objetos útiles, la solución escogida por ella fue la más acertada. Las tablas embisagradas se hicieron cada vez más exigentes y los primeros dibujos de mayor contenido infantil, fueron dejando paso a una imaginaria fuertemente apoyada en las artes primitivas que todos los inquilinos de este gran Continente llevamos en la sangre. Podríamos invocar las influencias acostumbradas en todos los pintores que se han aventurado por este soleado camino de místicos, híbridos y terribles animales telúricos. Pero ya nuestros más lejanos hermanos de flora y fauna, los primeros habitantes de estos valles y montañas, indios de vistosos plumajes y cultura milenaria, nos habían legado en sus piedras labradas y en sus vasijas de barro cocido imágenes parecidas.

Almacenados en su taller estos paravanes se transforman en una multitud de cálidos tótems iluminados. La magia está presente en ellos como está en cada estela maya o en cada máscara ritual Bambará, Baulé o Damporó.

De los paravanes erectos surgen los gritos de una tribu de infantes afanados –los niños de Lucrecia son terribles–. Las grandes cabezotas se escapan de sus marcos –pulpos de seda–, gatos de cinco patas, unicornios virginales, ruedas solares, margaritas de tallos gigantes. Los niños de todos los tiempos, los brujos y los ángeles se retiran fatigados. Sus huellas quedarán aquí. Ubiquemos uno de estos biombos en nuestra propia casa, a su amparo sentémonos cómodamente y esperemos. Algo que debía venir ocurrirá.

Los cuadros de Lucrecia

En las últimas barricadas donde se libraré el postrer combate contra la sordidez de la Historia estaremos los artistas.

Ahí lucharemos por la verdad de la condición humana contra la complicidad de los elementos que, en lugar de servir al espíritu, lo aprisionan y lo condenan.

La batalla que libran pueblos enteros: África, Asia, América Latina, también es una lucha que se desarrolla en el fondo de cada individuo, los artistas en primer lugar pero de la que muchos prefieren mantenerse alejados, atraídos por los cantos de sirena de una moda, de una ideología o de un bienestar pasajero. Hubo un tiempo en el que América Latina tenía su fisonomía propia, luego vinieron los hombres de a caballo, mosquetes, espadas y cruces en las manos arrasaron la verdad de un continente. Después, mucho más tarde, llegaron los nuevos sacerdotes de una tecnología con sus promesas de confort.

Los artistas auténticos, que a través de la bruma y el humo de los incendios donde se consumen tantas conciencias, todavía son capaces de percibir en la distancia el rostro de una América unida, no se han dejado engañar.

Lucrecia Chaves pertenece a esa raza orgullosa de creadores que más allá de la belleza de un cuadro están buscando la verdad. Un día la conocimos cuando llegaba del otro extremo de este vasto Continente. Mis brujas y sus brujas se estrecharon las manos y, desde entonces, hemos visto crecer sus duendes al mismo tiempo que se enriquecía una paleta ya desde mucho tiempo privilegiada, afianzándose el grafismo de un dibujo incisivo y preciso. Los cuadros de Lucrecia Chaves me han gustado porque están en la línea de una pintura en la cual siento respirar la autenticidad de nuestros orígenes.



Imagen 81 Dibujo de Lucrecia Chaves 2014.



Imagen 82 Muñeco de trapo.



Imagen 83 Personajes de arcilla.

Franco Contreras

Artista merideño nacido en Las piedras en 1953. Estudió en la Facultad de Humanidades la Licenciatura en Letras mención Historia del Arte en donde luego realizó la escolaridad en la Maestría en Filosofía. Trabajó como director de la Unidad de Artes Visuales y Diseño Gráfico y de la Galería de Arte La Otra Banda de la Universidad de Los Andes antes de dedicarse a la docencia en el CUDA en la asignatura de Historia del Arte venezolano, y en la Facultad de Arte, en las materias de Expresión tridimensional I y II, y Acercamiento al Arte, de la cual se jubiló recientemente. Siempre se ha caracterizado por tener un trabajo original en cuanto al empleo de temáticas y materiales oriundos del campo merideño como los palos de café, con los que se mueve desde el dibujo, la escultura, la instalación, entre otros.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: madera de café, latas, cabuya, machetes, huesos, cajas, materiales encontrados, objetos encontrados-acumulados-cotidianos, grafito, tinta china.

Objetos producidos: dibujos, ensamblajes, esculturas, instalaciones, libros, franelas, personajes.

Tratamientos: intervención manual cortando-anudando-amarrando-pegando-desgastando-doblando.

Estrategias de comunicación: exposiciones individuales y colectivas, editorial independiente, ventas esporádicas –no le preocupa vender–, redes sociales, página web, formación educado en la ULA.

Contexto: local, nacional e internacional –en ocasiones–.

Objetivo: llegar a ser artista, crear un legado mediante obras contemplativas y vivenciales que se puedan ver, tocar, soplar, meterse en ellas.

Funciones: hacer lo que él cree que debe hacer que es hablar de sí mismo, de su historia personal adquirida por los cuentos –historia oral– que retratan su andinidad.

Necesidades: reconocimiento identitario por medio de la representación de la montaña, mostrase a sí mismo en su relación con la naturaleza. Hacer por placer mediante el ocio activo.

Lecturas: sensible, sencillo, belleza, inocencia, autentico, reservado.

Visita a Franco Contreras. Junio 2013

Visité el hogar-taller de Franco. Ese día él nos mostró lo último que estaba realizando en arte, un libro sobre el agua hecho en papel recortado a manera de recorte de plantillas, de un cuarto de pliego aproximadamente donde cada página muestra una interpretación del agua. Por otra parte, nos enseñó un trabajo que está realizando sobre machetes, especie de alfabeto donde cada machete funciona como un código. También nos enseñó una serie que está realizando sobre huesos, tallándolos, puliéndolos y dándoles formas simbólicas. Estuvimos hablando de por qué no había mostrado ese material a lo cual contestó que: “eso era un material o trabajo que él hacía por placer, perdiendo el tiempo, raticos de ocio”. Ese día fui conmovido por la manera en que Franco trata a su trabajo, como si fuese un tesoro guardado en su hogar y que sólo algunos podemos correr con la suerte de poder apreciar ese tesoro. Su hogar se transformó ese día en un pequeño museo de maravillas, sus maravillas que compartimos en una bella tarde con un trago de miche de Tovar.

Nota: todavía no había iniciado los estudios de maestría, pero ya tenía sembrada la idea de estos lugares especiales para el arte o disfrute del arte.

Escrito de Franco Contreras para la exposición: Obra primera XII, celebrada en el Museo de Arte contemporáneo de Caracas en 2013

Quisiera decir algo sobre una parte de esta muestra, que para algunas personas puede resultar incómoda y extraña: las imágenes en láminas de zinc.

Yo nací y crecí de cara al campo, aun cuando siempre viví cerca de pueblos y pequeñas ciudades. Por eso no soy campesino, pero tampoco diría que soy de la ciudad. Esta circunstancia, que no deja de ser un simple accidente de la vida, explica mi inclinación a sentir y ver desde los bordes, desde las orillas.

Desde niño fui a la escuela y continuamente estuve en contacto con lo que iba sucediendo en la vida, sin embargo, en el interior de mi casa se vivía en otros tiempos y en otros lugares. Los años pasaban frente a mi casa, pero no entraban, solo dejaban sus marcas en el lógico envejecimiento de los que adentro vivíamos. Sobre todo mamá, campesina analfabeta, nunca se despidió del mundo duro, ingenuo y fantástico en que había nacido y crecido. Era habitual ver en sus ojos la angustia y el asombro que ella sentía ante los cambios ordinarios de la existencia. Por eso a medida que fue declinando su vida, un montuno silencio se fue haciendo su manera de vivir, parecía que mascullara algo que no podía tragar. Recuerdo que cuando casi adulto leí *El paraíso perdido*, del poeta inglés John Milton (1608- 1674), había escrito hacía más de cuatro siglos, me sorprendió la enorme semejanza que tenía con la versión que mamá aseguraba era la explicación real del nacimiento del hombre y que yo hacía apenas unos años daba por veraz.

Cuando Albeley Rodríguez, la gentil curadora de esta exposición, me propuso en mi casa mostrar algunas de estas figuras, sentí una extraña, pero agradable sorpresa, pues nunca había pensado que aparte de mí, estas figuras, tuvieran para otras personas interés alguno. Las fui haciendo con la única intención de guardar, ese tesoro que por fortuna encontré en mis primeros años y que como todo tesoro tiene la marca indeleble del mundo infantil. Sé que no tienen ningún rigor técnico ni plástico, pero, como me decía Albeley, revelan un mundo paralelo que de alguna manera alimenta la otra obra, la que exponemos como más cercana al arte.

Fueron muchas las noches que oí y sentí las brujas sobre el techo de mi casa, aún recuerdo claramente mi terror ante sus insistentes llamados y carcajadas sin que ninguna explicación ni amenaza me hiciera entender que eran maullidos de gatos enamorados. Pero cuando un murmullo de voces se escuchaba detrás de la casa, como si rezaran, mamá decía: – son las ánimas, seguramente alguien de por aquí se va a morir, hay que aprontarse–. Con mis propios ojos vi pasar agresivo y veloz, por detrás de las matas de cambur, el perro “infernol” y nunca me dejaron ir solo al monte a buscar leña, para no tener que enfrentarme indefenso, a los árboles del bosque que se movían con sus insólitos habitantes.

Casi todas las figuras que aquí se muestran tienen su nacimiento en mis primeros años, por eso ahora son extemporáneas y motivan la curiosidad, pues muchas de las figuras solo muestran la mirada simple y brutal, liviana y elemental de un ambiente inocente y primitivo.

Todo ese mundo lleno de voces, criaturas y ademanes del pasado los viví y por muchísimos años sentí como propios de la realidad, al final una buena parte de todo eso se quedó conmigo, tanto que aún hoy un

hielito recorre mi cuerpo cuando, en algunas noches, detrás de la casa pareciera que rezaran.



Imagen 84 El solo, (2012). Lámina de zinc.

Visita a Franco Contreras. Sábado, 27 de septiembre de 2014

Fui invitado a casa de Franco a celebrar el cumpleaños de una amiga en común. Como en toda casa o taller de artista hablamos de arte, de artistas, de libros y películas, de lo que cada uno estaba haciendo y luego Franco procedió, cuasi como un ritual, a mostrarnos sus últimos trabajos.

Conversando me dijo estaba preparando una exposición en la que iba a mostrar unas experiencias con maderas que recrean pueblos o pequeños poblados –casas, árboles, peces, río, personajes, sillas...–, que nacieron del recuerdo del cuento que le contaba una tía, ella le decía que debajo del agua –río o laguna– existen otras ciudades –posiblemente como reminiscencia al mito de origen de los Andes–.

También me comentó sobre un libro que compró y está leyendo sobre una escritora que describe la vida de una pintora rusa. Lo otro que me enseñó fueron dos piezas que él

llama dibujos, son unas especies de cortinas donde el dibujo se hace recortando el papel que aluden a río y a un ventarrón respectivamente.



Imágenes 85 Muestra de las maderas que recrean pueblos o pequeños poblados.

Entrevista realizada por estudiantes de la Facultad de Arte preguntan a Franco Contreras. Miércoles, 8 de julio de 2015

Estudiante: ¿Cómo fue el descubrimiento de su lenguaje plástico?

Franco: Yo creo que yo no descubrí nada, porque eso siempre estuvo en mí, supongo. Yo parto un poco del campo, parto de las cercas, parto de algunas cosas que vi en el campo, que hacían los campesinos y yo visitaba mucho ese medio porque papá sabía todo, papá vivía del campo, claro, fui haciendo algunas cosas, poco a poco, pero, después, porque yo no estudie arte, yo lo que estudié fue historia del arte. Cuando comencé a hacer algunas cosas muy tarde por ahí en el año noventa, lo que empecé a hacer es lo que yo creía que debía hacer que era lo que yo era, que era un poco esa influencia del campo, el paisaje del campo, los cuentos, la cultura, un poco eso; claro relacionado un poco con lo que yo había estudiado, algo de teoría y sobre todo literatura, entonces, bueno relacioné todas esas cosas y creí que ahí había una cosa

interesante, que era todo ese mundo de papá y mamá donde yo había crecido un poco y había vivido. Creo que por ahí va la cosa. Los temas son esos, pero es que yo soy así, mi cultura, lo que yo como, creo que hasta la voz que tengo es un poco andina; entonces trato de retratar, es un poco eso, pero sin forzar, sin mucha intención, es decir, eso es lo que había ahí y es lo que yo hago.

E: ¿Qué fue lo más determinante en su vida que aún está presente en su obra?

F: Pues lo más determinante creo yo valorizar eso que era, de donde yo venía. Descubrí posiblemente a través de la teoría, de estudios, a través de un poco de reflexión que no hay grandes temas y que en todo caso la gente que hace arte lo que trata es de retratarse a él mismo, un poco de ser lo que es. No podemos imponernos, por ejemplo, yo siempre he pensado que si uno va a París, va a Tokio, va a New York va a ver lo que otros hacen, no puedo ir a copiar nada, porque copiar, primero es una bobería, no es uno y después, ya otros hicieron eso que uno quiere copiar, pero además es que cómo lo siente uno si uno va a copiar una cosa que no es propia, entonces, creo que descubrir ese mundo que yo tenía adentro, ver el paisaje, porque tampoco es descubrirlo es simplemente verlo y tener alguna sensibilidad y acercarse, porque yo en todo caso lo que hago es paisaje andino, las costumbres, un poco la cosa religiosa que anda por ahí, pero no otra cosa. En el patio de la casa estaba, estaba en los vecinos, estaba alrededor de donde yo me movía y me sigo moviendo, ahí está, bueno eso es, yo no tengo que hacer otra cosa. Cuando descubrí eso, bueno dije voy a intentar acercarme a eso para darle un valor plástico, un valor estético, de trascendencia. Bueno ahí voy, no sé cómo.

E: ¿Cómo podrían sus obras cuestionar el acelerado ritmo de la postmodernidad y sus valores?

F: Mira, yo no pretendo cuestionar nada. No me interesa, en principio no sé qué es eso. Cuestionar qué, ¿la postmodernidad? No sé. Generalmente no entiendo esos términos tan teóricos y como tan profundos, no sé. Yo creo que la obra, cualquier obra si está hecha con sensibilidad, si tú has estudiado y manejas qué es lo que hay en el mundo con lo que sea, es decir, sin pretender, yo no quiero convertirla en panfleto, yo no quiero cuestionar nada. Yo quiero hacer lo que yo puedo, no lo que quiero, porque lo que uno quiere no puede hacerlo, está por encima de uno. Yo trato de hacer con mis limitaciones, pero también con mis virtudes, que posiblemente haya, trato de hacer lo que yo puedo y expresarme de la manera libre que a mí me interesa expresarme, con la voz que puedo decir esas cosas, pero sin pretender más nada, yo no pretendo trascender. Si la obra es importante, ya trascenderá, no sé,

pero, no pretendo cuestionar nada, es posible que se tome porque uso palitos, una cosa muy primitiva y como primaria, frágil, pero no lo estoy haciendo en función de cuestionar nada, no, lo hago porque es lo que creo que debo hacer y lo que puedo.

E: ¿Cuál es su técnica favorita y por quién se siente influenciado?

F: La técnica que yo utilizo es un poco las cosas que yo aprendí. Yo he sido muy trabajador y siempre me gusta por ejemplo cortar leña, mucho. Yo vengo de una casa humilde y en la casa se recogía mucha leña porque se cocinaba con leña y entonces yo aprendí mucho a utilizar los machetes, el hacha, ese tipo de herramientas rústicas, y entonces, amarrar es una de esas cosas que me gusta, pero es que en la casa se amarraba casi todo, papá era muy hábil amarrando todo, amarrando la casa, amarrando cosas. En la casa se criaban animales y a uno lo mandaban que tenía que amarrarlos. Descubrí que el nudo es una maravilla porque es primitivo, lo tenía ahí, no tengo casi que aprender más nada, es primario. Creo que es de los primeros recursos que el hombre descubre, porque las primeras cosas que el hombre hizo fue amarrar una piedra a un pedacito de palo e hizo un hacha, se amarró los pantalones, amarró cuero, un animal, es decir, eso a mí me gusta porque está una cosa que me une a mí al pasado, que me une a esos primeros hombres, y eso es de las cosas que a mí me encantan. Que yo, con muy poquitos recursos que es un palito, un cuchillo y el nudo, pueda transformar la materia y pueda convertirla en una escultura, pueda convertirla en un hecho cultural, en una obra, pueda convertirla en algo; eso me maravilla, porque no necesito casi nada, solamente las manos que aprieten, que amarren duro, que no dejen soltar eso, eso que se convierte como en un amor, una cosa bien apretadita allí, muy rica, que la convierten en una obra. Ahora eso es lo maravilloso del hombre, que con tan poquitas cosas tu logres armar esa vida que existe allí en la obra.

Mi influencia, me han influenciado muchas cosas, entre eso el mundo campesino, ese mundo del campo, de ver cómo la gente amarraba, y claro la gente amarraba para armar cercas, para armar armazones de cosas, pero ellos no veían la parte estética de eso, ellos no veían las relaciones de espacio, no veían los volúmenes, no veían las tensiones, porque no les interesaba. Yo las veo porque yo estudié, porque yo tengo una mirada distinta, porque hay una sensibilidad para ver eso, para ver el color de la madera, para ver las fracturas de la madera, para ver la curva que se desplaza, bueno, posiblemente en el estudio fue que yo encontré eso. Entonces se unió esa cosa primitiva con la sensibilidad del estudio, de la literatura, del arte y creó eso. Que me hayan influenciado pues no sé, puede haber mucha gente, muchos

artistas. Hay artistas que me gustan mucho, Klee por ejemplo me gusta mucho, es de los que más me gusta, Reverón, ellos no hicieron eso, pero puede haber una mirada allí.

E: ¿Qué le conmueve para su creación artística?

F: A mí me... yo creo que soy sensible, bastante sensible porque a mí me conmueve la fragilidad de las cosas. Una hoja yo la agarro y la miro y la estudio, un palito, yo no puedo votar un palito, yo cargo un palito y lo ando mirando, pero es que yo veo otra cosa allí. Por ejemplo lo del café, que no lo dejo, no lo puedo dejar, es el color del café que es una maravilla, la textura y la dureza del café es una maravilla y siempre he sido, creo que tengo un ojo como muy puyudo en eso, y las cosas muy sencillas me gustan muchísimo, claro, las cosas que son espectaculares también, pero yo siempre ando pendiente es de esas boberías como de niño, chiquitas, pequeñitas, bueno ahí me recreo mucho. Yo por ejemplo soy un gran acumulador de basura, la casa la tengo llena de boberías, pero es que son boberías que no puedo botar: palitos, tapas, botellitas, cositas; porque me gustan, veo, bueno la creatividad allí del hombre y eso me conmueve muchísimo. Entonces en la obra yo trato un poco de eso, con unas cosas muy sencillas. Tratar de trascender, tratar de que no necesite tantas palabras, ni tanta parafernalia de trabajo, agregarle cosas, cosas artificiales. El palo solitario amarrado con otro palo me crea una tensión, me crea un mundo imaginario bellissimo, me crea relaciones de espacio y volúmenes que, aunque no estén allí, tú lo sientes. Bueno, entonces esas son las cosas que a mí me conmueven mucho. Trato de buscar esa sensibilidad, esa fragilidad, porque creo que todo es extremadamente frágil, no hay nada eterno, ni el acero ni nada, entonces yo digo bueno, esa fragilidad es la que a mí me gusta y por eso bueno, mi obra creo que es muy frágil. La gente dice, pero eso no va a durar tanto tiempo, puede que dure un millón de años, pero un millón de años no es nada, eso no es nada. Veinte millones de años puede durar el acero, pero bueno eso no es nada, lo que pasa es que nosotros somos efímeros y sesenta años no es nada. Yo creo nada dura mucho, entonces, bueno, por ahí es que,... además que a mí la obra de arte no me mueve eso, a mí me mueve el reto de que yo pueda llegar a ser artista, de que yo pueda hacer una obra, que yo pueda lograrlo porque yo sé que tengo grandes limitaciones y ese reto me desespera a veces, que yo digo ¡coño!, es que me gustaría, pero el reto es conmigo, no con los demás. Por eso con la pregunta esa del arte postmoderno eso a mí no... El problema es mío, la batalla y la lucha es mía, contra mí mismo, de lograr a ver si puedo hacer algunas cosas que a mí me conmuevan y que yo diga ¡ah bueno!, esto tiene

la... el perfil de lo eterno porque se convirtió en una obra de arte. Pero llegar a una obra yo creo que es una de las cosas más terribles que hay para el hombre. Creo que el arte es una de las cosas más difíciles que hay, entonces cuando yo estoy creando, estoy convencido de que estoy en uno de los rollos más feos que hay que es crear, que es transformar la realidad, crear una nueva realidad y que eso además pueda durar un tiempo y que la gente la pueda ver y se pueda conmover. Ese es el rollo del arte. Entonces eso es lo que a mí me preocupa. No me preocupa vender, no me preocupa el precio, no me preocupa si eso a los críticos les gusta. El problema es conmigo. Por ejemplo, yo no vendo, yo tengo casi toda la obra en la casa porque es que no puedo desprenderme, me cuesta muchísimo.

E: ¿Por qué es tan importante la línea en su obra?

F: La línea es la que se ve. A mí me gusta el dibujo en el aire, en el espacio. Primero la línea es importante porque yo trabajo con líneas, no trabajo con cuerpos sólidos pero la línea siempre me define un sólido que siempre está allí y que cuesta verlo, que es inmatérico, que es el aire, por ejemplo. Cuando tú armas una estructura con rayitas, con líneas, ahí adentro hay un cuerpo etéreo, que es aire, pero cuando tú lo miras choca la vista, no pasa pa'allá, tú ves una obra de puras líneas y la vista se queda aquí, no pasa pa'allá, no traspasa pa'allá, se queda ahí y esa líneas definen las tensiones que te dije ahora, definen algunas formas geométricas caprichosas que surgen casi al azar y que a mí me gustan muchísimo. Pero la línea si define, pero define también una cosa que está allí que no se siente, que se siente pero que no se ve, que es un volumen virtual que está ahí encerrado. Entonces bueno la línea me define porque yo trabajo con líneas.

E: ¿Qué consejo le darías a los artistas emergentes?

F: El consejo que yo puedo dar es el que me sirvió a mí un poco. No hay ninguna manera de hacer arte si tú no estudias, si tú no lees, si tú no lees libros que hay que leer, no muchos, porque hay libros que no sirven para nada, no son tantos. Y si tú no tienes un ojo sensible y agudo para ver lo que está delante de ti, pero delante de ti inmediatamente delante, no lo que está en Francia, no lo que está en París, no lo que está en Estados Unidos. Eso tienes que verlo porque es una maravilla ir a cualquiera de esos museos a ver a quien sea, a Picasso, Rembrant, Degas, a todos ellos; es un espectáculo. Pero, para tu crear, tienes que crear con lo que tienes aquí, no puedes crear con lo que está más allá, para eso necesitas prepararte. Hay gente que tiene un jardín y no ve las flores. Hay gente que pasa y pasa por un sitio todos los días y no ve que hay un árbol, pero además no sabe cómo es el árbol. Hay gente que pasa por un río y no ve el agua, no la oye, es decir, si tú no tienes esa sensibilidad y ese

conocimiento de decir mira la rosa es roja en algunas partes, tiene tantos pétalos, está compuesta de tal manera, huele a tal cosa y está en la parte de arriba y cómo es la organización de lo que está allí, si tú no sabes eso, no sabes cómo es la rosa, dice bueno yo la conozco pero saber no. Tienes que acercarte a todo. Con ese bagaje tú puedes armar tu vida y tu obra, si no lo tienes, bueno haces cosas superficiales pero no vas a entrar al fondo porque el arte se trata dentro de otras cosas de negar la realidad y crear otra, pero si tu no conoces la realidad cómo la vas a negar, haces lo que hacen muchos que es que la copian, hacen un caballo que es una maravilla, pero eso es una bobería, para qué vas a hacer un caballo que es una maravilla si ya existe el caballo que es insuperable. No, conoce el caballo bien, tócalo, huélelo, abrázalo, y después haces un caballo distinto a ese, distinto porque ese es el reto, que dentro de los miles de caballos tu tengas esa capacidad de crear uno, entonces te conviertes como en un dios. El artista en eso pues es muy rebelde, no le gusta lo que hizo dios, no le gusta, se lo niega y dice no, yo voy a hacer otra cosa, entonces es soberbio, terriblemente soberbio y entonces trata de hacer otra cosa, pero bueno eso es el arte en el fondo de lo que yo creo que es.

Encuentros con Franco Contreras

Mayo 2015. Encuentro con Franco y su hijo en casa de Arnaldo

Conversamos sobre literatura, de los últimos libros que ambos hemos leído, de la situación del país, que debemos seguir trabajando. Desmontamos las piezas y subimos a mi casa, al entrar me dijo:

Franco: ¡Bicho!, esto es una casa-taller.

Se dio cuenta que estaba leyendo un libro que él me recomendó “Retrato de una pintora rusa” de Marina Tsvietáieva. Luego Franco se fue y yo me quedé con su hijo Aureliano. Al rato bajamos al centro caminando y aproveché para hacerle algunas preguntas sobre la vida de su papá. Aureliano me dio un dato que no conocía de Franco:

Aureliano: la abuela fue la que sembró las historias y los cuentos en papá, le gustaba echar cuentos de espantos, de ahí viene un poco lo del trabajo de papá. El abuelo casi no hablaba, pero la abuela sí. Ella era del Táchira, de un pueblo llamado Pregonero. Papá cocina bien, le queda bueno, aunque no le gusta mucho. Él cocina todo junto, pica todo y lo echa en la olla, a lo campo.

Martes, 27 de octubre de 2015: Explica que ya tiene un nuevo libro de su editorial independiente, de lo difícil que está ahora poder editar, que un pliego de opalina está en 500bsf. De lo difícil que está poder exponer afuera de Mérida. Le pregunto: ¿esta situación genera ensimismamiento en los artistas merideños? Franco: el hecho de vivir tan aislados nos genera eso, la montaña influye en que somos reservados. La gente de Caracas no tiene para pagar transporte y el artista ya no puede ni le provoca exponer afuera, no queda otra sino hacer cosas aquí mismo, exponer aquí para no desfallecer.

Martes, 20 de octubre de 2015. Espacios de la Galería la otra Banda

Conversamos alrededor de cinco minutos durante los cuales Franco confiesa que es daltónico, de las dificultades que desde niño padecía para reconocer los tonos cromáticos y de cómo él podía ver grises y situaciones que para alguien con visión normal pasaban desapercibidos y cómo en el caso de enfrentarse a un laberinto o recorrido truncado –juego–, él no podía seguir la ruta marcada, sino que seguía otra. Descubrió esa condición estando en la universidad. Que si había un número escrito el leía otro y una persona con normalidad visual leía otra cantidad.

Exposición Obra primera XIV. Galería de Arte la Otra banda de la Universidad de Los Andes. El 14 de noviembre de 2014

Franco inauguró su exposición titulada *Obra primera XIV* en la Galería de Arte la Otra banda de la Universidad de Los Andes. Ese día pude hacer un registro fotográfico y de video de la muestra, percibir las reacciones de los asistentes, cómo interactuaban con las piezas tocándolas, soplándolas o introduciéndose en ellas. Presté atención a algunos comentarios, para la mayoría la exposición le parecía **bellísima** – fue el calificativo mayormente emitido–, para otros era **muy buena**, otros calificativos fueron que **era poética**, que Franco era un poeta. Muchos opinaron que era una exposición para disfrutar en silencio y de manera solitaria, porque eran retratos de la esencia realmente merideña.



Imagen 86 Escena durante la muestra de Franco Contreras en la Galería de Arte La Otra Banda 2015.



Imagen 87 Interacción propia con una pieza de la exposición.



Imagen 88 Espectadora registrando una de las piezas de la exposición de Franco Contreras 2015.

www.bdigital.ula.ve

Exposición Obra primera XV. Galería de Arte la Otra banda de la Universidad de Los Andes. Viernes, 20 de noviembre de 2015

Conversación de Franco sobre su exposición del 2015

Franco: Mauricio Navia escribió un texto sobre la exposición muy buena, Lubo –director de la galería La otra Banda– también escribió, pero cosas incluso largas y densas que yo por eso dije, no, echaron a perder la vaina, –bromeando dije que le habían escrito una tesis sobre la exposición–, pero bien, claro, lo que yo dije ahí que yo no creía que la vaina era tan seria. Yo le dije: concentraditas las dos salas pero muy bien. Él contesta: si, las otras –salas– son muy incómodas también... Lo que si es que Mérida necesita y la Universidad se ha descuidado con eso, que exista una vaina buena porque aquí hay gente muy buena, y hay una tradición, un nivel, la gente... yo siempre lo he dicho, la mirada de Mérida es de las mejores del país, cuando aquí la gente lo aprueba es porque es buena la cosa. Yo le comento: yo creo que aquí una posibilidad es crear un museíto, buscar una casa aquí entre varios y que se vuelva un museíto. Luego

retomamos la conversa sobre la exposición de él: *La cerca* le gustó mucho a la gente – Una de las piezas–, yo le dije que a mí me había gustado mucho *El gallo en la escalera*, también *Mariposa herida* que se puede mover, manipular...Franco dice sobre esa pieza: yo pensé, claro, cuando yo hice esa, pensé incluso en la cosa de la situación actual del país, nosotros somos un poco eso, un pueblo pingo e inocente que cayó, entonces como una mariposa herida, por una gente ahí que se adueñó de la vaina. Aureliano –hijo de Franco– dice: y la herida es en el ala, Franco contesta: si, no puede volar, estamos jodidos. Y cómo se mueve –pregunta Gracia–, yo le digo uno la toca y se mueve entonces, la sombra vibra atrás.



Imagen 89 Gallo cantando en escalera, (2015). Madera de café y cabuya.

Conversación con Montenegro acerca de la obra de Franco

Montenegro: Es un trabajo de primer mundo, puede exponerse en cualquier parte del mundo. Uno sale con ganas de vivir de la exposición de Franco. Uno queda entusiasmado después de ver esta exposición. Esa obra le entra al ser humano. De afuera le entra al ser humano. Empieza a ser bella.

Gerson: va de lo primitivo a lo más contemporáneo.

M: Exacto. Entonces... ojo... hay que rehacer esos programas. Esas es la escuela que ustedes pueden modelar. Nosotros estamos transculturizados. Nosotros como generación. Ustedes están arrastrando eso porque ustedes estuvieron con nosotros, de alguna manera, estuvieron, pero... ustedes tienen un más acá que les pertenece y que tienen otros niveles de conocimiento que no teníamos nosotros ni los tuvimos, entonces ustedes tienen una capacidad de repensar las cosas con esos otros conocimientos que la generación de atrás no la manejaba, y esa es la diferencia. Es un problema de que cada generación va enriqueciendo ese conocimiento de atrás. Ahí está la cosa. Ese rehacer, lo importante es que ustedes puedan convencer, que tenga lógica, que no sea como para echar a perder lo que está, para que se desarrollen mucho mejor. Ideológicamente... ojo... a veces hay que ser muy puntual allí. No caer en ideologías que sean falsas. Porque hay ideologías falsas... ¿o no? El machismo es una ideología falsa, totalmente. ¿Quién dijo que el hombre era superior a la mujer?

Arnaldo: fueron los mismos occidentales quienes inventaron esa categoría.

M: Cuando leas a la señora Sotomayor, las mujeres eran las matemáticas de la Pre-América. Eran las mujeres ¡las que eran!... Machu-Pichu era la universidad de los Incas. No era que ahí vivían, era la universidad... ¡es otra cosa!... Es que lo deja a uno loco. Las mujeres tenían un valor distinto.

A: Se dice que eran las artistas también. En algunas tribus, las que hacían los trabajos de la alfarería eran las mujeres. Los hombres estaban siempre fuera cazando, y ellas estaban haciendo la alfarería...

M: El tejido.

A: Y la cestería.

M: El tejido... Hubo un intercambio con China. Los Pre-Americanos habían compartido y navegaban por todo el mundo, porque habían medios de transporte. A pesar de esos mares. Es que China y todo eso está para el otro lado... Esos gigantes de la Isla de Pascua son misteriosos, ¿cómo movieron esas piedras?

Arnaldo: Tenían tecnología.

M: Y usted cree con qué tecnología hicieron los petos de piedra de aquí de Los Andes de las montañas altas. Con esa precisión de corte... cómo cortaron esas piedras, con esa impecabilidad, esos petos. La gente no ha pensado como cortaron esas piedras.

A: Y Mérida era la fábrica, o sea, aquí era donde se fabricaban. Venían de Táchira y Trujillo a buscar las vainas aquí. Era la cantera.

M: Desde aquí emanaba la vaina. Históricamente, en la época contemporánea nuestra esto lo llegaron a dominar los andinos, todo el territorio, por eso el odio del centro hacia los andinos. Los gochos. Esa vaina despectiva para esta región. Yo nací allá, soy de allá. Me “nacionalicé” –dice bromeando-. Yo adoro mi tierra, porque claro, están mis ancestros también. Yo vengo directo de los indios, por eso tengo cara de indio. A mi papá le decían el Indio Campodonia. Era hijo de italiano con india. Yo no llevo el apellido de él, porque no se casó mi mamá con él, soy hijo natural, o antinatural será... Entiende... esas costumbres españolas... yo fuera José de Los Santos Campodonia Montenegro, pero no puedo llevar el apellido de mi papá.

Encuentro con la artista Magdalena Fernández. Sábado 02 septiembre de 2017

Por alguna extraordinaria razón, la artista caraqueña Magdalena Fernández viene desde hace un tiempo interesándose por lo que ocurre con el arte en Mérida, ha estado muy atenta al desempeño de algunos artistas de la región y con mucha disposición para ayudarlos a mostrar sus trabajos. Ella me llama para organizar un encuentro informal con algunos estudiantes de arte y artistas locales. Organizamos el encuentro en las instalaciones del Hotel Belensate y asistieron aproximadamente 30 artistas.

Magdalena inicia explicándonos la razón por la que viene, que tiene que ver con una muestra que se está organizando en la Galería Carmen Araujo de Caracas con “artistas emergentes del interior” como ellos nos llaman. La curadora Sandra Pinardi conversó con Magdalena acerca de las piezas enviadas desde el interior exponiendo su preocupación, porque las notaba poco contemporáneas, demasiado ensimismadas y que no poseían ninguna vinculación –requisito al parecer éste del arte contemporáneo– a pesar de reconocer la buena factura, el dominio técnico y la destreza, ella dice que acá

somos excelentes dibujantes, pintores, etc., pero que en muchos casos el discurso de la obra no alcanzaba el estatus de lo contemporáneo.

En vista de esto y por ella haber sido la promotora de alguna manera de esta actividad, Magdalena sintió la necesidad de venir a transmitirnos las opiniones de la curadora y ver si podía ayudarnos a visualizar e internalizar lo que apuntaba Sandra.

Se inició una especie de debate sobre la técnica, es decir, la destreza, el oficio para manipular materiales y transformarlos en obras de arte. Es cierto que en el mundo establecido del arte desde que Marcel Duchamp tomó un urinario y lo presentó como obra, el arte ha sufrido cambios en su concepción, el artista ya no es aquel que ocupa un rol artesanal sino aquel que es capaz de encontrar, hallar cosas ya hechas y a partir de ellas levantar un discurso. Al respecto Magdalena nos hablaba de esto, que la técnica hoy en día no es lo más preponderante de la obra, que el artista no necesariamente es el que crea la obra con sus manos, sino el que genera la idea, el concepto y que esto hacía que hubiese un proceder más transdisciplinario, es decir, se hace una obra entre varias personas, con distintas disciplinas y técnicas y que este proceder ya en sí es vinculante, luego vienen las estrategias de distribución o comunicación de la obra como el uso de redes sociales, que las temáticas aborden temas sociales que afecten a comunidades y no tanto lo que ocurre en el interior de un ser.

El artista Franco Contreras se encontraba en dicho encuentro y expresó que para él si era importante la técnica y que tener oficio ayuda a consolidar un lenguaje, que muchas veces se puede caer en la trampa de las modas foráneas. Yo aducía que en cierta forma ambos tenían razón, ya que cualquiera que materialice la obra debe ser un buen técnico, sea el artista o no, que en nuestro caso en la Facultad hacemos énfasis en la técnica porque la mayoría no posee recursos para pagar un técnico y que en ese sentido pues resulta beneficioso ser tú mismo quien pueda levantar técnicamente la obra, pero que no debíamos negarnos a otras estrategias como las del actuar transdisciplinario, el trabajo en equipo o en redes, donde la autoría de la obra recaerá sobre un colectivo y no sobre un individuo.

La mayoría de los más jóvenes no quisieron debatir, estaban muy atentos, pero poco conversadores. Luego pasamos a revisar cinco imágenes del trabajo de cada persona donde Magdalena daba su opinión sobre los trabajos. Después surgió la idea de hacer un ejercicio como para entender un poco la propuesta. Resultó en extraer de cada quien, de su trabajo, tres conceptos fundamentales y desarrollarlos en una disciplina o técnica distinta a la que maneja o que nunca haya utilizado, en estos momentos estamos haciendo el ejercicio.



Imagen 90 Encuentro con la artista Magdalena Fernández 02 de septiembre de 2017.

Grabación: visita a Franco Contreras en su casa. Y en presencia de la artista Magdalena Fernández. Sábado, 16 de septiembre de 2017

Franco: Todos son así, unos más chiquitos –refiriéndose a sus trabajos, muestra un papel cortado con exacto que llama la gota de agua–.

Arnaldo: La paciencia que hay que tener para cortar eso. ¿Y el soporte?

F: Es papel craf.

Ar: ¿Cuánto echó haciendo eso?

F: ¡Coño! decía mamá cuando veía esta verga, ¡na'guará usted si es sin oficio! Esto me llevó un tiempal, pero es yo trabajo a ratos y a ratos, a veces paso cuatro o cinco días y no hago nada, a veces me pongo tres horas, dos horas y voy haciendo, como no cargo apuro, pero, quería hacer eso del agua, una especie de libro. El rollo de estas vainas es cómo los presentas, cómo se presenta eso, porque hay uno que tiene seis metros, un ventarrón, una cosa, que yo ni siquiera lo he visto entero, he visto el retazo ahí, el negro uno de esos negros,... bueno eso es lo que da la jubilación... aquí hay otras cosas de esas, casas, muñecos, pueblos, unas vainas por ahí, cosas de cuando se murió mamá, entonces lo tengo ahí –cajas de dónde saca una pieza hecha de latón tres figuras personajes que se asoman a una tumba la cual representa el entierro de su madre–.

F: Nosotros somos tres hermanos, Tico, Noel y yo, esto es una sola lata ahí, éste seré yo que le llevo flores, si bueno... entretenimientos por ahí.

Ar: ¿Usted es el menor?

F: Sí, yo soy el menor.

Ar: ¿Y la historia de la falda? –Una pieza hecha con cabuya de 15 ms de altura–

F: La falda, esa grandotota, esa es la historia de mi tía Estefanía, yo no la conocí no, pero era una vieja como gruñona y supongo vivió toda la vida descalza, esa gente campesina metida... y usaba unas faldas de fique, y ella misma cosía, y eran faldas gruesas les iba pegando, pegando, pegando encima vainas y se las botaban, entonces la tía volvía a buscar la falda, entonces pensando eso hice esa vaina como de ocho metros.

Aureliano: ¿Y esa es la del arcoíris? ¿no? ¿la misma tía o no?, la de la cabeza del arcoíris.

F: No esa es otra tía, que la puso loca porque ella dijo que vio la cabeza de un arcoíris bebiendo agua y quedó loca, loca...

Ar: ¿Pero qué? ¿una cabeza humana...?

F: No, de un arcoíris, era como de un caballo. Mamá lo que decía es que era como un caballo, grande y con los ojos que le hacían así –con las manos hace un gesto de cerrar

y abrir los dedos de las manos–, pero la tía estaba preñada y seguramente iban a lavar al río y alguna vaina les pasó y se les complicó la vida y se puso loca, pero loca, loca de bola.

Ar: El mito de arco y arca dice eso que el Arcoíris es un caballo.

F: Claro, mamá... yo tengo un hermano catire, Tico ¿no?, y vivíamos en el campo en Altamira y cuando Tico se iba pa' Altamira y empezaba a llover, ¡coño! mamá se desesperaba porque el arco se lo iba a llevar, entonces ella hacía cruces, ¡busquen un cuchillo!, y hacía cruces hasta que Tico aparecía, porque decía que los arcos se llevaban a los niños zarcos, que zarco es catire, entonces bueno de ahí vienen todas esas vainas, todas esas historias.

Aureliano: bueno aquella es la cabeza del arcoíris, –y señala una mesa donde se encuentran varias piezas–, esa que está ahí. A Luis Vicente León le vendió un bosque, un bosquecito con un hombre y una mujer.

F: Y el animal aquel que la muchacha se tatuó,

Au: ¡ah sí!, hay una chama de la Facultad que se tatuó un dibujo de papá, Estefanía se llama, ella ya se graduó, por diseño, y mira... es uno que es una casa y le salen unas patas y una cola y una cabecita chiquitica, un bicho ahí.

Ar: ¡Uy! a mí me gustó una que era una casita hecha de latón...

Au: ¡Epa papá! las últimas cajitas, esas están guardadas.

F: Ahí hay una.

Magdalena: Muéstraselas.

Au: Muestre, venga, esas son viejas ya, las que hizo con papel, con recorticos, chiquitas.

F: Bueno, por ahí hay varias cositas, detrás del monte la montaña, ese es craf igual, aquí hacemos las cajitas.

Ar: ¿Cómo hace para ponerla así? –parada–.

F: ¿Pa' pararla? bueno... tengo la laminita, cualquier laminita sirve y eso no pesa absolutamente nada, pero la laminita que dan... la de la imprenta que es de aluminio, la finitica, las planchas de imprimir el periódico, entonces la pego, hago una L, y la

pego pa' que no se vea y eso como no pesa nada no genera resistencia... bueno de esos –trabajos– hay unos pocos ahí, estos grandes que hecho siempre en cajas, bueno a mí este me gusta, “*Tres casas y un árbol*”, pero de verdad me gusta mucho, logré hacer una cosa que me gustaba bastante.

Ar: Para montarlo es colgado.

F: No, yo creo que en una mesa, una mesita. Bueno tengo unos paisajes como éste por ejemplo... ve, una montaña, y bueno, yo la experiencia que conozco de las montañas es que por donde uno iba por el camino encontraba una cruz, siempre había una cruz, un poco de cruces, bueno el que está en Caracas es un paisaje grande colgando de papel, es grande.

Ar: ¿En qué otro espacio le gustaría exponer aquí?

F: Tengo un espacio en la sala Tag, ¿sabe cuál es? Trasncho cultural esa... alguien me recomendó allá, yo mandé una cartica y aprobaron, pero no me han dado la fecha, me llamó Félix Suazo y me dijo está aprobado, vamos a ver cuándo montamos. Es en las Mercedes... esa salita es buena, ahí está Magdalena hace poquitico, tenía una colectiva ahí... Bueno aquí hay unas cosas... ¡ah! este es último, éste es de las cosas últimas, este yo tenía, yo compré hace tiempo coladores de café de unos que hay de café, a mí me parece bellísimo el colador, tengo unos mejores que ese, no, pero yo no sabía que meter adentro y jodí y jodí y le metí cosas y no, al final metí unos paisajitos, venga pa' que lo vea, entonces hice esta caja, me puse e hice esta caja y bueno voy a meter esa vaina aquí, y entonces bueno ahí están, bueno en cada paisajito está el sobre y adentro hay otro sobrecito... sí pero el sobre es una ricura, y entonces adentro hay otro sobrecito y adentro está el dibujo, ese es un libro y como a mí me gustan, bueno a mí me gustan esas cosas, ahí me entretengo, le hice ese sobrecito para protegerlo un poquito y como tengo ese paisaje ahí que se impone y además de esa vainas que yo siempre he dicho, nosotros tenemos que... si la idea es hacerle una especie de homenaje a la montaña también que la tenemos tan presente y yo creo que muy pocos, muy poquitica gente le rinde homenaje y bueno, yo, bueno...

Ar: Manuel de la Fuente decía eso, que no hay artistas de aquí que hayan trabajado la montaña teniéndola tan cerca.

F: Bueno y esto eran papeles de regalo, yo me puse el otro día a hacer papeles de regalo.

A: ¿Y este papel?

F: Ese me lo regaló Natali, unos papeles de sacar fotocopia y me pareció tan bonito el papel que dije bueno me voy a poner a dibujar aquí, creo que es fax, bueno ella me regaló eso y por ahí me puse a dibujar esas cosas... Magdalena es muy peleona.

M: No eso no lo sabe.

F: Anda todo el tiempo buscando pleito. Es peleona, es peleona, es busca pleito.

Ar: Bueno esa idea que hablamos en el conversatorio del ensimismamiento, me quede reflexionando mucho porque yo decía, pero por qué es malo que seamos ensimismados, entiendo que puede haber como dos...

M: No, ella dice –Sandra Pinardi– el ensimismamiento en algunos casos funciona, pero fíjate, yo pienso mucho en Roberto Obregón y es como después de muchos años que la gente entiende el ensimismamiento, si tú eres constante, entiendes, entonces, es muy difícil y en el arte contemporáneo no es, o sea, porque... el ensimismamiento no te da esas conexiones que es tan importante en el arte contemporáneo, entonces el ensimismado a lo mejor, a lo largo del tiempo, produce una obra muy importante, pero en el arte contemporáneo eso no es, o sea ese no es... pero por eso es que también uno tiene que decir: *bueno yo pruebo*, por eso es que yo no le digo a nadie: *no, esto no es un camino*, ¿cómo le vas a decir a alguien que no es un camino, si el camino es algo muy personal?, o sea, es bueno que experimenten para que de pronto esas conexiones aparezcan, pero uno no puede decir... porque el arte es algo personal completamente, y uno no puede decir *esto es bueno o esto es malo*, o sea, es imposible, lo que pasa que el artista contemporáneo no es ese artista ensimismado, es ese artista de conexiones, y es raro, porque yo soy una huraña que cualquiera diría bueno como no tengo academia, entonces tú dices... bueno yo

establecí relaciones en un mundo muy ensimismado entonces tampoco a lo mejor ensimismado es la palabra correcta no, es como conexiones, como interrelaciones.

Ar: Es que pareciese que el rollo ya es a la hora de la comunicación de la obra.

M: No, no, no, yo creo que no, eso también, eso también los curadores son un poco, pero no es nada más eso, eso también cuenta, pero no creo que sea nada más eso, eso también cuenta y uno no puede angustiarse tanto por eso.

***Exposición de Franco Contreras en la sala Tag de Caracas 2018.
Texto de sala Félix Suazo.***

Artista visual y docente, Franco Contreras (las piedras, Mérida, 1953) trabaja el ensamblaje, la escultura y la instalación desde hace alrededor de tres décadas, profesando una estrecha afinidad con el ambiente físico y afectivo donde ha desenvuelto su actividad vital y profesional. Se define a sí mismo como “la suma de muchos otros”. En la exposición “Obra Primera XVI, Paraíso perdido”, el autor reúne una selección de trabajos realizados entre los años 2000 y 2018. El conjunto está compuesto por esculturas en madera de café, dibujos sobre papel y piezas de alambre y láminas de metal. La singularidad de estas obras está dada por el interés en la naturaleza (animales, montañas, plantas), con la intención de recrear las experiencias, recuerdos y leyendas de su entorno natal.

La muestra está integrada por más de 40 piezas de distintos formatos, donde el artista aprovecha el contraste entre lo micro y lo macro, lo primitivo y lo sofisticado, lo rústico y lo frágil, buscando una atmósfera donde se funden la nostalgia ante la pérdida del mundo de las cosas sencillas y la ansiedad del presente. En el “Paraíso perdido” de Contreras hay culebras, árboles, murciélagos, montañas, nubes, cercas, racimos, cuchillos, rayos y otros elementos que rememoran el asombro, la plenitud y el anhelo de redención que se desprende del mito edénico.
Félix Suazo: ¿Por qué obra primera?

Franco Contreras: (...) En cada obra me enfrentaba a la gran satisfacción de hacerla, pero con el mismo pánico de mostrarla. Así que todo ello me llevó a dejar que “Obra Primera” me aliviara el tener que buscar un nombrar algo que ya tenía más o menos claro. No sé si a otros artistas el tiempo y el trabajo les aseguran cada vez mejores obras y calma espiritual cuando muestran la obra que hacen. Yo no he podido lograr que el susto me pase, creo que pasará cuando deje esa afanosa búsqueda de querer acercarme al arte. Sé que estaré feliz pero sin obra alguna.

Félix Suazo: ¿Por qué “Paraíso Perdido”?

Franco Contreras: Hay varias razones que me llevaron en esta exposición a utilizar este pequeño subtítulo para acompañar a “Obra Primera”. La presencia de la culebra, los árboles, los murciélagos, las montañas y otras que expongo en esta sala me evocaron mi firme creencia infantil en el relato bíblico que desde muy niño siempre oí y aprendí de la inocente y fantástica enseñanza materna. Aparte de ese hermoso cuento, está la nostalgia que siento por la pérdida de ese mundo entre primitivo, sencillo, posiblemente muy idealizado hoy, en que nací y crecí y este mundo de ahora que se me impone lleno de violencia, mentiras y sin una aparente trocha que nos diga para dónde vamos.

Félix Suazo: ¿Qué relación hay entre la experiencia cotidiana y la obra?

Franco Contreras: En mi caso la obra está marcada y enmarcada por el entorno donde la he producido. Lo que soy, poco o mucho, tiene sus raíces en ese espacio físico y cultural en el que siempre viví y vivo.

El contacto directo que de joven mantuve con el campo y sus particulares circunstancias son absolutamente evidentes en lo que hago y la manera como lo hago. La mata de café siempre ha sido una fiel compañera en las casas del campo del pie del monte andino, pues aparte del maravilloso fruto que produce, la madera que aunque de tamaño y grosor pequeños se usa para encabar los martillos, palas y picos para las cachas de los machetes y cuchillos viejos, para hacer bastones, entre otros. Como combustible es magnífica por su durabilidad y como varas utilizadas como trabazones para construir cercas sencillas para encerrar animales menores, también era preferida por su resistencia a la humedad.

Tanto en mi casa como en los alrededores inmediatos encontré los materiales, las técnicas, las herramientas y los motivos que hoy conforman en esencia mi obra tridimensional.

Otro elemento que junto al café me deslumbró desde niño fue el nudo, por su excepcional capacidad al servicio del hombre. En el campo casi todo lo que se armaba o construía tenía como principal protagonista el nudo, el amarre. El haber descubierto temprano ambos elementos fue como una bendición. Comencé a usarlos para elaborar parte de las inquietudes plásticas que en la universidad me habían aparecido cuando desarrollé mis primeras incursiones en el arte.

Poco a poco me di cuenta que aquella pequeña región donde había nacido no era menos rica que cualquier otra del planeta; allí estaba todo lo que necesitaba. Era la única que con alguna autenticidad podía expresar porque eso y no otra cosa soy yo.

Fue a ese mismo medio cuando regresé cargado de ideas, que descubrí en las cercas, los espacios, los volúmenes virtuales, las relaciones y tensiones de las líneas. Me di cuenta que las grandes calidades plásticas

de muchas de estas cercas y armazones del campo se mantenían calladas y escondidas. Entonces no las vi más como cercas o como elementos de un paisaje estático y mudo, sino como situaciones sensibles que bien podían confirmar mi obra. El reto era que yo pudiera lograr, a través de la obra expresar la espontaneidad que me transmitía algo que nadie había elaborado con el fin de agrandar o causar una expresión distinta a demarcar un espacio. Fueron apareciendo poco a poco también las relaciones de lleno y vacío, de movimiento de luces y sombras. Pero además no eran dibujos inertes y fríos sino vivos y palpitantes como se siente la madera en su desnudez. Cada centímetro de madera es distinto al otro, como si escondiera en cada espacio diminuto un pequeño corazón. Al ver todo aquello con el tiempo fue viniendo el resto de lo que hasta ese momento poco había mirado: el viento, el río, los árboles, los animales, la montaña, etcétera.

Félix Suazo: ¿Qué autores e ideas han influido en su concepción del arte?

Franco Contreras: creo que al principio uno está a la expectativa de lo que dicen los demás de qué cosa es el arte, hasta que llega el momento que se da cuenta que casi todos tienen una concepción distinta y que al final nadie sabe con certeza qué es. En cuanto a las influencias deben existir muchas; soy la suma de muchos otros que no necesariamente están todos en el camino del arte. (...)

Pero de nuevo vuelvo un poco a los que creo son los orígenes primarios de mi obra: el ambiente casi imperceptible del modo del ser andino en nuestro país. Me refiero a esos motivos que poco a poco me fueron definiendo como persona, que encontré sin proponerme nada y sin afán en esa manera particular del hombre de los Andes nuestros. Ser de los Andes, así como ser de otro lugar, no significa nada en todo caso es parte de la fatal casualidad de la vida.

Quisiera que mi obra de despojara de todo, que fuera una obra sencilla y esencial que más bien buscara refugiarse en esa fragilidad que somos y nos cuesta tanto aceptar. Si eso lo logro, estaría más que pagado por estos años dedicados al trabajo creativo.

Enero, 2018.

*Franco Contreras, el arte con nudos que une lo físico con lo espiritual.
Artículo del Nacional Por: Mercedes Rolingson. 2 de abril de 2018.*

No recurro a tecnologías, pero no por prejuicio, sino porque creo que esto me basta. Quisiera encontrar la esencia del arte en esas cosas tan sencillas como el palito de café y una cabuya [...] Yo vengo del campo, todo lo encontré frente a mis ojos. Estaba la madera, no tuve que ir a ningún lado, y estaba la cabuya, que proporciona un recurso que me gusta muchísimo, el nudo, una maravilla: es primitivo, elemental, frágil, antiguo y moderno [...] Siempre estoy haciendo algo, yo no creo para exposiciones, muestro después. Hago porque tengo que hacer, entonces siempre tengo muchas obras en la casa, siempre estoy trabajando. Y a veces me pongo a hacer juguetes, un poco para divertirme, para matar el tiempo. Y así voy armando simultáneamente todas estas cosas [...] Aquí están todos. Ellos no lo vieron nunca, mamá no vio esto, murió antes. Pero si ella viviera, las reconocería. También antes estaban el cuento, la montaña, los animales. Estaba el diablo, porque mi mamá me contaba sobre él. Lo que no había allí era la búsqueda del arte, algo que encontré en la universidad. Decidí hacer con este material algo diferente a lo que se acostumbraba, cachas o cercas [...] Yo hasta ahora no había vendido casi nada. Era sólo una necesidad de expresarme. Sin embargo, con el sueldo de profesor en la Universidad de Los Andes, no se puede subsistir. Tengo que hacerlo, pero para mí la obra no tiene precio”.



Imágenes 91 Rostros, (2015). *Madera de café.*

Annabell Villet

Artista nacida en Mérida en 1971, estudia arte en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (Iuesapar) en Caracas. Ha realizado varios talleres en la técnica y oficio de la orfebrería en la que se desempeña y que acompaña de otras técnicas artesanales como la costura, el bordado, la talla de madera para grabado, fusionándolas con materiales ya procesados industrialmente. Actualmente es docente en las asignaturas de Modelado y Grabado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Ha participado en salones de arte a nivel nacional e internacional, también ha realizado varias exposiciones individuales. Sube constantemente a la montaña merideña para tener el contacto de la naturaleza de la cual siente que la purifica.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: madera, metales, hilos, materiales industriales, papel, tela, alambre, acrílico, tinta litográfica.

Objetos producidos: dibujos, collages, ensamblajes, grabados, instalaciones, intervenciones.

Tratamientos: intervención manual, orfebrería, técnicas gráficas del grabado, costura.

Estrategias de comunicación: exposiciones individuales y colectivas, ventas esporádicas -mayormente por necesidad económica-, formación académica ULA.

Contexto: local, nacional e internacional –esporádicamente–.

Objetivo: sanar, hacer pensar, cambiar la concepción del arte.

Funciones: el arte como medio para activar la espiritualidad o aspecto místico para mejorar nuestro ambiente social y natural y crear una consciencia.

Necesidades: trabajar sola, con sus propias manos, hacer un arte transformador, de reconocimiento identitario.

Lecturas: limpio, pulcro, luminoso, silencioso, poético.

Frases sueltas

“Nunca me ha gustado mostrar la obra dos veces, la muestro en una exposición y ya para mí cumplió su misión”.

“Me gusta trabajar sola, tener toda la disposición del taller”.

“Yo me acabo las manos trabajando”.

“Estoy pidiendo asistencia –algo de afuera–, ellos me dicen lo que debo hacer”.

“Ya compré las baquelitas –filtros de papel– que tienen forma hexagonal, esa forma tiene implícito el mensaje, ya al sólo verla se hace el trabajo sobre el espectador”.

“Estoy trabajando con madera, es difícil”.

“Cuando uno va a la montaña se puede encontrar con duendes y también con otros seres”.

“Me he soltado un poco muchachos a mostrar los trabajos, porque es verdad, los tengo ahí guardados y se pueden dañar y aunque antes no pensaba mostrarlos varias veces, ahora estoy más abierta a eso”.

“La idea de la obra se va dando en el pensamiento, sin embargo, durante el proceso, el hacer, la práctica, termina dándole la verdadera forma a la obra”.

Consejo de Annabell para apreciar su obra dentro del taller de Magdalena Fernández.
Abril 2016

Annabell: Para ver el trabajo hay que estar abiertos, recibir lo que emana de él para dejar que entre el cambio. Arnaldo te recomiendo estar en la parte más alta que puedas estar para que recibas la energía.

Opinión de Magdalena Fernández acerca de la obra de Annabell: Bella pieza la de Annabell, fue el cierre perfecto del taller, una experiencia mística, de sanación.

Arnaldo: Fue un momento ritual, sin luz, sólo las luces de los pequeños velones que parecían estrellas contenidas en el techo del patio central de la Facultad de Ciencias.

Encuentros con Annabell

Marzo 2017

Yo trabajo con materiales industriales, ya procesados porque tienen una limpieza y acabado, ensamblándolos, no requieren transformación sino ordenamiento. El mensaje está detrás del material, hay que descifrarlo. Casi siempre trabajo por series. Algunas de las piezas son especies de alfabetos, de juegos de memoria que fueron hechos para personas con discapacidad visual, son muy táctiles.

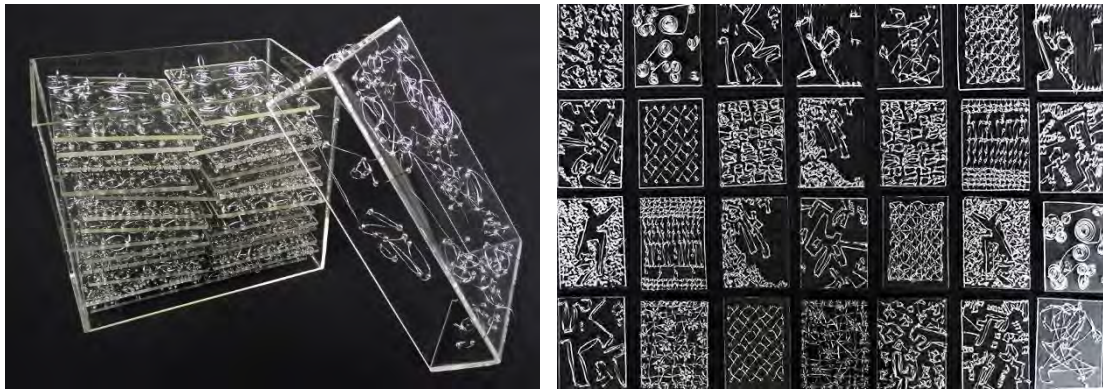


Imagen 92 y 93 Juego de memoria táctil 2, (2000). Acrílico bordado con alambres.

Abril 2017

Estoy trabajando en una pieza de 18 unidades con madera en conjunto con unos grabados unidos por una especie de engaste (orfebrería) entre el papel y la madera que va a permitir ver la fibra y el mensaje criptográfico.

Mayo 2017

Muchachos vayan cerca de la naturaleza, aprovechen el patio que ustedes tienen atrás de la casa. Vienen tiempos muy difíciles para Venezuela y para el planeta. Tomen mucha agua, lávense los pies con frecuencia hasta los tobillos.

Mayo 2017. Exposición 232 Av. Urdaneta

Durante el montaje de las piezas, Annabell buscaba siempre estar en soledad, si alguien la iba a ayudar tenía que ser una persona homosexual porque según ella tienen mayor delicadeza y sensibilidad para manipular las piezas. “Las obras necesitan luz directa para que se pueda captar con plenitud la esencia, deben estar en un espacio amplio para su contemplación”.

Una de las piezas que mayor impacto causó fue la de Annabell, los estudiantes de la Facultad de Arte estaban muy sorprendidos, decían que era una pieza muy pulcra y muy minuciosa. Pude notar que las personas se enganchaban y duraban mucho tiempo viendo la pieza de Annabell.

Junio 2017. Marcha de la Universidad

Annabell: Hay que respirar profundamente, que el aire entre primero al estómago. Trata de desengancharte de la realidad, estás somatizando, trate de no conectar con lo que ocurre. Uno está en crisis, la concepción del arte es distinta, lo que tienen los programas de la Facultad, eso ya no es. Yo entro en conflicto dando clases, los muchachos a veces no me entienden cuando meto unos gritos, pero es que no sé cómo decirles que el arte es otra cosa, no lo que ellos están buscando. Algunos muchachos ya manejan la información, son ellos los que nos van a enseñar.

Viernes, 12 de enero de 2018. Encuentro en casa de Arnaldo

Annabell: Que bueno que nos reunimos, teníamos tiempo sin vernos. La situación está muy difícil, no he podido estar tranquila de salud, no encuentro la insulina que usaba regularmente y la que estoy utilizando me trae efectos secundarios. Este diciembre me tranquilicé para tratar de sobrellevar la situación, me iba a casa de mi papá donde tengo el taller de orfebrería y sólo trabajé orfebrería, cosas sencillas, trabajaba al ritmo que me apetecía, sin presiones, aproveché de descansar. Luego de esto pasamos un rato jocoso recordando anécdotas vividas en la Facultad de Arte, cenamos y ella se fue.

Miércoles, 10 de octubre de 2018

Nos encontramos en la Facultad de Arte de la ULA para asesorar y tutorar el trabajo de una alumna en común. La chica nos explicó su trabajo, leyó el planteamiento de la investigación, sus antecedentes y el proceso creativo, luego nos enseñó los grabados que realizó. Annabell empezó a darle sus opiniones, a decirle lo que le parecía correcto y lo que todavía no estaba resuelto. Luego de intercambiar ideas sobre el trabajo de la chica, entablamos una discusión sobre el arte en general. Para ella el arte

que realiza está hecho para ser contemplado por parte del espectador, porque es en esa contemplación donde ocurre lo que ella espera que ocurra con su trabajo, y es que afecte al lector modificando su estructura de pensamiento y de sentimiento, una especie de cobrar conciencia. Mencionó que su trabajo incide a manera atómica, como si fuesen pequeñas partículas que van afectando y recomponiendo al espectador, por eso a ella no le interesa retratar, sino mostrar las cosas que no son visibles y que no tienen una lectura objetiva. También conversamos acerca de la dificultad que existe para que los espacios establecidos para mostrar los trabajos entiendan que el arte va más allá de ordenar en la pared o en el espacio los objetos, que el arte debe ser tratado con el cuidado que requiere para que de verdad llegue y afecte al lector, de lo contrario, se pierde. Ambos coincidimos en que pareciese que no existen espacios de exhibición oficiales que te permitan mostrar el trabajo como es debido, que hay que buscar esos nuevos escenarios. El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad.

Jueves, 15 de febrero de 2018

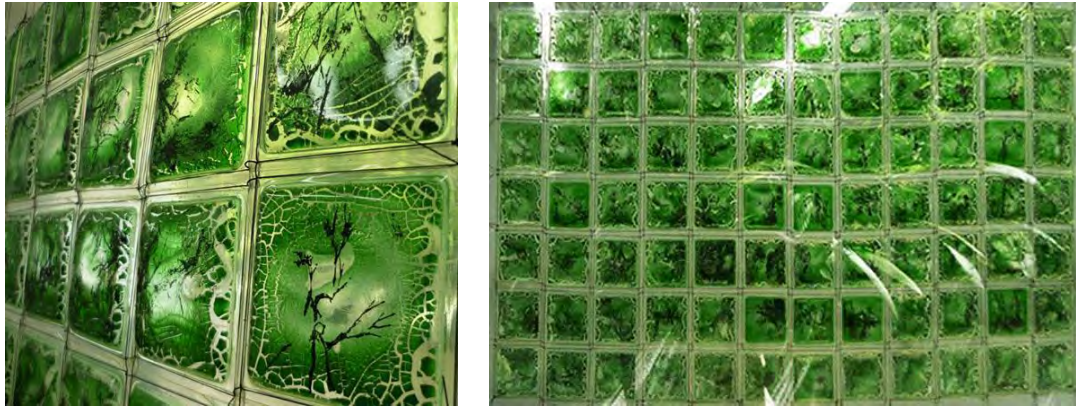
Busco que los estudiantes se autoencuentren, empiezo a modelarlos desde ahí – Annabell dicta la asignatura de modelado en la Facultad, de allí el uso del término modelar–, los muchachos me preguntan “¿profe qué ve en mí?” Y yo les digo –continúa Annabell–, pero es que yo no soy bruja, aprendan a verse, aprendan a observarse, aprendan a ver lo que dicen, cómo lo dicen, de qué manera lo dicen, a quién se lo dicen, o sea, es una situación... fijense, uno vuelve con ellos y hace un trabajo de honestidad, sobre todo con los que están entrando por modelado que no vienen tan infestados, perdón, tan intoxicados.

Le pregunto: ¿y ahora con lo que está ocurriendo con el desplazamiento del hecho artesanal del mundo del arte?

Contesta Annabell: pero anda tu a otros países, qué es lo que están comprando, no solamente por el hecho de la comercialización del arte, sino a eso es que nos quieren llevar, a tecnificar todo, a deshumanizar todo, eso es parte también de ese gran plan, para qué hicieron todos los ismos y todas las tendencias, están hechas para qué,

simplemente para establecer unos grandes grupos de grandes masas, buscan todos los niveles, el cultural, el social, el político, en lo económico... se pasean por todo. Siendo uno, inclusive sin proponérselo es que se puede hacer frente a todo ese plan, porque si uno es, ya todo se da.

Estoy preparando un material para la Bienal de grabado Guadalupe Posada, que es una de las más importantes de Latinoamérica, eso es un dineral, porque no mandas la obra desde el comienzo sino después, ahí estoy un poco con eso. Pero fíjense, uno quisiera de repente hacer una resonancia y uno se pone a ver las gráficas y otras cosas y hay vainas que yo dije ¡coño! un trabajo de uno pudiera salir adelante en una cosa de esas, viendo uno, porque uno ya tiene un ojo crítico, uno se formó en una vaina donde se movía la vaina gráfica en Venezuela y afuera también, porque había más del 70% de artistas eran extranjeros y traían de Colombia, de Ecuador, de Chile, de Estados Unidos, incluso de México, venían muchos participantes a trabajar en el TAGA, también, cubanos también, entonces, uno no está lejos, uno se pone a revisar en la contemporaneidad y pienso si uno está creando es un sistema para precisamente abolir la multiplicidad de la gráfica, eso es contemporáneo, ¿entiende?, y si uno se pone a ver, eso es un aporte, crear ese sistema como se hizo con el sistema escultórico adaptable se puede hacer con el sistema gráfico adaptable, ya eso es un aporte, porque a mí no me interesa la multiplicidad porque yo no hago veinte, yo hago una sola, eso me contrarresta a mí la economía, pero va con mis principios, vamos a decirlo de alguna manera, al menos en este principio profesional ético, inclusive, no tan allá como son mis principios internos, pero va ahí como abonando eso, y eso lo puede golpear a uno, uno sigue haciendo su vaina, y yo sé que en algún momento alguien se va a dar cuenta, en algún momento, alguien se va a dar cuenta.



Imágenes 94, 95 y 96 Verde transformación, (2010). Serigrafía sobre 84 aromatizadores entreteljidos

Texto de Annabell Villet López en la exposición “Las Locas” Galería de Arte la Otra Banda”. Viernes, 22 de marzo 2019.

Tener la casa limpia

Coser, bordar, ahí, en donde nada parece avanzar, ahí, en donde todo sucede...

Coser, bordar en donde se aquietan los pensamientos, se deshilachan las emociones con cada pasada de hilo...

Coser, bordar, lo que parece informe, pero se acerca lo más posible a lo que somos.

Coser, bordar, costura de apariencia sosegada, que genera ese estado de “Inmovilidad/móvil” que deja fluir todo ese mundo interno, a través del hilo en su largo recorrer...

Hilos, que están en todas partes, danzarines, traviesos en su desdén, por un rato, que no se cosen sin nudos, que con el transcurrir del tiempo, se

desflecan, entonces... no han cosido nada, solo se enredan, pero que al final, encuentran su asidero... La Gran tela, llamada Consciencia. Coser, bordar, requieren de una enorme paciencia que guarda en su esencia la ilusión de una transformación... conectar, conectarse... Es el plegado, el desdoblamiento, el sobrecoser de una tarea íntima que deja filtrar en la trama, en cada línea zigzagueante, que a veces, parece no apuntar a ningún lado, pero que sabe y reconoce su camino... prolonga su danza... Simplemente "Tener la Casa Limpia" es SER.



Imagen 97 Pieza integrada a el trabajo de "Las Locas", cobija de creación colectiva, (2018).

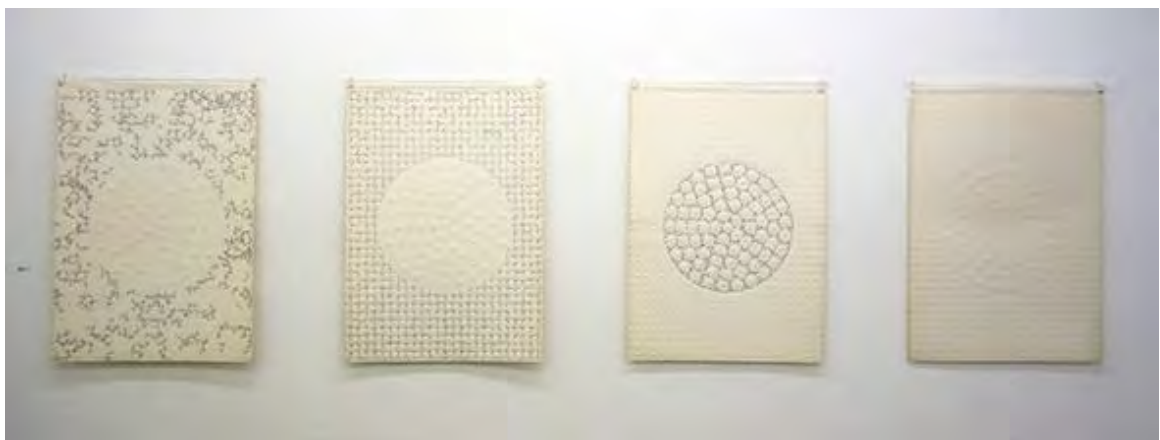


Imagen 98 Pulsación/Vibración/Presencia/Silencio, (2012). Mixta sobre papel.

Arnaldo Delgado Mancilla

Nace en Mérida-Venezuela en el año 1979. Crece en una familia donde el oficio manual tiene mucha importancia, en la que había que aprender un arte para ganarse la vida. Su madre fue costurera y muñequera, su padre es zapatero, fábrica y repara calzado. Ese contacto con el hecho artesanal va a marcar la actitud creativa del artista que desde niño dibuja y elabora personajes con infinidad de materiales. En el año 1998 ingresa en la Universidad de Los Andes donde estudia y se gradúa en la Licenciatura de Artes Visuales y en donde se desempeña actualmente como docente. Ha participado desde el 2001 en exhibiciones de arte a nivel regional y nacional en Tovar, Mérida y Caracas, e internacionalmente en Marsella-Francia, México y República Checa. Ha obtenido algunas distinciones y premios en pintura como Salón Armando Reverón en Mérida, Salón Artes Visuales Ciudad de Coro y el Caribe de Falcón, el Premio Ángel Vivas Arias en 31 Salón Nacional de Arte de Aragua, todos en Venezuela. A parte del arte Arnaldo disfruta de la literatura, el cine, la animación, la ilustración, de observar la naturaleza, la buena compañía y de jugar al fútbol.

Leyenda etnográfica

Materiales utilizados: madera, tela, cuero, objetos encontrados, metales, material orgánico, óleo, tinta china, tinta litográfica, hilos, papel, piedras, juguetes, cajas, frascos de vidrio, entre otros.

Objetos producidos: pinturas, dibujos, ilustraciones, personajes, ensamblajes, instalaciones, acciones, animaciones, historias.

Tratamientos: intervención manual, pintura artesanal, pegado, costura, plegado, tallado, entre otras.

Estrategias de comunicación: exposiciones individuales y colectivas, ventas esporádicas –mayormente por necesidad económica–, red social –facebook–, formación académica docencia ULA.

Contexto: local, nacional e internacional –esporádicamente–.

Objetivo: hacer arte por necesidad creativa y lúdica que afecte al lector, ser un contador de historias visuales.

Funciones: el arte como medio para hacer pensar y experimentar experiencias transformadoras de vida.

Necesidades: reconocimiento identitario por medio de la representación de la historia de vida ligada a la región, al oficio artesanal, configuración de tematizaciones íntimas y narrativas.

Lecturas: tímido, oscuro, taumaturgo, fuerte, horroroso, tierno.

Declaración de artista

Mi proceso creativo lo denomino **figuración experimental** impulsado por necesidad, pasión y curiosidad, con el que intento abarcar otras posibilidades expresivas e investigativas de la imagen ya que me interesa la composición con elementos, cosas, esencias, ideas, materiales, emociones. Lugar para el juego, el error y la incertidumbre de relaciones plásticas que le dan sentido a la configuración e instauración de un espacio narrativo partiendo en ocasiones de manufacturas: dibujo, pintura, escultura, ilustración, etc., como órganos individuales hasta la confluencia de distintos medios o disciplinas permeables para la hibridación: accionales, animación, vídeo, concepto e instalación, donde el sujeto y el objeto son los referentes o protagonistas, ya sea en presencia figurada o como manifestación real sobre el espacio. El proceso del hacer es expansivo, permite el encuentro de otros espacios plásticos como procedimientos heterogéneos para la dialéctica ante el espejo, es decir, el retrato especular.

Imaginario

Dentro de esta figuración experimental se encuentran seres, rostros, cabezas, objetos y contextos que parten de lo amorfo, de lo incierto. Poco a poco sus formas van apareciendo teniendo como cualidad excelsa el aspecto grotesco, definido por cierta deformación y desproporción emocional de la figura humana como condición antroposociomorfa, La desfiguración al servicio de la expresividad, reflejo de una sociedad maltrecha, desilusionada, enferma. Lo hallado se re-configura en una nueva

significación, un nuevo cuerpo u objeto miniaturizado en donde se evidencia la oscuridad, la queja, la rabia, la picardía, el horror, la ternura, la locura, la angustia, la tristeza, el precariado... ademanes que cobran vida ante la incertidumbre. La búsqueda: el reverso de este mundo, la reinención del relato que hace imagen, la historia que insufla nuestra mente y su crisis de poéticas al perderse la especificidad del lugar y sustituirse por otras basadas en el extrañamiento, lo indefinido, la ambigüedad y la no pertenencia que remiten a cierta “mitología” contemporánea conformada por una fauna imaginaria o bestiario de seres fantásticos oriundos de lo subterráneo, lo inentendible, muestrario de monstruos delirantes.

José Montenegro habla del trabajo de Arnaldo. Miércoles, 09 de diciembre, 2015

Nota: el día que Montenegro vio la muestra *Sombras del Silencio* en la Galería de Arte La Otra Banda coincidió con un visitante que le expresó su inquietud acerca del trabajo expuesto.

Montenegro: Esa casita lo impresionó a él. Esa casita él la miraba y decía “*Yo siento angustia frente a esa casa. Ese hombre debe tener algún problema de encerramiento interior... es una casa hermética y negra*” ... ¡Bueno pues!, el hombre, echando un cuento alrededor de la obra. Esa fue donde él se paró y nos pusimos a hablar. Bueno... puede ser, pero yo lo veo a él muy sonriente, nunca lo he visto bravo tampoco, y él es muy tranquilo... “*No, no, pero este hombre tiene que ser muy angustiado internamente...*” Imagínate, haciendo psicoanálisis a través de la obra... a partir de esa casita... creo que es como una casita... en las piezas que estaban en la pared, juntas. Allí fue donde había un elemento como una casita, una... no sé... pero sé que había un grupo de obras pequeñas.... Muchas pequeñitas, una obra como surrealista, un poco está dentro de esa... no por debajo de la realidad sino sobre la realidad, ojo, porque por debajo de la realidad no queda nada.



Imagen 99 No hay escape, excepto el vuelo por los techos, (2015). *Ensamblaje pictórico.*

A: Usted me decía el día que me vio que le parecía un mundo como subterráneo.

M: Eso sí. Me pareció una cosa como de ultratumba. Pero, yo creo que tú juegas con la realidad, la realidad que tú vives como todos nosotros, pero tú debes estar viendo cosas que tú detectas en esa realidad, porque por debajo no existe nada. La realidad es la realidad. Por debajo no la podemos ver, no existe, porque ya en sí misma es. Pero entonces en la realidad si percibe uno infinitas cosas. Pero, no las vemos todas, imposible. Nunca las vemos completas, no las vemos. Eso es lo riquísimo de vivir. Creo yo, no sé. Porque aquí vemos esto. Por debajo del libro no existe nada. O sea, el libro no tiene existencia en la realidad por debajo de la realidad, es realidad el libro, pero sobre el libro tú ves todo, y tienen es una realidad, cada libro es real, todo el pensamiento que hay ahí metido, imagínate todo lo que está allí... allí hay de toda vaina, pero no lo vemos. Hay artistas que

ven esas cosas... esas cosas que van adentro, con su magia, con su imaginación, es lo que es el surrealismo. Por eso tiene, tuvo esa vaina psíquica, arte psíquico, que parte de allá adentro, que ve las cosas como estamos tratando de ver. Entonces, tú ves por ejemplo que ves un libro y cuánta mentira dice sobre la realidad, dice... hay 20mil cosas que no existen en la realidad, pero el arte las hace real cuando, por ejemplo, un poeta dice “un sol de oro”, eso es falso, eso no existe, el lector lo materializa en su mente, y tú en la imaginación te imaginas las sangre rodando por la calles pero lo asocias con otra realidad, pero le das una significación del agua cuando está lloviendo y la vuelves roja y puedes imaginar que es un río de sangre. Pero eso no existe. Como realidad es imposible que haya un río de sangre. Y entonces eso es la vaina que es el artista, esa es la misión del artista, crear esos imaginarios. Entonces la gente habla con los imaginarios de los artistas, los poetas, eso es parte del artista que está en ese mundo. Hay los que quieren pintar la realidad tal cual cómo la ven y la quieren copiar, y la copian. Hay unos que están haciendo una pintura que es fotografía. Tengo unos videos que me ha mandado el hijo mío, que pintan mejor que una fotografía, porque hay detalles que la cámara no capta, el ojo sí. La vaina tú la ves como una fotografía, te acercas y ves unas vainitas que ves con los ojos y con la lupa.

Encuentro con José Montenegro. Continúa hablando de la obra de Arnaldo. Jueves, 10 de diciembre de 2015

Montenegro: El señor que vio tu exposición decía: “...son montajes de cosas, pero son como seres humanos. El tipo es diabólico, debe trabajar con la magia negra”. ¡El hombre! me estaba acordando anoche después en la casa que no fue en la casita negra sino en el conjunto que estaba en la pared. Que habían muchas figuras pequeñitas, más grandes, es lo que recuerdo, no recuerdo las imágenes. Yo tengo... no es fácil grabarse imágenes. Es que ningún cuadro. Uno ve un cuadro y no... ni de uno mismo... uno no se acuerda ni de los colores, porque el color no se puede memorizar. Tú recuerdas... si es verde... pero no sabes qué tipo de verde. Tú no lo puedes memorizar. Los colores uno no los memoriza.

A: Uno se va a la gama principal... es verde.

M: Sí, el verde... pero el nivel de matiz eso no lo recuerdas nunca, jamás. Pasa así con imágenes, y más en conjunto. Uno puede ver la Venus de Milo, esas Venus griegas, pero en detalle no. Tú recuerdas la imagen general. Y sabes que tiene las manos así... el detalle no, tú no recuerdas nada de detalle. Una cosa vaga. Yo no sé si a ti te pasa. A mí me pasa. No recuerda uno la cosa. Uno tiene, por ejemplo, la Gioconda. Uno la recuerda, y sabe que tiene una sonrisa, pero verla, visualizarla... muy difícil. No la divisa. La memoria tiene también su vaina allí, ¡graba, tácata... esa es! Visualizarla como si uno la estuviera viendo, un retrato, no la ves, uno la visualiza de una manera vaporosa, etérea. Pero tienen la imagen, pero no la puedes detallar. O sea, puedes recordar fragmentos, pero no es nítida. Como una fotografía nunca.

A: A mí me pasó también. Una señora me dijo que si yo practicaba el vudú. Para mamarle gallo le dije que sí, para asustarla, y así... después yo me sonreí y le dije que no.



Imagen 100 Hijo muerto, (2005). *Mixta/papel.*

Exposición en Caracas

A finales del año pasado 2017, luego de la visita de la artista Magdalena Fernández, se nos hizo una proposición de un proyecto expositivo para llevarlo a la ciudad de Caracas a través de la galería Carmen Araujo. A mediados de febrero recibimos la visita de la galerista quien quería ver los trabajos que veníamos realizando, conversar sobre nuestros procesos. En la sesión de la que yo participé fuimos revisados tres artistas.

En mi caso le mostré tres series de trabajos: dos en pintura y uno tridimensional. Al verlos, la reacción de Carmen fue de sorpresa y buena recepción, me preguntó qué por qué yo seguía pintando cuando el arte contemporáneo no toma mucho en cuenta técnicas tradicionales como el óleo y el acrílico, qué cuál era la razón que me hacía seguir trabajando la escultura blanda y la pintura. Le contesté que me movía por la necesidad creativa y por las motivaciones contextuales, es decir, la gente que me rodea, los materiales a los que puedo acceder, el levantarme todas las mañanas y ver por la ventana de mi casa la sierra nevada.

Ella insistía en saber por qué un tipo como yo está encerrado en su casa haciendo estas imágenes tan poderosas, que yo debería salir de Mérida, buscar una galería para vender y poder vivir del arte representado por una galería, también se sorprendía de otros proyectos más experimentales que le mostré que tienen que ver con instalaciones y performance, ella no entendía que alguien que hacía ese tipo de proyectos todavía acudiera a la pintura y a la escultura más artesanal. Yo respondí que el hecho artesanal era muy importante todavía en Mérida, la necesidad de tener un oficio y que eso no implicaba que no pudiese ser arte contemporáneo.

Luego me preguntó por el costo de las pinturas, le dije que 100 dólares por cada una y se ofendió, le pareció muy caro, que yo no tenía el reconocimiento todavía para cobrar esa cantidad, que si estaba loco. Le contesté que yo era el que hacía el trabajo y por lo tanto era quien sabía cuánto debe costar. Me frunció el ceño y echó el cuerpo para atrás. Me dijo que lo pensará hasta la exposición.

Domingo, 02 de septiembre de 2018

El día de la inauguración en la Hacienda La Trinidad en Caracas, llegamos a las 11:00 am y nos reciben con la idea de que debemos explicar nuestros trabajos a los guías de sala para que ellos puedan orientar a las personas durante la exposición. Mientras uno a uno de los participantes íbamos dando la explicación requerida, fueron llegando espectadores a la muestra quienes se iban sumando a la explicación. Al llegar mi turno, ya prácticamente estaba lleno el lugar de muchas personas. Luis Romero uno de los galeristas me presentó y me dio la palabra, agradecí su presentación e inicié mi explicación acerca de la pieza.

Para esta exposición denominada “Latente arte emergente venezolano” se seleccionaron de mi trabajo dos proyectos investigativos en arte, uno pictórico, el cual consta de 1350 pinturas de rostros, de las que se seleccionaron 185 para la muestra, y el segundo proyecto formado por cinco cabezas tridimensionales hechas de tela, en su mayoría, y que remiten de alguna forma a la práctica de reducir cabezas por parte de varias etnias del continente y a la especie de colección de cabezas que se encontraron en algunos templos aborígenes de Venezuela, esto sumado también a la práctica traída de Europa de cortar cabezas que se implementó durante el proceso de colonización.



Imagen 101 Escena que muestra los dos proyectos expuestos.



Imagen 102 Explicación durante la inauguración de la muestra en la Hacienda La Trinidad 2018.

Mencioné que de alguna manera mi trabajo era antropológico, que devenía de la revisión histórica mencionada y de mi observación constante en la calle de los ademanes de las personas, en los que encontraba mucho desencanto, desilusión, rabia, tristeza, picardía, rasgos que no poseen cordura, miradas acoradas y delirantes producto de una situación sociocultural que conserva las prácticas de cortar cabezas y reducir el pensamiento humano –sin ejecutar el acto físicamente–, pero si simbólicamente. Ambas investigaciones encuentran resonancia en gestos o estrategias expresionistas las cuales

admito como influencia en mi investigación plástica, porque siento que el expresionismo me permite decir lo más humano que somos a través de estos rostros cabezas que pareciesen máscaras, pero que en el fondo muestran el verdadero rostro. Indiqué que utilicé óleo y técnicas mixtas para las pinturas y materiales diversos para las esculturas.

Al finalizar la explicación varias personas se me acercaron para felicitarme, que les parecía un trabajo muy honesto y que retrataba fielmente la realidad por la que estamos atravesando, en algunos casos varias de estas personas que también son creadores visuales me indicaban su afinidad con mi trabajo y que ellos también están tocando esos tópicos en sus búsquedas. Un señor en particular me dijo que todo lo que yo había explicado era la verdad de lo que está ocurriendo en el país y *que así nos tienen, con las ideas reducidas*, que le gustaba que la gente del interior mostrase su parecer respecto a la situación. El curador también me dijo que mis palabras les parecieron pertinentes, que lo que estaba haciendo con el trabajo le parecía muy bien y que me expresaba muy bien, que tenía un buen discurso coherente e inteligente, que él estaba contento con la muestra en general, que habían buenos trabajos y que a pesar que no todos tenían facilidad oral para explicar sus propuestas, él se sentía satisfecho con todos. –Es importante destacar que en la muestra participamos ocho merideños de 18 participantes–.

Regreso de las piezas

La relación con la curadora y dueña de la galería Carmen Araujo no quedó en buenos términos, para ella yo soy una persona difícil porque no acepté sus condiciones y no le rendí pleitesía –me pidió que le escribiera todas las semanas para informarle lo que estoy haciendo y para que preguntará por ella–. Al finalizar la exposición nos informaron por correo que era posible que nos trajeran las piezas hasta Mérida. Efectivamente luego de mes y medio las piezas fueron dejadas en la recepción del hotel Belensate. Cuando fui a buscar las mías, pude percibir que me las habían mandado en una caja Clap de las que usa el gobierno para entregar sus alimentos. Leí ese gesto como una manera de decirme que soy un don nadie. Las piezas venían mal embaladas y se supone que es la “mejor” galería del país.



Imagen 103 Hurgador de estrellas, (2005). Pintura.



Imagen 104 El arte de caer de los techos (detalle), (2005). Instalación.

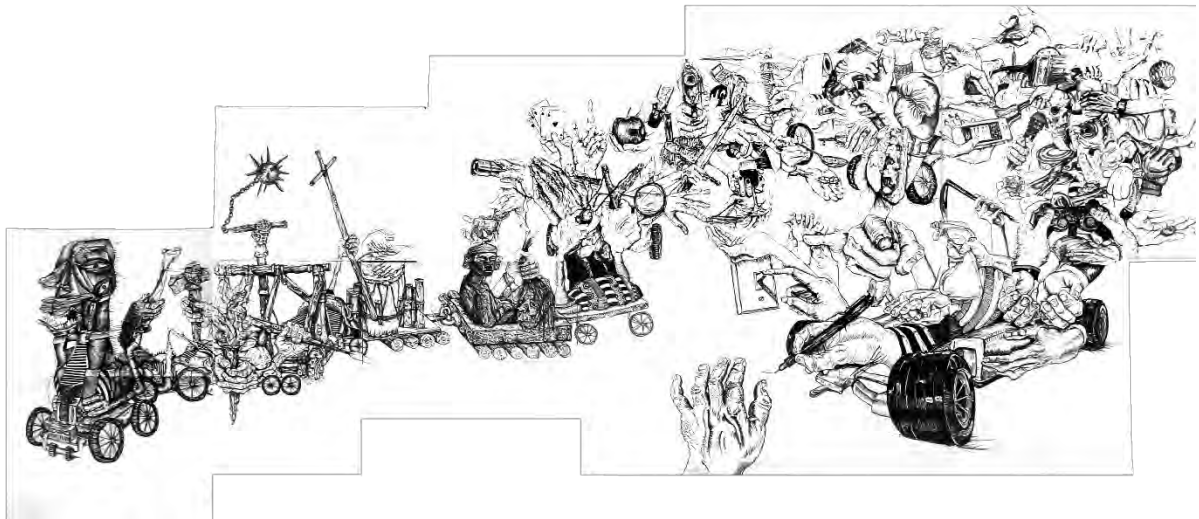


Imagen 105 Locomotora o 100 manos, (2015). Tinta sobre papel.

CAPÍTULO OESTE, ETNOLOGÍA: LO QUE DICEN LAS PIEDRAS ENCONTRADAS DESDE EL CREPÚSCULO

En este trabajo me enfoqué en las representaciones levantadas desde tres unidades de estudio: las estatuillas antropomorfas (objetos) de la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes; dos fiestas del calendario religioso andino –La Candelaria y San Isidro– (situaciones); y las prácticas simbólicas de un grupo de seis artistas y artesanos (sujetos) de la actualidad de la ciudad de Mérida, para poder acercarme al sentido, a la significación del hecho estético en los Andes venezolanos, con el propósito de tener clara la existencia de un lenguaje local o propio que nos dice, nos cuenta y nos representa, tal y como lo refiere Hal: “Las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de enunciación” (Hall, 2010: 349). Un lenguaje que enfatiza la referencia a la significación, para ir más allá del aspecto formalista y temático de la concepción occidental de arte y del concepto de arte antropológico, es decir, partir del hecho material-formal-significante, de su relación con el tópico-conceptual-significado, y poder alcanzar el sentido profundo-referencial-significativo que me pudiera dar respuestas al qué se intenta decir y qué mensaje se está comunicando, interpretando las mencionadas unidades de investigación como lenguaje ideado y materializado, para responder cómo las tres obedecen a sistemas de representación propios. Así lo afirma Hall cuando dice:

De modo que hay implicados *dos* procesos, dos sistemas de representación. Primero, está el “sistema” mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales* que llevamos en nuestra cabeza. Sin esas representaciones mentales no podríamos de ningún modo interpretar el mundo. En primer lugar, pues, el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formados en nuestro pensamiento, que

pueden estar en lugar del mundo o “representarlo”, capacitándonos para referirnos a cosas que están dentro o fuera de nuestra cabeza (...) El lenguaje es, por tanto, el segundo sistema de representación involucrado en el proceso global de construir sentido. Y dicho sentido depende (continúa Hall) de la relación entre las cosas en el mundo –gente, objetos y eventos, reales o ficticios– y el sistema conceptual, que puede operar como *representaciones mentales* de los mismos. (Hall, 2010: 448-449)

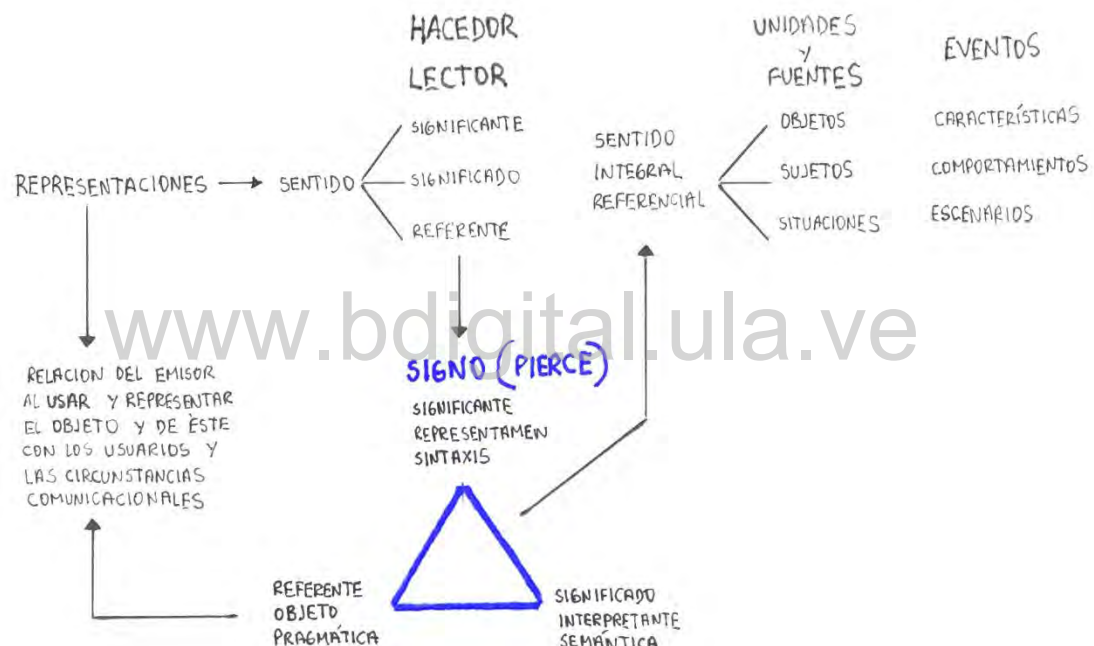
Lo anterior me permite justificar por qué seleccioné tres unidades de estudio, abarcando los distintos escenarios –situaciones, objetos-cosas y personas-gentes–, para poder aproximarme a sus etno-representaciones y poder levantar una noción de arte que las explicitara. Como arguye Hall:

En el corazón del proceso de sentido dentro de la cultura hay, por tanto, dos “sistemas relacionados de representación”. El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas –gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc.– y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales. El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están en lugar de los conceptos o los representan. La relación entre las “cosas”, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos “representaciones.” (Hall, 2010:450):

Si analizamos semánticamente el concepto de arte que se ha postulado desde la antropología, encontraríamos una relación diádica porque solamente acota la sintaxis de la imagen, o la construcción del significante (representamen), y la semántica, o interpretación del significado por parte del receptor. Si ponemos en práctica la función del signo de Pierce para entender esa relación, nos damos cuenta que deja de lado la pragmática, es decir, la relación con el objeto o referente y por lo tanto corre el riesgo de quedarse en encuentros con sentidos parciales y perder el sentido integral, como argumenta Hall: “La conexión

entre estos dos sistemas de representación produce los signos; y los signos, organizados en lenguajes, producen los sentidos, que pueden ser usados para referenciar objetos, gente y eventos en el mundo 'real'". (Hall, 2010: 463-464)

En el siguiente esquema veremos que al activar las tres fases del signo de Pierce se activa la zona referencial que permite establecer la identificación desde la que se crean las representaciones y que, si se querían más abarcentes, tomaría en cuenta más fuentes de investigación dentro de los fenómenos estudiados.



Esquema 12 Sentido de las representaciones ligado al funcionamiento del signo de Pierce.

Miradas caleidoscópicas, investigación levantada a partir de miradas que se hibridan, explorando, experimentando y vivenciando los comportamientos humanos, dirigidos al quehacer de imágenes en la región andina. Como material fuera de lugar, me permitió detectar e interpretar las siguientes categorías antropológicas y material etnológico surgidas de las etno-representaciones, para poder establecer el sentido de la creación de la noción de arte:

Cronotopo andino

Esta categoría trata sobre el emplazamiento, repensar dónde se ubican los espacios y tiempos de representación, pensar en el contexto y su condición local en la cual se establece la relación con elementos mitogenéticos de los hacedores de imaginarios de los Andes venezolanos como: filiación con la naturaleza, con el espacio y costumbres rurales, con materiales que surgen del lugar, nuestro contexto geográfico territorial –estar entre montañas, la vida de campo– que insta a una mirada más contemplativa, donde la relación hombre-montaña es esencial, sin embargo, también convivimos en un espacio urbano, más social e interconectado, con una tecnología globalizante que forja una espacialidad virtual al mismo tiempo que hace repensar las relaciones de las clases sociales y las dinámicas de oposición estructural tales como: local-global, centro-periferia, tradición-renovación, natural-artificial, arte-artesanía, profano-sagrado, anticuado-actualizado, manual-tecnológico.

Herskovits menciona los aspectos que van a estar presentes en lo que se conserva y lo que cambia dentro de una cultura, que devienen de la interacción de los factores históricos, psicológicos y ambientales: “En algunos casos, el *hábitat* será la razón predominante por medio de la cual quedará probada la resistencia o la receptividad al cambio. En otros, las circunstancias del contacto histórico influirán muchísimo en el desarrollo de un pueblo” (Herskovits, 1952: 528). Este autor plantea dos preguntas que considero pertinentes replantear en este estudio:

¿Cuál es (...) el proceso por el cual los seres humanos ven en un elemento de su hábitat un valor intrínseco que nunca anteriormente fue visto? ¿De dónde viene lo que surge y se añade al conocimiento existente y a sus resultados hasta constituir una nueva contribución al acervo cultural de un pueblo? (Herskovits, 1952: 542).

Encontré la respuesta a esas preguntas estudiando las tres unidades seleccionadas, vivenciando lo que ocurría. Los artistas de los Andes mantienen un contacto con la naturaleza directo como realidad inmediata –aunque en ocasiones sea por añoranza– ya que se vive aún con la tradición de la cultura andina autóctona en la que sobreviven prácticas rituales que, me atrevo a decir, le dan cierta continuidad al proceso creativo cultural de las poblaciones indígenas originarias, adicionando nuevas visiones y versiones de la realidad mediatizada.

Localidad-contexto

En las etno-representaciones presentes en las unidades de estudio se pudo apreciar cómo el paisaje natural actúa como un concepto de importancia que las refleja, conformándose en el escenario principal prácticamente de la mayoría de las manifestaciones estéticas, probablemente como resultado de esa relación hombre-naturaleza que da la conformación montañosa que rodea los asentamientos poblacionales en los Andes venezolanos con un clima templado y regular muy reconfortante a lo largo del año, una fuerte presencia fluvial que atraviesa el territorio, proveyendo de agua, la práctica agrícola para el consumo alimenticio, las creencias y tradiciones religiosas ligadas a un mito originario que remite al vuelo, la fauna y flora del lugar que influyen en el comportamiento, los materiales y materias primas que se extraen del seno de esa naturaleza.

Las características mencionadas sostienen el cronotopo generado por los hacedores de imágenes locales y que va a constituirse en *corpus* esencial de la noción de arte local propuesta, está integrado a los aspectos y a las características localistas que se congregan en esa zona de ritmos rurales (naturales) conectados a la vida del campo, como afirma Clarac sobre la población campesina de los Andes:

(...) en esta el tiempo está más acorde con los ritmos de la naturaleza circundante: el campesino aguarda pacientemente la cosecha, sabe que hay tiempo para el sol y otro para la lluvia, un tiempo para talar y sembrar, y uno para cosechar, conoce el ciclo de reproducción y

crecimiento de las plantas y sabe esperar (...) conserva sin embargo este ritmo lento y desigual (que se interpreta como flojera e irresponsabilidad) (Clarac, 2016: 143).

Estas cualidades de asimilación y contacto cercano con el ambiente natural las percibí en el análisis de las estatuillas que denotó el uso de arcilla y tierras de las cercanías para su fabricación y decoración, materia prima inmediata con la que se fabricaron estas pequeñas esculturas de entre 3 a 50 centímetros aproximadamente, de las que se seleccionaron las que remitían a una figuración antropomorfa o cercana a esta, ya que refiere a una posible narrativa de los significados de su tiempo, que hace de la escultura un documento artefactual y “remite a un complejo de significados que trascienden la escultura y alcanzan el ritual, el sentido del espacio, los modos de vida, las formas de organización social y política, los sistemas simbólicos y religiosos” (Bautista, 2001: 21). Para esta investigadora la estatuilla es un objeto ritual-social con el que los habitantes primigenios de los Andes venezolanos interconectaron lo divino o sagrado con la naturaleza para poder llevar su sobrevivencia a través de la representación, así lo describe dentro de su etnografía actual como pervivencia cultural:

(...) involucra la atribución de los elementos de la naturaleza a los dioses, lo cual he experimentado al hacer etnografía en los campos de Mérida, donde perviven las actitudes reverenciales hacia la montaña, la piedra, las tormentas, la brisa con sol, algunos espacios como rincones o recodos en el campo y muchos cursos de agua, denotando que es una naturaleza animada más que biológicamente, animada con ánimo, con números o deidades (Bautista, 2001: 242).

Las actitudes de veneración se iniciaron como solicitud de ayuda, acompañada de ruegos a los fenómenos de la naturaleza como la tierra, la lluvia, el viento, el sol, la luna, etc., para no sufrir daños o para beneficiar las siembras y estas dieran frutos para la alimentación, pero perviven en la actualidad enmascarando a los dioses o entes sagrados –que recubren piedras sagradas– con los santos católicos en las manifestaciones

tradicionales del calendario religioso, actos petitorios y promesas que piden socorro para sanar enfermedades y que vaya bien en otros aspectos de la vida como el trabajo asalariado, comercio, salud y la consecución de alimentos. Sobre este enmascaramiento menciona Clarac:

(...) el antiguo indígena recibió muy poco de la cultura española, y que este poco fue casi siempre negativo, llevándole así: a disfrazar su cultura cuando podía chocar contra la del español (principalmente en lo que concernía a lo mágico-religioso) y más tarde contra la del criollo (Clarac, 2016: 91).

Todas estas características van a conformar el espacio ritual como afirma Clarac:

Existe también una jerarquía de los espacios sagrados: toda comunidad andina puede en efecto servir de espacio a ciertos ritos, pero no a todos. Es así como en la Pedregosa se celebra a San Rafael, a San Benito en la comunidad misma. Pero los campesinos deben ir a Lagunillas si quieren consultar a un moján o hacer bautizar a su hijo por la Laguna; deben ir a la Parroquia para asistir a los “ejercicios” de la Semana Santa, y van a la Parroquia y a Zumba para celebrar la Candelaria (Clarac, 2003: 307).

Los artistas estudiados en esta investigación también detentan una manera de sobrellevar la vida pacientemente, sin apuros, sin caer en presiones de tiempos de producción estipulados desde afuera, ya que el arte requiere de otros tiempos para su creación. Algunos se rigen por los ciclos naturales de la luna, las épocas propicias para cortar ciertas ramas para extraer la madera, piedras, pigmentos o sacar los materiales que necesiten en el momento indicado para que no afecte de manera negativa la hechura de sus obras. El marionetista Humberto Rivas hace referencia al modo en que debería emplearse el tiempo del juego en las actividades humanas tal como lo hace el niño que puede llegar a ser ilimitado, comparado a la sensación de detención del tiempo en momentos de amor: *“Trabajar en esto es un acto de amor, de acercarse a los niños, jóvenes y adultos, momentos refrescantes, de goce y tranquilidad por medio de un arte*

dador de vida”. El artista Henry Franceschi dice que prefiere la tranquilidad de la noche para trabajar en su casa, que desgasta sus ojos haciendo la obra en la noche. También menciona que esos encierros creativos le proveen de distinta significación cotidiana, que lo hacen ir a otro espacio y dimensión donde el tiempo no existe o se detuvo en la memoria de lo casual y lo extraordinario, en la construcción del otro universo de la plástica que anda escapado de la historia, del tiempo y del espacio corrientes. Para la artista Lucrecia Chaves, ya no le resulta tan importante estar en todo momento en su tienda, si alguien quiere ver o comprar su trabajo debe llamar al número que está señalado en el local. Para escapar de presiones ella prefiere trabajar en su casa, que el aislamiento es necesario para el artista.

En las entrevistas realizadas al artista Franco Contreras, él hace referencia a su ocio vital, como ese “(...) *material o trabajo que hago por placer, perdiendo el tiempo, ratos de ocio*”. Alude que desde su infancia: “*el interior de mi casa se vivía en otros tiempos y en otros lugares. Los años pasaban frente a mi casa pero no entraban, solo dejaban sus marcas en el lógico envejecimiento de los que adentro vivíamos*”, también menciona de la detención para observar con mucha atención los detalles: “(...) *Una hoja yo la agarro y la miro y la estudio, un palito, yo no puedo votar un palito, yo cargo un palito y lo ando mirando, pero es que yo veo otra cosa allí (...) La gente dice pero eso no va a durar tanto tiempo, puede que dure un millón de años, pero un millón de años no es nada, eso no es nada*”. Él alega la importancia en su proceso creativo para trabajar sin apuros: “*decía mamá cuando veía esta verga, na`guara usted si es sin oficio, esto me llevo un tiemporal, pero es que yo trabajo a ratos y a ratos, a veces paso cuatro o cinco días y no hago nada, a veces me pongo tres horas, dos horas y voy haciendo, como no cargo apuro*”. Para la artista Annabell Villet, cada obra tiene su tiempo: “*Nunca me ha gustado mostrar la obra dos veces, la muestro en una exposición y ya para mí cumplió su misión*”. Hace alusión al tiempo necesario para interactuar con la naturaleza: “*Hay que respirar profundamente, que el aire entre primero al estómago, tratar de desengancharte de la realidad*”. Menciona la importancia de trabajar sin presiones: “*me iba a casa de mi papá donde tengo el taller*

de orfebrería y sólo trabaje orfebrería, cosas sencillas, trabajaba al ritmo que me apetecía, sin presiones, aproveche de descansar”. Por mi parte señalo que el tiempo creativo es lúdico, azaroso, experimental, por lo tanto, no existe horario establecido. El arte es lugar para el juego, el error y la incertidumbre de relaciones plásticas que le dan sentido a la configuración e instauración de un espacio narrativo. Me tomo el tiempo suficiente que requiera cada proyecto para realizar el trabajo, lo veo como una investigación no sólo como la elaboración de productos, no tengo la preocupación de terminar rápido, en todo caso me preocupa la calidad, que el trabajo sea lo más completo posible.

Cultura rural y cultura urbana

Las representaciones rurales y urbanas reconfiguran la concepción del mundo de los pobladores de los Andes, partiendo del contacto con la naturaleza que se traslada a los nuevos escenarios de la urbe y en los cuales se activan el mito y el rito en sus nuevas apariencias, haciendo referencia a las creencias mágico-religiosas, que llegan a estar presentes en las etno-representaciones de los artistas y que comparo con las creencias y manifestaciones religiosas de la cordillera de Mérida que señala Clarac:

Había realmente en la comunidad dos tipos de creencias: las conscientes, que se declaran, pero no se sienten⁷, no se viven con efectividad, y las inconscientes, que implican al campesino en su vida diaria y son –al contrario que las primeras– totalmente sentidas y vividas⁸. Las primeras pertenecen a ritos vacíos, son significantes sin significados (Sin embargo, acá difiero en esto último en una parte y a pesar de ser un contexto distinto, y es que cuando los artistas mencionados exponen en espacios del *establishment* lo ven como una posibilidad de activar sus objetos de potencia y por lo tanto tornar ese espacio “insignificante” en espacio de acontecimiento vital) mientras que las segundas son al contrario significantes plenos de significación

⁷ Como en el caso de algunos artistas: Franco, Annabell, Franceschi, Arnaldo, que a pesar de participar en exposiciones en espacios de elite, no comparten ni aceptan las condiciones que les presentan.

⁸ Los mismos artistas en sus talleres, hogares –espacios vitales– donde se sienten a gusto y relajados, como poseedores de una zona de libertad.

para todos y todas, porque relacionan estrechamente a la persona con su medio natural y con lo que para ella tiene una máxima importancia: la tierra y el agua (Clarac, 2016: 130).

En los artistas y artesanos pude detectar estas inclinaciones, más que devocionales –y si existen no la manifiestan abiertamente– reverenciales hacia la naturaleza o sus manifestaciones fenoménicas, que podemos leer como pervivencia o *continuum* matizado, que ha sufrido variaciones de aquello devocional o culto sagrado, como si los dioses estuviesen ocultos–o “en exilio”, como dice Clarac– y se presentaran directamente como montaña, lluvia, ave, sol, luna, río, estrellas, plantas, animales, etc. Los únicos elementales que se materializan bajo ciertos matices en las narrativas representacionales son los sobrenaturales: espantos, aparecidos, fantasmas, duendes, brujas, diablos, seres de otros planos, animales, etc., que remiten a una concepción fantástica más cercana a las mitologías de las tradiciones populares. La investigadora Álvarez define a los personajes del mito andino asociados al mundo mágico religioso de la siguiente manera: “Entendemos como figuras mágico religiosas a aquellas que son objeto de veneración, respeto, culto, o simplemente miedo, que pueblan los relatos merideños” (Álvarez, 2005: 182). Según esta autora estas figuras en el acervo andino vienen representadas por dos pares antagónicos. Por un lado, están el divino niño y los muertos milagrosos que detentan los rasgos positivos, su duración es diacrónica (presentación al mundo), son bellos, se inclinan por la conjunción y la benignidad, reciben oblacones, dones y tributos, tienden a favorecer de allí que se acuda a ellos para solicitar sus favores y ayudas, son eufóricos. Por el otro estarían: el espanto y el encanto que visten las características negativas, su presentación en el mundo es sincrónica, aparecen súbitamente, son horribles en apariencia, activan la disyunción, son rechazados, se les teme porque asustan, tienden a desfavorecer y ser malignos, son disfóricos.

Estos personajes míticos también están emparentados con la naturaleza, especialmente con el elemental del agua, como postula Álvarez:

Hasta aquí hemos descrito a dos personajes del micro universo mítico religioso merideño: el Divino Niño y el encanto, este último confundido con el agua en sus diversas formas. Además de la asociación del subir y del bajar, o de arriba y abajo con lo eufórico y lo disfórico (...) ambos personajes parecen aparejarse en virtud de sus funciones, protectora del primero y amenazante del segundo. Ambos personajes comparten el ser sobrenaturales, pero se oponen por su duratividad en su contacto con estos (...) el Niño, porque protege a lo largo de todo el año, en un tiempo circular que recomienza el día de Navidad todos los diciembres; el segundo, porque sale reiterada pero puntualmente de las lagunas, charcos y pozos para robarse a la gente. Es interesante observar cómo la aparición del encanto es puntual, mientras que la presencia del agua es permanente (Álvarez, 2005: 193-194).

Aún activos en las etno-representaciones de los creadores, estos personajes del imaginario andino remarcan una necesidad contextual que remite a las historias propias que han atravesado los períodos históricos, manteniéndose latentes en el presente con algunos cambios propios de las nuevas condiciones, lo cual me hace postular que lo que ocurre es una fusión entre lo sagrado ancestral y lo secular actual, como continuidad de la tradición mágico-religiosa, renovada en el pensamiento complejo que devino de una transposición híbrida o intermedia, hasta la manifestación profana-secular, en la cual la integración también se da en su aspecto o forma, y que desde el arte hoy denomino como transfiguraciones fantásticas.

En el caso de las estatuillas estudiadas, se presume que pueden llegar a significar o representar la personificación de las divinidades, de los antepasados o de los fenómenos de teriantropía y desdoblamiento de hombre a ente animal durante el trance o alguna filiación totémica sobre todo con un ser alado (águila, zamuro) o con un personaje o divinidad del mito andino (Arco-Arca serpiente voladora). Conformarían desde el pensamiento mágico un bestiario mitológico de apariencias antropomorfas, zoomorfas e híbridas (como se muestra en la etnografía) en las que se destacan las que aluden a ranas, se apreciaron varias figurinas que presentan orejas como puntas estiradas en los bordes de la cabeza las cuales han recibido la denominación de “cabeza de rana”, otras detentan orejas sigmoideas, con puntas alargadas y agudas que remiten a un ser de cachos o

murciélago. También algunas poseen brazos aliformes o con forma de ala, los pies en varias de las piezas sugieren formas teriomorfas, es decir, representaciones divinas o humanas con pie de elefante, pie de ave similar a las garras de un ave de rapiña.



Imagen 106 Estatuilla con brazos aliformes o con forma de ala.



Imagen 107 Estatuilla con orejas alargadas o agudas como cachos.



Imágenes 108 y 109 Estatuillas con pie de elefante y pie de ave similar a las garras de un ave de rapiña.

En las imágenes que se pueden detectar en las fiestas del calendario religioso andino estudiadas, en La Candelaria en la Parroquia se percibió el uso de símbolos bordados o estampados sobre los trajes de los vasallos, animales alados como gallos y mariposas, por otra parte, también estaban vírgenes y estrellas. La usanza de muchos colores en sus vestes parece remitir a los colores del arco iris y a la imagen de la divinidad

andina de Arco que a su vez refiere a una serpiente y que dentro de la tradición vemos que en las rutinas del baile aluden al movimiento del ofidio. En la fiesta de San Isidro en Lagunillas específicamente en el ritual de los Quinarores que fue el estudiado, se percibe una devoción por la laguna de Urao que también llaman Xama, diosa madre o madre de las lagunas, cuando el moján estando dentro de la laguna ejecutaba la ceremonia, señalaba el cielo, específicamente al sol, dirigía plegarias a Zué (sol) y a Xamacha (luna) solicitando la ayuda requerida. Suelen portar sobre sus cuerpos plumas de aves y dibujar con pintura roja o negra formas serpentinadas y espirales que remiten a culebras. También se pudo ver cómo se hacen tributos a sus antepasados, bailan alrededor de una piedra la cual lo representa, el baile de la serpiente que puede remitir a la culebra gigante que suele aparecer frecuentemente, según el mito de origen en la laguna de Urao.



Imagen 110 Baile de la serpiente en el patio de la casa del moján.

Esta concepción partió del pensamiento mágico originario aún latente como asevera el escritor guatemalteco Monterroso: “(...) es verdad que en cualquiera de nuestros países americanos pueden encontrarse rastros de visiones mágicas y fantásticas desde el amanecer de los tiempos” (Monterroso, 2003: 81), que fue “perdiendo” su cualidad divina y hoy el arte reconecta a esa magia desde una concepción fantástica que no necesariamente pasa por el hecho religioso. Con esto no quiero decir que haya desaparecido el pensamiento religioso, solo que no se muestra

de manera preponderante en los artesanos y artistas, pero sí en las fiestas del calendario religioso, sin embargo, a todos los atraviesa el mito desde su condición fluctuante, como si este se adaptara a cada categoría de acuerdo con la demanda de su uso en el rito, entonces estos creadores –los actuales– no materializan la imagen de un dios o de dioses directamente, sus figuras no se sustentan en seres sobrenaturales venidos del más allá sino “en pobres almas no desprendidas aún del todo de su condición terrena” (Monterroso, 2003: 94). Un fantasma se presenta en forma de viento, lluvia, polvo, planta, nube, montaña, calzón, sombrero, carta, zapato, vasija; o en un sentimiento: tristeza, desasosiego, desolación, etc., de un sentido anagógico se pasa a un sentido de contemplación estética asumiendo un rasgo o característica de aquellos, de esta manera se ve más como un imaginario que reverencia directamente a la naturaleza.

En las etno-representaciones de los artistas estudiados se percibe la presencia de la concepción fantástica de la naturaleza y de personajes míticos, en el caso del artista Franco Contreras se logra apreciar la representación de brujas, ánimas, perros infernales y por supuesto la montaña, el río, la lluvia, etc., como él mismo cuenta: *“Todo ese mundo lleno de voces, criaturas y ademanes del pasado los viví y por muchísimos años sentí como propios de la realidad, al final una buena parte de todo eso se quedó conmigo, tanto que aún hoy un hielito recorre mi cuerpo cuando, en algunas noches, detrás de la casa pareciera que rezaran”*.

En el trabajo del artista Henry Franceschi también se puede notar la referencia a aparecidos, seres de trapo –monjes y clérigos– que levitan delante de paisajes de montaña merideña o en interiores cotidianos misteriosos colmados de color negro, realismo fantástico como lugar de encuentro entre lo terrenal y lo celestial, pletórico de motivos sobrenaturales como duendes, aves de mal agüero, entes, montañas, lagunas y otros vestigios, al respecto el artista menciona que se considera como un: *“Hacedor de objetos, de lo mágico y maravilloso; de lo oculto y subterráneo, de revelaciones sagradas”*.

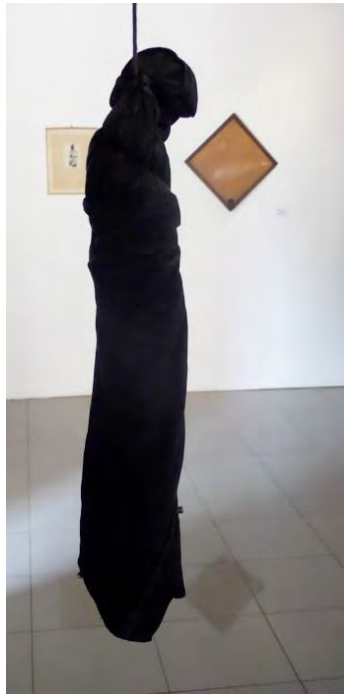
Por su parte la artista Annabell Villet, aunque no trabaje directamente la figuración, para ella es importante el contacto con la naturaleza, ir a la montaña,

respirar lo más puro posible, caminar descalza; porque de eso se nutre. Con su trabajo ella busca incidir en los espectadores casi a nivel molecular, porque según ella ahí es donde se hace el verdadero trabajo: *“Cuando uno va a la montaña se puede encontrar con duendes y también con otros seres”*.

Caso aparte es el del artista Humberto Rivas cuyo paisaje y la relación con la naturaleza se da más por evocación y posiblemente añoranza, se puede apreciar en los personajes que desarrolla tanto en bidimensional como en tridimensional la alusión a la montaña andina, a la tradición del pesebre y al uso sígnico del sol, la lluvia, el arcoíris, las nubes, la luna y las costumbres andinas.

La artista Lucrecia Chaves desarrolla un imaginario de seres monstruosos o híbridos: duendes, brujas, ángeles, animales míticos como gatos, culebras, aves, peces; de dientes afilados devoradores de astros que en apariencia se asemejan a las formas de las estatuillas (personajes cabezones, con piernas abultadas) y con cachos, también vemos en sus propuestas elementos naturales como nubes, estrellas, soles, lunas menguantes.

En el caso personal como hacedor de imágenes me mueve también desde pequeño el contacto con la montaña, levantarme todos los días y poder ver la sierra me alimenta, además la naturaleza me brinda los materiales que puedo combinar con materiales industriales. Dentro de los signos icónicos que utilizo en mi propuesta plástica están: la luna, las estrellas, la noche, la lluvia, la sábila, la flor, aves, entre otros. También se encuentra la presencia de seres que remiten a espantos, diablos y monstruos.



www.bdigital.ula.ve



Imágenes 111, 112, 113 y 114 Ejemplos de seres míticos en la obra de los artistas estudiados:
(de Izquierda a derecha y de arriba abajo): Franceschi, Chaves, Contreras y Delgado.

Ventajas y desventajas de convivir entre dos culturas

En los Andes venezolanos y específicamente en Mérida, cohabita una cultura pueblerina que mantiene las tradiciones ancestrales de la ruralidad del campo con una cultura urbana o de patrón occidental que tiene: “una apertura hacia lo ajeno, y en permanente trance de importación, lo consume todo: ropa, televisores, carros, manzanas, lo mismo que inspiración artística e ideas” (Clarac, 2016: 166). En el caso de las dos festividades del calendario religioso trabajadas encontré que tienden a establecer nexos entre ambas culturas sin que esto implique pérdida o “alienación de lo auténtico”, el uso de celulares para registrar y compartir la tradición ha crecido, congregando a nuevos visitantes y permitiendo conservar la memoria por medio de la imagen fotográfica o vídeos que se comparten por las redes sociales; ha crecido el número de participantes mujeres promeseras en la fiesta de la Candelaria lo cual está ampliando la tradición a otros patrones de comportamiento que incluyen la sensibilidad femenina, quizá como síntoma de ver otras voces y otras posibilidades para sanar la situación caótica del país. En San Isidro en Lagunillas y a pesar de que en los últimos tiempos han tenido sus diferencias, se ve cada día un despertar étnico que busca reencontrar su pasado y memoria ancestrales.

Esta zona y ritmo rural se relaciona a otra zona y ritmo urbano más acelerado, que presiona para que se emplee un modelo de producción industrial, en el cual se deben crear cantidad de objetos para la venta y el uso de las tecnologías de la información o redes sociales –quizá una de las ventajas que permite la zona urbana– para la promoción, exhibición y venta de las obras que hoy socavan las estructuras establecidas hegemónicamente, sin embargo, también empiezan a replicar y consolidarse como estas. La afectación desfavorable que sufren los creadores cuando hacen vida en ocasiones en la zona urbana y en el mundo establecido del arte, participando en exposiciones en galerías, museos e instituciones públicas y privadas, que en la mayoría de los casos imponen sus condicionamientos. Por ejemplo, cualquier galería privada en Caracas recibe el 50% del total de la venta de la obra, libre de cualquier descuento, mientras que el artista recibe el otro 50% del que se

descuentan gastos por montaje y curaduría, publicidad, agasajo o brindis de la apertura, traslado de obras, traslado del artista. Una institución pública o museo del Estado impone al artista que deje a modo de donación una de las piezas que se exhibe, mientras corren por cuenta del expositor los gastos de impresión de fichas técnicas, díptico y cualquier otro material, gastos de montaje y brindis, traslado de piezas y del artista, además sin contar en este espacio con una logística para la venta. Este panorama deja claramente una situación de desventaja que debe padecer el hacedor – por cierto, muy similar a la situación desfavorable del productor agrícola de los Andes frente al distribuidor y comerciante– que siempre debe ver cualquier invitación a exponer como una “oportunidad para darse a conocer”, un “apadrinamiento” por alguna institución que le otorgará “prestigio” y “renombre”, una “inversión” que a la larga le traerá beneficios.

Por otra parte es importante destacar que fenómenos urbanos recientes como el crecimiento demográfico; la construcción de desarrollos habitacionales - permitidos e ilegales- en el campo o zonas rurales; el uso de pesticidas y fertilizantes artificiales, un relleno sanitario colapsado que hace que se viva una contaminación ambiental desmesurada que afecta no sólo la zona urbana, sino también a los ríos, coartando o minimizado el trabajo de la siembra y hasta alterando los ciclos naturales de las estaciones de sequía y de lluvia; están afectando desfavorablemente y modificando la relación de armónica del ser andino con la naturaleza.

Este alejamiento de la naturaleza también incide sobre las prácticas simbólicas en general que a la larga van a generar cambios en los comportamientos profanos y sagrados –o será acaso que estamos viviendo la imposición del proceder profano sobre el proceder sagrado– porque, aunque se mantenga la estructura mítico religiosa, las acciones humanas cada día son más perjudiciales, entonces en la observación participante se distingue que la petición en las fiestas religiosas se torna en hipocresía, porque prácticamente se está agrediendo a ese ser “divino” que se muestra en fenómeno natural, invirtiendo la necesidad y la súplica del favor.

Si se revisan las distintas versiones del mito de etnogénesis de la Cordillera Andina de Mérida postulado por Clarac (2003) se puede apreciar la importancia de la Laguna de Urao en Lagunillas –vista como divinidad en sí misma en una de las versiones- como el lugar de aposento de las divinidades caídas o bajadas en vuelo y sitio de donde se presume provino la civilización andina. Dentro de la etnografía realizada en Lagunillas se pudo percibir la terrible situación de sequía de la laguna de Urao– y aunque el mito hable sobre la movilidad o mudanza de la laguna –, ahora pareciese que es ella la que solicita nuestro auxilio. La etnia Quinaroe porta otra intención más ética dentro del ritual de la fiesta de San Isidro que en el fondo está dirigido a la laguna, según el moján Valerio Gutiérrez el ritual está enfocado para que: *“la laguna no se vaya, que los perturbadores y los que le están haciendo daño a la laguna sean los que se vayan”*. Para ellos la divinidad se manifiesta en la naturaleza y por lo tanto les urge rescatarla ya que la laguna se encuentra en mal estado. El moján arengaba a los niños a respetar la laguna, a que cada uno de ellos entregará su ofrenda y que debían guardar silencio y abrir su corazón para poder hablar con ella, también deben erradicar las malas palabras para que les vaya bien en la vida.

Clarac (2003) propone como principio primordial el juego relacional de destrucción-reconstrucción y discontinuidad-continuidad, elementos importantes dentro de la explicación y comprensión de los cambios que se viven en la cultura andina. Es probable que estemos en la etapa de destrucción y discontinuidad de este principio primordial activo de allí que el rito principal Quinaroe sea de carácter disfórico y de intencionalidad ecológica y esté enfocado principalmente a la recuperación de esta laguna y que la mencionada etnia esté leyendo como mudanza o abandono del lugar de Arco-Arca.

Dentro del grupo de artistas estudiados también se pudo apreciar una preocupación por la situación de contaminación y agravio ecológico que está atravesando la ciudad y por consiguiente la montaña, la mayoría de estos creadores encuentran sus trabajos como medios para anunciar la situación y la idea de generar conciencia. Humberto Rivas alude: *“(...) el movimiento cultural hoy tiene que tomar*

banderas por el calentamiento global, la contaminación y otros problemas (...) La otra es que creo que, si queremos un mundo mejor, tenemos que empezar por atender a nuestra infancia y este propósito pasa por el juego y sus instrumentos (...) involucrar la educación". Henry Franceschi en un texto que escribió para una de sus exposiciones enuncia: "Hora negra, de momentos difíciles. Siento como artista, un gran compromiso ante los hechos y predicciones del colapso y de lo que significa vivir en un planeta en peligro. El arte nos puede ayudar a mejorar nuestro ambiente social y natural, forjándonos en nuestra conciencia calidad de estéticas, en armonías de paz, amor y compasión".

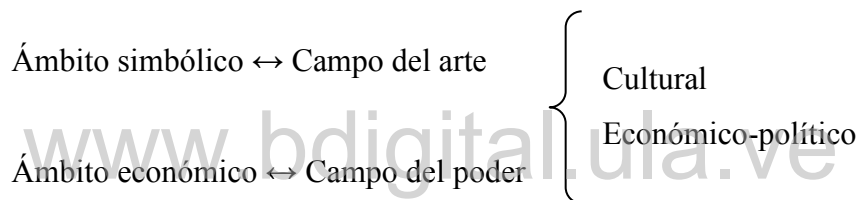
Franco Contreras habla desde su sensibilidad frente a la vida del campo dejando leer entre líneas el sentido de conservación del mundo del paisaje natural merideño: *"(...) creo que descubrir ese mundo que yo tenía adentro, ver el paisaje, porque tampoco es descubrirlo es simplemente verlo y tener alguna sensibilidad y acercarse, porque yo en todo caso lo que hago es paisaje andino, las costumbres, un poco la cosa religiosa que anda por ahí, pero no otra cosa (...) Hay gente que pasa y pasa por un sitio todos los días y no ve que hay un árbol, pero además no sabe cómo es el árbol. Hay gente que pasa por un río y no ve el agua, no la oye (...) tengo ese paisaje ahí que se impone y además de esas vainas que yo siempre he dicho, nosotros tenemos que es hacerle una especie de homenaje a la montaña también que la tenemos tan presente y yo creo que muy pocos, muy poquitica gente le rinde homenaje y bueno, la nostalgia que siento por la pérdida de ese mundo entre primitivo, sencillo, posiblemente muy idealizado hoy, en que nací y crecí y este mundo de ahora que se me impone lleno de violencia, mentiras y sin una aparente trocha que nos diga para dónde vamos".*

Annabell Villet constantemente sube a la montaña donde ella encuentra refugio y purificación, siempre anda recomendando a las personas apreciar y vivir en la naturaleza: *"Muchachos vayan cerca de la naturaleza, aprovechen el patio que ustedes tienen atrás de la casa. Vienen tiempos muy difíciles para Venezuela y para el planeta. Tomen mucha agua, lávense los pies con frecuencia hasta los tobillos".*

Las artes y los sistemas de clases

Dentro de la teoría de Bourdieu acerca de las relaciones entre las artes y los sistemas de clases este autor propone la división en tres tipos de arte y su emplazamiento en ámbitos: Arte burgués ↔ Clase dominante: estilo de vida y sistema de valores de esa procedencia. Arte por el arte ↔ se opone al arte burgués, partidarios del arte puro, ponen en peligro el orden moral y los fundamentos del orden establecido postulando una neutralidad impersonal. Arte Social ↔ se opone a la burguesía, rechaza el arte egoísta de los partidarios del arte por el arte, debe cumplir una función social y política dentro del proletariado, su consigna es el realismo.

Se generan dos ámbitos que acogen a los tres modelos artísticos, el simbólico y el económico que establecen las estructuras para la asunción de roles.



García Canclini retoma esta división y postula que es la misma burguesía desde su sistema estético capitalista la que ha dividido en tres áreas a las actividades artísticas, definiendo los modos de producir arte y los vínculos con la organización social o la participación de las clases sociales del arte ajustados a la teoría de la comunicación y sus tres pilares (Producción-distribución-consumo):

TIPO DE ARTE O CAMPO CULTURAL	ORIGEN	TOPOS	FUNCIÓN	IDEOLOGÍA	CARACTERÍSTICA	PRODUCTO	CIRCULACIÓN
ELITESCO	BURGUESÍA	METROPOLIS	PRODUCCIÓN	DOMINACIÓN	BELLAS ARTES "ALTA" CULTURA	ARTE CULTO, ACADÉMICO	COSTOSA RESTRINGIDA
MASAS	CLASE DOMINANTE	CIUDAD SUBURBIO	DISTRIBUCIÓN	SOMETIMIENTO	CULTURA INDUSTRIALIZADA DE MASAS CULTURA CIBERNÉTICA	ESPECTÁCULO ENTRETENIMIENTO	ACCESIBLE MASIVA
POPULAR	CLASE TRABAJADORA	BARRIO CAMPO	CONSUMO	REBELIÓN	DEPENDENCIA, NO MERCANTIL REPRODUCCIÓN DE LAS ANTERIORES	ARTESANÍA FOLCLOR	SIN COSTO TRANSMISIÓN INTERPERSONAL ORAL

Esquema 13 Aspectos definitorios de los campos artísticos. Basados en Bourdieu y García Canclini.

En las últimas décadas gracias a la masificación e industrialización de la cultura, a la activación de la web o internet –cibernética- más propuestas artísticas que han roto la estructura de dominio, las funciones de la comunicación se han tornado intercambiables, incluso se pueden dar al unísono en cualquiera de los tipos “Los tres niveles no funcionan en forma separada, con total autonomía; se influyen recíprocamente por la relativa intercomunicación que existe entre las clases sociales en las sociedades modernas, y también porque tanto el arte para las masas como el de élites pertenecen a una misma industria cultural” (García, 1977: 75).

Es difícil encontrar a alguno de los tipos funcionando de manera impermeable, lo que percibimos en un accionar híbrido, de mezclas constantes de diversidades culturales y entre diferencias de clases, rasgo que define nuestra manera de ser, “El mestizaje es desde hace cuatro siglos nuestro rasgo constante (...) la hibridez es una categoría distintiva del proceso cultural americano” (García, 1977: 99-100). Como también lo menciona Hernández:

En este proceso es prácticamente imposible que cada sistema cultural –el masivo, el popular, el académico- exista de manera pura, claramente separado –incontaminados- el uno del otro (...) se va generando un intenso sistema de transacciones en el cual las tres matrices, si bien mantienen lógicas aún diferenciales, se encuentran profundamente entrecruzadas y toman prestados elementos unas de otras (Hernández, 2011: 133).

Este autor postula el comportamiento de reubicaciones latente de los campos culturales debido a su dinámica cambiante, de mezclas y de intercambios que denomina transacciones, que van a generar nuevos comportamientos, por ejemplo, al referirse a las nuevas posturas de lo popular en una relación intercambiable con los otros campos:

(...) la masificación, la elitización y la oficialización de lo popular, por una parte, y la popularización o masificación de lo elitesco, por la otra. Por masificación de lo popular entenderemos a nuestros fines aquellos procesos mediante los cuales los objetos, festividades, tradiciones y, en

general, las estéticas populares entran dentro de las lógicas propias de las industrias culturales y cobran existencia más allá de sus espacios locales (...) Por elitización e institucionalización de lo popular (...) las creaciones, tradiciones y, en general, las estéticas populares entran dentro de las lógicas propias no de las industrias culturales sino de los circuitos académicos y de las bellas artes, o de la “alta cultura”(…) por oficialización de lo popular, entendemos otro proceso en el cual las creaciones, tradiciones y, en general, las estéticas populares son subsumidas ya no dentro de la lógica de las industrias culturales o de los circuitos académicos y de las bellas artes sino dentro de los circuitos oficiales de los Estados y gobiernos (Hernández, 2011: 135-136-137).

Explicar los modos de actuar de los artistas locales requiere de su emplazamiento en el sistema de clases. Bourdieu establece los sentidos de pertenencia y condicionamiento a una clase a partir de las relaciones de las diferentes estructuras de una cultura –como el ámbito social, ámbito de poder, ámbito cultural– y la dimensión de los distintos sistemas de valores. Entre dichos valores, el *ethos*, y su uso que se vuelve costumbre, el *habitus*, se instauran los campos o espacios de producción, difusión y consumo como marcos de legitimación, de autoridad y por lo tanto de representación y posicionamiento sobre el contexto. Me baso en la relación entre la clase media y el uso de la fotografía que establece Bourdieu cuando alega:

(...) la significación que las clases medias atribuyen a la práctica fotográfica traduce o revela la relación que mantienen con la cultura, es decir, con las clases superiores que poseen el privilegio de las prácticas culturales consideradas más nobles, y con las clases populares, de las que quieren diferenciarse a cualquier precio, mediante las prácticas que les son accesibles, su voluntad cultural (Bourdieu, 2003: 47).

Y la extrapolo para intentar aplicarla al arte local, buscando responder las siguientes preguntas: ¿Cuál es la significación que le damos al arte en los Andes, y cuál es la relación que a partir de ésta se mantiene con la cultura en el país? Y entender el rol hegemónico que articula una relación centro-periferia ejercida desde una clase centralizada dominante, que marca su voluntad cultural para asignar y controlar a una clase subordinada.

Marco hegemónico y “subordinación”

No es un secreto que el campo dominante se arroga y asigna el significado de las expresiones culturales partiendo de la articulación discursiva que estructura las representaciones que le interesa que sean consumidas, desarticulando y desarmando el discurso de aquello que no le interesa, denegando, como diría Gramsci, otras formas de representar mediante categorizaciones y una supuesta legitimación como discurso ideológico, a este respecto Hall afirma:

(...) que los esquemas clasificatorios de una sociedad consisten en elementos o premisas ideológicos (...) De la misma manera, las afirmaciones pueden estar inspirándose inconscientemente en los marcos ideológicos y esquemas clasificatorios de una sociedad y pueden estar reproduciéndolos –para que parezcan ideológicamente “gramaticales”– sin que quienes los hacen sean conscientes de estar haciendo tal cosa (Hall, 2010: 171).

Fanon llamó a esto la desposesión simbólica haciendo referencia a la cultura negra desfavorecida, y que acá dirigimos hacia el arte local. Más que sufrir de una desposesión de símbolos, lo que vivimos es la imposición de arquetipos culturales como sometimiento y sumisión que devienen en complejo de inferioridad, o como Hall las llama: alineación (alienación) y moldeamiento que se acepta en consenso y con consentimiento, entonces la cultura de los dominados sufre de un proceso de descategorización y deslegitimación que se reviste de la taxonomía que al dominante le conviene asignar y le hace creer por inculcación, haciendo que se vuelva resabio, que el arte es cosa de gente culta o de élite.

Dicha visión de alguna manera obedece a la idea o doctrina occidental de sentirse el centro de poder de donde emanan todas las ideas, incluyendo las creativas que, desde la colonia, fueron imponiendo y ante la cual la única opción practicable era según el pensamiento de Briceño: “la adopción progresiva de las formas y maneras europeas (...) El centro de poder y prestigio era ibérico. En la periferia del sistema estaban los indios y negros. Entre centro y periferia se estratificaban los pardos” Briceño (1994: 157).

Nos percatamos de esto –por ejemplo– porque en la mayoría de las personas que están cerca del escenario cultural regional evidencia la extraña sensación de que cuando alguien sale del país, ya sea a Europa o los Estados Unidos y visita museos, galerías o asiste a actividades culturales en esos lugares, algo se “complementa” o “completa” en ellos, al regresar llegan “actualizados”, ahora lo saben todo, como lo ejemplifica Fanon refiriéndose a los negros antillanos que viajan a Francia: “El negro que conoce la metrópoli es un semidiós (...) los negros que vuelven con los suyos dan la impresión de haber culminado un ciclo, de haberse añadido algo que les faltaba. Vuelven literalmente llenos de sí mismos” (Fanon, 1973: 16). Acá caben dos preguntas: ¿Por qué lo mejor está allá y nosotros somos algo incompleto? Y la segunda que me apropio de la teoría de Hall y que replanteo para emplazarla en nuestra realidad: “¿cómo se estableció el discurso dominante como la explicación, y cómo sostuvo un límite, una prohibición o una proscripción sobre las definiciones alternativas o rivales?” (Hall, 2010: 167).

Esto prioriza una idea imperialista que explica Briceño: “En Paris, en Londres, en Madrid pueden surgir movimientos creadores, pero no en América porque es expansión de Europa y lo que se expande culturalmente es lo ya creado, lo ya constituido, no el origen de la vibración creadora, de la onda genética” (Briceño, 1994: 167). Y en esa postura de remedo, de emulación, de copia es que “pueden ser creadores sólo en un sentido pequeño (...) A lo más que pueden llegar es a subinventar, a subcrear, a introducir variantes novedosas que en nada se apartan del paradigma original, pues sólo modifican sus manifestaciones” (Briceño, 1994: 167). Idea que coincide con la de Bourdieu cuando alega que el sector fuera del marco legitimador practica la:

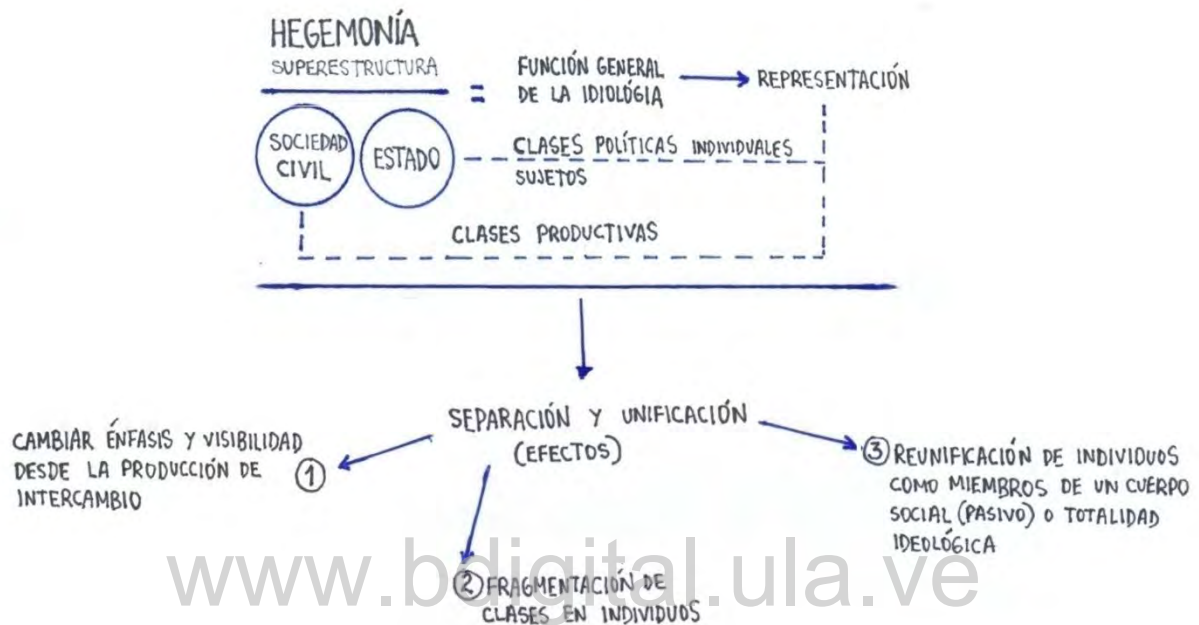
(...) *allodoxia* cultural (...) esos errores de identificación, apropiados para dar a quienes son sus víctimas la ilusión de la ortodoxia cultural, son autorizados e incluso alentados por lo que se podría llamar la "cultura en símil", sustituto degradado y desclasado (en el doble sentido del término) de la cultura legítima, que les procura, a buen precio o con descuento, la ilusión de ser dignos de un consumo legítimo uniendo las apariencias de la legitimidad y la accesibilidad que en él es, por definición, exclusiva (Bourdieu, 2010: 121).

Este comportamiento por suplantación –que me atrevo a relacionar y a asemejar al funcionamiento de la figura ideológica paradigmática capitalista que propone Poulantzas⁹– se torna en un modo de “representar/nos”, que pone en práctica y ejerce el marco hegemónico dominante sobre el marco subordinado dominado, activando tres efectos (enmascarar-desplazar, fragmentar-separar y coherencia o unidad imaginaria), es decir, cuando el marco dominante se enmascara y desplaza haciéndole “ver” –parte del engaño– y creer al marco subordinado –hegemonía gramsciana– que desde su óptica es así como “debe” ser la relación, que “debe” actuar conformándose a sus definiciones o representaciones que luego se institucionalizan, se vuelven norma, de esta manera contiene cualquier intento de resistencia. Para decirlo de otra manera, por una parte el dominante dirige y el subordinado asimila esa dirección consintiéndola, por la otra, el dominante domina desde la coerción a la que el subordinado también se somete haciéndole creer que pertenece a una unidad social o superestructura como las llamó Gramsci.¹⁰ Cuando el marco

⁹ Hall (2010: 242-243): Poulantzas reúne dentro de su figura ideológica paradigmática varias de las funciones críticas de la ideología. El primer efecto general ideológico bajo el capitalismo parece ser el de enmascarar y desplazar. La dominación de clase, la naturaleza explotadora de clase del sistema, la fuente de esta expropiación fundamental en la esfera de la producción, la determinancia en este modo de producción de lo económico: una y otra vez, el modo general en que funcionan las ideologías dominantes es enmascarando, ocultando o reprimiendo estos cimientos antagonistas del sistema. El segundo efecto general es el de fragmentación o separación. La unidad de las diferentes esferas del estado se dispersa con la teoría de la “separación de poderes” (Althusser 1971). Los intereses colectivos de las clases trabajadoras se fragmentan en oposiciones internas entre los diferentes estratos de la clase. El valor colectivamente creado es apropiado individual y privadamente. Las “necesidades” de los productores son representadas como las “carencias” de los consumidores: los dos tan separados que pueden, de hecho, ser indispuestos los unos contra los otros. En la mayor parte de las regiones dominantes de este campo ideológico, la categoría constituyente es lo que Poulantzas llama “individuos-personas”. Los léxicos morales, jurídicos, representativos y psicológicos del sistema dominante de prácticas, valores y significados podrían no haberse constituido sin esta categoría completamente burguesa de “individuos-poseedores”. El tercer “efecto” ideológico es el de imponer una coherencia o unidad imaginaria sobre las unidades así representadas; y, por tanto, el de reemplazar la unidad real del primer nivel con las “relaciones imaginarias vividas” del tercero. Éste consiste en la reconstitución de los sujetos-personas individuales en las diversas totalidades ideológicas: “comunidad”, “nación”, “opinión pública”, “consenso”, “interés general”, “voluntad popular”, “sociedad”, “consumidores ordinarios”. En este nivel se producen enseguida de nuevo las unidades; pero ahora en formas que enmascaran y desplazan el nivel de las relaciones de clase y las contradicciones económicas, representándolas como totalidades no antagonistas.

¹⁰(Gramsci, 1968). Según la cita de Gramsci que hace Hall (2010: 237-238): existe “hegemonía” cuando una clase dominante (o más bien una alianza de fracciones dominantes de clase, “un bloque histórico”) no sólo es capaz de obligar a una clase subordinada a conformarse a sus intereses, sino que ejerce una “autoridad social total” sobre esas clases y la formación social en su totalidad. Hay “hegemonía” cuando

subordinado le da legitimidad a las representaciones investidas, aprobándolas y adoptándolas, utilizando sus formas ideológicas, acepta su subordinación, y se complementan así las funciones generales de separación y unificación de la ideología.



Esquema 14 Basado en la figura ideológica paradigmática de Poulantzas.

Si aplicamos esto en nuestro contexto, vemos que el arte elitesco del centro enmascara y desplaza, estereotipando el trabajo artístico de la periferia como artesanía, anacrónico, ingenuo, etiquetándolo de “excesivamente” narrativo y figurativo, desplazándolo a lo que Hall llama “lo no significativo”, el no espacio, lugar –o no lugar de Auge– donde la identidad corre el riesgo de ser fragmentada –segundo efecto de la ideología capitalista–. Ese mismo desplazamiento le permite al marco dominante

las fracciones de clase dominante no sólo dominan, sino que dirigen: cuando no sólo poseen el poder coercitivo, sino que se organizan activamente para conducir y obtener el consentimiento de las clases subordinadas. La “hegemonía” depende, por tanto, de una combinación de fuerza y consentimiento (...) En consecuencia, la hegemonía no puede obtenerse sólo en la esfera productiva y económica: debe organizarse al nivel del estado, la política y las superestructuras, constituyendo estas últimas el terreno sobre el que se realiza la hegemonía.

visibilizar de forma minusválida¹¹ al arte de provincia en una escala inferior dentro de la estructura de intercambio económico (activación del primer efecto, asignación del disfraz y del lugar donde se le permite ser visto), esa misma etiqueta reúne en una unidad imaginaria como “artesanos” –reubicación manipulada– a los miembros de un cuerpo social que deben asumir esa representación como totalidad ideológica –activación del tercer efecto–. Sin embargo, es sobre este escenario centro-periferia, si se quiere hegemónico, donde veo que los hacedores regionales activan su resistencia bajo el principio de reversibilidad en lo que he denominado ensimismamiento o comportamiento anádico (que se aclarará más adelante), se asume el disfraz impuesto, sus condiciones, para hacerle creer al dominante que tiene el control, luego se introduce la veste verdadera, como respuesta que da cabida al reposicionamiento de una identidad diferente, que de manera subrepticia deja ver su condición extraña, anómala, insubordinándose elegantemente, exigiendo existencia bajo perfil.

Un caso particular dentro de la investigación es el ejemplo que extraigo del artista Franco Contreras, quien desde el inicio de su carrera expositiva ha utilizado el mismo encabezado para sus exposiciones “Obra primera”, al cual añade el número correspondiente para seguir un orden cronológico. Cuando le preguntan el por qué siempre es “Obra Primera” contesta: *“En cada obra me enfrentaba a la gran satisfacción de hacerla, pero con el mismo pánico de mostrarla. Así que todo ello me llevó a dejar que ‘Obra Primera’ me aliviara el tener que buscar u nombrar algo que ya tenía más o menos claro”*. Para su muestra en la sala Tac de Las Mercedes (Caracas) en 2018, el curador le solicitó colocar el título de “El paraíso perdido”, Contreras cedió añadir a su enunciado la frase, que debió “negociar” como subtítulo, de hecho es la primera vez que debe subtítular la nominación de una exposición y hasta pseudo-declarar que él pensó en ese subtítulo: *“Hay varias razones que me llevaron en esta exposición a utilizar este pequeño subtítulo para acompañar a ‘Obra Primera’. La presencia de la culebra, los árboles, los murciélagos, las montañas y otras que expongo en esta sala*

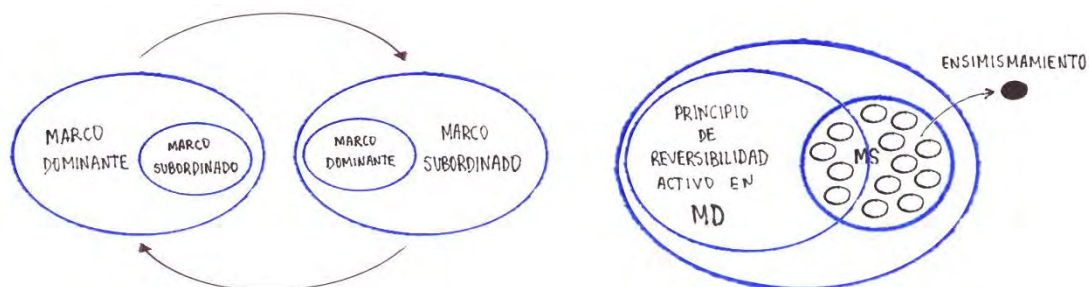
¹¹ La artesanía al no tener el estatus de arte su valor económico es menor.

me evocaron mi firme creencia infantil en el relato bíblico que desde muy niño siempre oí y aprendí de la inocente y fantástica enseñanza materna. Aparte de ese hermoso cuento, está la nostalgia que siento por la pérdida de ese mundo entre primitivo, sencillo, posiblemente muy idealizado hoy, en que nací y crecí y este mundo de ahora que se me impone lleno de violencia, mentiras y sin una aparente trocha que nos diga para dónde vamos”.

En esa aceptación está implícita la activación del principio de reversibilidad, colocarse el disfraz del otro para poder mostrar el verdadero rostro. La frase “Paraíso perdido” que pareciese calificar desde un esencialismo evolucionista a la muestra, sugiere una condición de primitivo, da la impresión como si el artista viniese de un mundo encerrado y perdido en el tiempo, marca que lo emplazaría en el potencial transgresor del inconsciente (surrealismo-psicoanálisis) con la alteridad cultural del otro (otredad-antropología), asociado al proletariado como horda original y como colectivo tribal, lo que Hall describe así:

www.bdigital.ula.ve

El estereotipo reduce la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas (...) en cuatro aspectos: a) la construcción de 'otredad' y exclusión, b) el estereotipo y poder, c) el papel de la fantasía, y d) el fetichismo (Hall, 2010: 429).



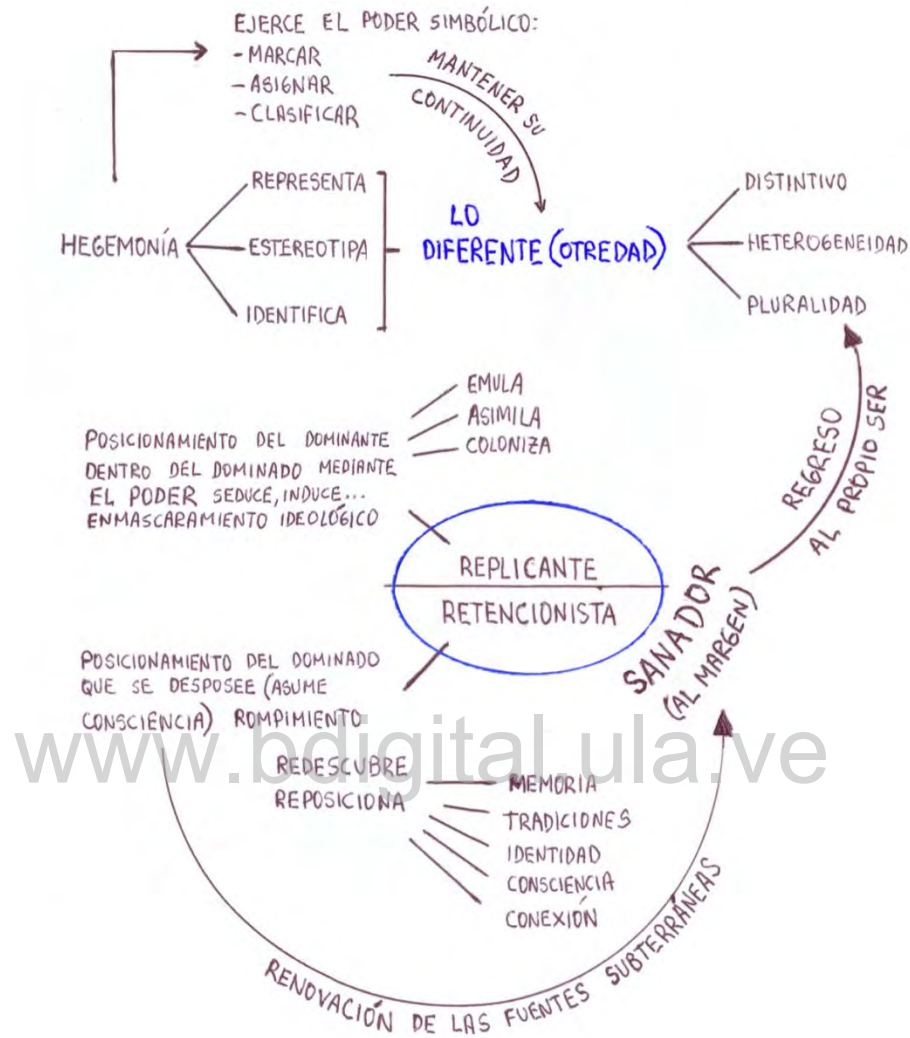
Esquema 15 Doble enmascaramiento y activación del principio de reversibilidad.

En los artistas locales se puede apreciar otra manera de pensar y ver dicha situación, no desmejoran las manifestaciones artísticas de afuera, reconocen su

importancia y el poder nutrirse de ellas, sin embargo, reconocen y creen en su propia realidad que nutre su investigación artística, vemos como Humberto Rivas hace mención a la importancia de lo nuestro: *“Me di cuenta que nuestros pequeños tenían muchos juguetes procedentes de grandes empresas trasnacionales, pero que aquí no había nada hecho por manos venezolanas. Todos los niños merecen que haya quien cree para ellos en su país de origen. Eso es parte de tener un vínculo con su tierra, porque esas piezas diseñadas para el entretenimiento infantil también son vehículos de la identidad nacional.”*

Franco Contreras dice: *“lo que empecé a hacer es lo que yo creía que debía hacer que era lo que yo era, que era un poco esa influencia del campo, el paisaje del campo, los cuentos, la cultura, un poco eso (...) pues lo más determinante creo yo valorizar eso que era de donde yo venía (...) yo siempre he pensado que si uno va a París, va a Tokio, va a New York va a ver lo que otros hacen, no puedo ir a copiar nada, porque copiar, primero es una bobería, no es uno y después, ya otros hicieron eso que uno quiere copiar, pero además es que cómo lo siente uno si uno va a copiar una cosa que no es propia, entonces, creo que descubrir ese mundo que yo tenía adentro, ver el paisaje, porque tampoco es descubrirlo es simplemente verlo y tener alguna sensibilidad y acercarse, porque yo en todo caso lo que hago es paisaje andino, las costumbres, un poco la cosa religiosa que anda por ahí, pero no otra cosa”*.

Por su parte Annbell Villet denuncia la intención de manipulación del sistema el cual persigue sacarnos de nosotros mismos: *“a eso es que nos quieren llevar, a tecnificar todo, a deshumanizar todo, eso es parte también de ese gran plan, para qué hicieron todos los ismos y todas las tendencias, están hechas para qué, simplemente para establecer unos grandes grupos de grandes masas, buscan todos los niveles, el cultural, el social, el político, en lo económico (...) se pasean por todo. Siendo uno, inclusive sin proponérselo, es que se puede hacer frente a todo ese plan, porque si uno es, ya todo se da”*.



Esquema 16 Relación de continuidad hegemónica y reposicionamiento del margen.

Relación Centro-periferia

Al no pasar las coordenadas de la historia occidental por nuestras latitudes, el arte latinoamericano sufre del desplazamiento de los centros o elites que en pleno siglo veintiuno siguen ubicando y definiendo a Latinoamérica en un “tercer mundo subdesarrollado”, implementando una de las marcas o conceptualizaciones para referirse a las manifestaciones estéticas de nuestro contexto como arte de la **periferia o periférico**.

Los grandes “centros” del arte mundial siempre han sido las grandes urbes como París, Berlin, New York, etc., en el caso de Venezuela, la llamada “capital de la República” replica esa condición centralista que se adjudica la creación y originalidad de las ideas, conformándose como el centro cultural de mayor importancia del país, como afirma Clarac:

Dicha importancia tuvo al principio varios puertos de entrada, durante la colonia y en el siglo XIX, pero en el siglo XX y desde que empezó la explotación petrolera, Caracas se constituyó en cabecera exclusiva: ella importa las normas y ella misma las dicta luego al resto del país (Clarac, 2016: 164).

En el arte local también se da esta interacción –la dicotomía **activa centro-periferia**– entre los campos culturales, sobrellevando el mismo tratamiento de desplazamiento dirigido desde el centro de Venezuela –particularmente Caracas– a la región de Mérida y de los Andes señalada como provincia, lugar en atraso de donde no puede surgir arte innovador; gentes del interior que sólo producen arte popular, arte social, artesanía o arte anacrónico; emplazado al margen, creando una dependencia con el centro, un sometimiento al consumo de lo que emana de allá y a emular sus modos o matrices de comportamiento cultural a nivel de producción para poder “estar al día”.

Durante el periplo etnográfico se pudo apreciar cómo los artistas locales reflejan ese descontento ante esa situación de apartamiento, Humberto Rivas hace referencia a la necesidad de reivindicación: “*Los monitos dentro de la jaula (muñecos que forman parte de su circo) yo los veo como América Latina, porque seguimos reafirmando nuestra postura política, los juguetes pueden darnos identificación y pueden enviar un mensaje que tenemos que seguir como hermanos latinos en la lucha, no es un panfleto, es la crítica*”. También insiste en dar a conocer nuestras diferencias y su validez cuando alega: “*es importante que conozcamos el país, sepamos que somos también así, plurales*”. En Lucrecia Chaves se ve esa animadversión por trabajar con las galerías del centro, su hijo, también pintor, Julian Villafañe lo recalca señalando que su madre es muy rebelde:

“entonces si vives peleándote con las galerías, si vives peleándote con los otros, siempre haces un cuadro para pagar el alquiler, y no puedes construir un sistema porque existen esas personalidades y eso sucede mucho en Mérida”. El artista venezolano Oswaldo Vigas haciendo referencia al trabajo de esta artista insiste en la importancia de la cultura latinoamericana, de la plusvalía de los saberes de las etnias originarias: *“Hubo un tiempo en el que América Latina tenía su fisonomía propia, luego vinieron los hombres de a caballo, mosquetes, espadas y cruces en las manos arrasaron la verdad de un continente. Después, mucho más tarde, llegaron los nuevos sacerdotes de una tecnología con sus promesas de confort (...) Los artistas auténticos, que a través de la bruma y el humo de los incendios donde se consumen tantas conciencias, todavía son capaces de percibir en la distancia el rostro de una América unida, no se han dejado engañar”*. Franco Contreras asume su condición marginal o periférica y de habitar la intermediación cuando declara: *“Yo nací y crecí de cara al campo, aun cuando siempre viví cerca de pueblos y pequeñas ciudades. Por eso no soy campesino, pero tampoco diría que soy de la ciudad. Esta circunstancia, que no deja de ser un simple accidente de la vida, explica mi inclinación a sentir y ver desde los bordes, desde las orillas”*. También Contreras señala lo difícil que está poder exponer afuera de Mérida: *“el hecho de vivir tan aislados nos genera eso, la montaña influye en que somos reservados. La gente de Caracas no tiene para pagar transporte y el artista ya no puede ni le provoca exponer afuera, no queda otra sino hacer cosas aquí mismo, exponer aquí para no desfallecer”*.

La opinión de José Montenegro (2015) profesor de la Facultad de Arte de la ULA sobre esta realidad despectiva en contra de los andinos: *“Nosotros estamos transculturizados. Históricamente, en la época contemporánea nuestra esto lo llegaron a dominar los andinos, todo el territorio, por eso el odio del centro hacia los andinos. Los gochos. Esa vaina despectiva para esta región”*. La artista Magdalena Fernández en una de sus visitas a Mérida explica que una de las razones por la que viene tiene que ver con una muestra que se está organizando en la Galería Carmen Araujo de Caracas con “artistas emergentes del interior” –como ellos nos llaman–. La curadora caraqueña Sandra Pinardí conversó con Fernández acerca de las piezas enviadas desde el interior

exponiendo su preocupación, porque las notaba poco contemporáneas, demasiado ensimismadas y que no poseían ninguna vinculación -requisito al parecer éste del arte contemporáneo- a pesar de reconocer la buena factura, el dominio técnico y la destreza, ella dice que acá somos excelentes dibujantes, pintores, etc., pero que en muchos casos el discurso de la obra no alcanzaba el estatus de lo contemporáneo. Fernández insiste en que la técnica hoy en día no es lo más preponderante de la obra, que el artista no necesariamente es el que crea la obra con sus manos, sino el que genera la idea, el concepto y que esto hacía que hubiese un proceder más transdisciplinario.

La artista Annabell Villet declara que no existen espacios de exhibición oficiales que te permitan mostrar el trabajo como es debido, que hay que buscar esos nuevos escenarios: *“El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad”*. En el caso personal como artista local creo que uno de los problemas que nosotros tenemos es que intentamos imitar las plataformas de los artistas foráneos, y estas no son las que corresponden a nuestra realidad. Una experiencia particular durante la visita de la galerista de Caracas Carmen Araujo a Mérida, al mostrarle mi portafolio su reacción fue de sorpresa y buena recepción, me preguntó qué por qué yo seguía pintando cuando el arte contemporáneo no toma mucho en cuenta técnicas tradicionales como el óleo y el acrílico, qué cuál era la razón que me hacía seguir trabajando la escultura blanda y la pintura. Ella insistía en querer saber por qué un tipo como yo está encerrado en su casa haciendo estas imágenes tan poderosas, que yo debería salir de Mérida, buscar una galería para vender y poder vivir del arte representado por una galería, también se sorprendía de otros proyectos más experimentales que le mostré que tienen que ver con instalaciones y accionales, ella no entendía que alguien que hacía ese tipo de proyectos todavía acudiera a la pintura y a la escultura más artesanales.

Entonces podemos decir que esos señalamientos desde los especialistas y “conocedores” del arte del centro del país reposicionan a las manifestaciones estéticas de los Andes como en cierto desfase cronológico cuando dicen que no son contemporáneas o actuales asignando una condición de atraso, desmejorando las técnicas manuales

calificándolas de artesanales, que en cierto modo vivir en Mérida perjudica porque impide dar a conocer el trabajo el cual admiten tiene buena factura y poder.

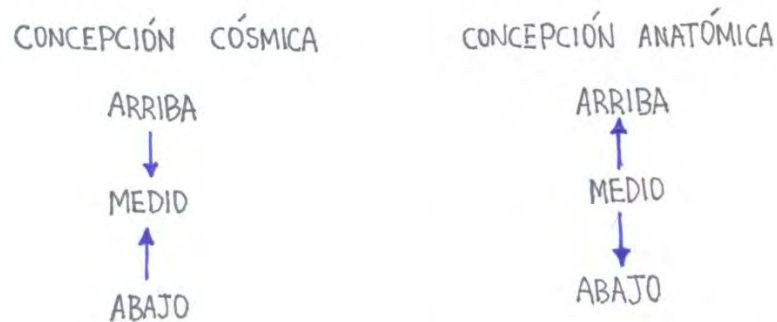
En el mundo institucionalizado del arte tanto a nivel global como a nivel local el centro se muestra como marco hegemónico y la periferia como marco subordinado, demarcando las diferencias entre clases sociales de los hacedores ubicados en cada lugar, entonces ¿es posible una interrelación reversible? Mi interés en esta investigación es desmontar esta relación dicotómica o de confrontación, creadora de limitaciones y proponer una estructura relacional dialéctica y de comunión, que esclarezca el comportamiento cultural de los hacedores de imágenes de los Andes activado en lo que denominé principio de reversibilidad, como capacidad de ida y vuelta en el uso de códigos y signos ajenos que enmascaran los propios o los que se originan de las mezclas, reinterpretándolos desde sus propias estructuras que dan vitalidad a los códigos endógenos, cubriendo de esta manera la necesidad que tiene el andino de emplazarse espacial y temporalmente para interactuar en el medio, en una zona intersticial o liminal desde la cual puede subir o bajar para asumir al otro desde su mismidad. Un ejemplo de este comportamiento lo postula Clarac haciendo referencia a la concepción del espacio del campesino merideño, dada en la zona media de la Pedregosa, lugar en el que se manifiesta la relación equilibrio- desequilibrio:

Siendo el valle de la Pedregosa dividido en dos mitades nombradas Arriba y Abajo, pertenece además al nivel del medio en el espacio, el sitio donde se mantiene el equilibrio precario entre arriba y abajo, es decir entre el agua del Páramo (¿agua celestial?) y el agua subterránea, así como la Pelota¹², en la concepción anatómica, situada en el medio del cuerpo humano, constituye el órgano del equilibrio precario, pues está siempre dispuesto a romperse, entre arriba y abajo (...) Sólo que, en la concepción cósmica, Arriba y Abajo se desplazan para desequilibrar el medio, mientras que en la concepción anatómica es el

¹² Órgano de equilibrio y concepción dentro de la configuración anatómica del campesino.

medio que se desplaza hacia arriba (la Pelota del adulto) o hacia abajo (el Cuaje del niño), para producir el desequilibrio (Clarac, 2003: 176).

Lo que plantea esta autora lo podemos ver representado gráficamente así:

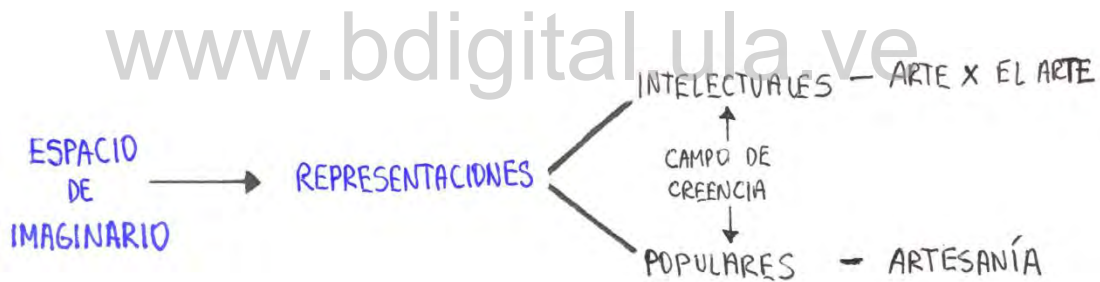


Esquema 17 *Espacio cósmico y espacio anatómico del campesino merideño, tomado de Clarac (2003:176).*

El desmontaje a partir de la etnografía y su interpretación plantea una transformación relacional, especialmente la de las clases sociales en el contexto de los Andes merideños, particularmente en lo referente al arte, en el que no se debe y no se puede hablar de arte elitescos o de gente pudiente y clases pobres ya que la mayoría de estos hacedores de imágenes vienen de sectores populares, surgen de la esencia del pueblo más cercano a la pobreza y que a base de esfuerzos han logrado granjearse su condición de artistas, posicionándose desde la hibridez, lo multiétnico, mirando/se desde lo inmediato, lo propio, por lo tanto lo auténtico. Parecido a lo que apunta González para referirse a la cultura residencial popular en el país:

Una Venezuela cuya característica rural seguía siendo dominante pero en donde lo urbano había comenzado a aumentar su porcentaje en el espacio socialmente construido. Desde el punto de vista étnico y social, el pueblo se asimiló a lo criollo, pobre, básicamente rural y excluyente del indígena (y del afrodescendiente) (González, 2011: 40).

Con un patrón cultural más tradicional y propio de zonas rurales, las propuestas de estos artistas estudiados están cargadas de influencias de las tradiciones y costumbres del lugar, de las creencias religiosas, de la representación del espacio mítico andino y de los oficios artesanales practicados en el campo, el barrio y algunas zonas de la ciudad que remiten a un espacio imaginario que parece de ficción y que el centro desplaza hacia el margen al considerarlo más artesanal, por lo tanto le asigna el corte de arte popular distinto al arte que se hace en sus predios que es intelectual. Los artistas regionales se debaten entre esos dos espacios a la hora de mostrar sus etno-representaciones quedando muchas veces en una zona intermedia –que coincide con la zona liminal o representación del espacio de la cultura campesina andina– como campo de creencia que en esta investigación se postula como lugar estratégico, ya que les permite movilizarse entre las diferencias, es decir, el encuentro sin prejuicios entre el mundo establecido del arte y la artesanía, por lo tanto zona donde estos llegan a ser lo mismo.



Esquema 18 Espacio de imaginario, zona estratégica intermedia.

Asiento de los modelos o modos del arte local

En la actualidad el mundo establecido del arte ha postulado unos condicionamientos que han trasladado a disciplinas que antes vivían de un prestigio otorgado desde las bellas artes, como la pintura y la escultura (que eran las artes reinas de este sistema), y que hoy son descalificadas desde el *mainstrein* como artesanías, es decir, su condición analógica las ha tornado perimidas. Si admitimos este nuevo condicionamiento, este nuevo traje, pues los artistas locales tendríamos que aceptar

nuestra condición de artesanos, es más, me atrevo a decir, que siempre la hemos asumido sin ningún tipo de apocamiento.

Los artistas de la cordillera de los Andes se orientan a perseguir cierta particularidad cuando se alejan de los centros hegemónicos procurando así una divergencia estructural entre la oferta y la demanda, movimiento que deviene en aislamiento, campo de producción restringida, dirigida más a un arte de significación autónomo que a un arte de mercancía dependiente, en este sentido Bourdieu arguye:

Por un efecto de causalidad circular, el desfase estructural entre la oferta y la demanda y la situación de mercado resultante contribuyen a reforzar la inclinación de los artistas a encerrarse en la búsqueda de "la originalidad" (con la ideología del "genio" desconocido o "maldito", que es su correlato), no solamente, como sugiere Arnold Hauser, ubicándolos en condiciones económicas difíciles sino también y sobre todo liberándolos, por defecto, de las coacciones de la demanda y asegurando en los hechos la incommensurabilidad del valor propiamente cultural y económico de las obras (Bourdieu, 2010: 100).

En el caso de las estatuillas revisadas de la colección del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes, por ser las unidades de estudio de más difícil acceso, por su descontextualización y falta de estudios científicos que permitan comprobar una datación más fidedigna, fue complejo determinar cómo se daba la función dentro de la estructura de comunicación, sin embargo, por el material etnohistórico existente y por algunos hallazgos arqueológicos podemos prever que como piezas cerámicas eran movilizadas e intercambiadas. Se pudo apreciar la inclinación por recrear la figura humana esquematizada como interpretación antropomorfa, zoomorfa o híbrida, utilizando arcilla y una paleta de colores austeros – sepia, blanco, rojo, naranja, ocre– extraídos de las tierras presumiblemente del lugar, que probablemente su decoración y emblemática remita a la pintura corporal utilizada por sus hacedores, de la función religiosa en las ceremonias de difuntos –lo cual dice un poco de su uso o consumo– como objetos sonoros en rituales. Dentro de la división

del arte hegemónico estarían emplazadas en lo popular ya que fueron construidas con técnicas de alfarería que hoy son consideradas artesanales, sin embargo, al ser exhibidas en museos institucionalizados de arte adquieren categoría de obra de arte y/o en museos arqueológicos y de ciencias naturales adquieren la definición de tiesto o material artefactual.

Las fiestas del calendario religioso merideño estudiadas estarían situadas en el campo cultural del arte popular, –con las respectivas relaciones intercambiables que proponen Canclini y Hernández señaladas en el apartado de arte y sistemas de clases– tradiciones religiosas que dirigen su fervor a una imagen mariana y a la imagen de un santo cristiano (La virgen de la Candelaria en la Parroquia y San Isidro en Lagunillas) que revisten las imágenes esenciales de su creencia (una piedra y una laguna respectivamente) como lugares y aposentos de las divinidades y de sus antepasados, donde tienen cabida actividades y rituales profanos como las vendimias, libaciones y la música comercial, cuyas funciones comunicativas dependen de las mismas personas que las realizan, es decir, tanto los vasallos de la Candelaria como los miembros de la etnia Quinaroe producen, distribuyen y consumen todas las manifestaciones estéticas de su tradición durante los días de la fiesta. Los espectadores forman parte importante en ambas festividades como acompañantes y testigos de los movimientos. En el caso de los vasallos de la Candelaria de la Parroquia, los materiales que utilizan para la confección de sus trajes son telas industriales vistas en sombreros, camisas, capas y pantalones de colores intensos: amarillo, rojo, azul, verde, lila, violeta, naranja, blanco, vinotinto, etc; con bordes o bordados blancos, dorados o del color de alguna de las telas, cotizas, cinturón del color de la capa en su mayoría, acompañados de objetos como velas, palo, maraca, ramas o troncos. En la capa portan imágenes pintadas, estampadas o bordadas de gallos, estrellas, cruces, mariposas, maracas, virgen, virgen con niño. La devoción o estructura inconsciente del mito parece estar dirigida a la figura masculina y delgada de Arco que se asocia a una tradición de fuerte presencia masculina donde usan los colores brillantes que en la mitología representan al Arco macho.

En la fiesta religiosa de San Isidro en Lagunillas los Quinaroes utilizan para su indumentaria materiales más naturales que extraen de la zona como: fique, plumas, peonías, madera, taparas, entre otros; cuyos colores son más quebrados u opacos y se pueden asociar al aspecto pálido de Arca como manifestación del arcoíris reflejo dentro del mito originario. El ritual Quinaroe dirige su devoción a la laguna Xama indicando la importancia de la presencia femenina, de hecho, durante el ritual y la procesión participan muchas niñas y mujeres.

En ambas se realiza una procesión o paseo acompañados de bailes. En la Candelaria el baile o danza de los vasallos y promeseros alude al trabajo en el campo –preparación de la tierra, siembra y cosecha– a movimientos de animales –aves, chivos, culebra– en una coreografía trabajada con un bastón de madera y una maraca que se puede leer como una puesta en escena o espectáculo. En la procesión de San Isidro los Quinaroes van por delante de la imagen del santo realizando algunos movimientos rítmicos que acompañan con el sonido de las maracas sin tanta sincronización (a pesar de que el moján asegura que consta de 4 ritmos que siempre acompañan el sonido de los instrumentos), mientras que cuando ejecutan la danza de la serpiente –aludiendo al movimiento rastrero del reptil- si existe un mayor acompañamiento y orden. Todo el ritual es para pedir el socorro del sol.

Vemos que el aspecto de la ruralidad sigue estando presente, la vinculación real y simbólica con la naturaleza, la participación de todos los estratos sociales aunque los roles de protagonismo lo llevan las personas humildes y del pueblo, es decir, en las fiestas del calendario religioso andino encontramos las manifestaciones estéticas más genuinas del saber y contexto del pueblo merideño, las tradiciones y costumbres que se han conservado a lo largo del tiempo con las modificaciones y renovaciones que cada momento histórico ha demandado, etno-representaciones de lo popular como fenómenos de lo identitario que nos definen a todos, arte que nos reúne sin pretensiones elitistas ni intentos de manipulación de masas, lugar y tiempo para el goce de un arte verdaderamente auténtico donde lo sagrado y lo profano andan juntos, donde se quiebran los desajustes, las deformaciones y las contradicciones entre las clases

sociales y los tipos de arte, cronotopo popular donde se puede estar y ser como individuo y como colectividad.

(...) lo popular sigue siendo el espacio privilegiado de existencia y expresión cultural de la experiencia social local, comunitaria, particular; (...) porque lo popular ha sido el ámbito mayor –aunque no el único- de recreación de la diversidad cultural y aún hoy lo es en medio del nuevo contexto global (...) el hecho de que en lo popularmente cultural se condensa de manera vívida la memoria de las culturas, etnias, clases y comunidades excluidas, discriminadas o subalternas (...) Lo popular sigue siendo el espacio privilegiado de existencia, reivindicación y expresión cultural de la experiencia social local porque precisamente, es en las fiestas colectivas, las practicas gastronómicas, la creación musical no académica y no industrial, y las formas artesanales donde se mantiene con mayor vigencia la memoria de las prácticas culturales específicas de una localidad o región (Hernández, 2011: 138-139).

Lo que vemos en estas expresiones del arte popular levantadas por las fiestas del calendario religioso en Mérida es un arte integrado a todos los aspectos de la vida durante el tiempo y espacialidad de la fiesta, una expresión dramática -en el decir herskovitsiano- como lugar para el encuentro de los opuestos: drama social ↔ drama estético, lo sagrado ↔ lo profano, la razón ↔ el mito, todos actuando en conjunción desde la clase popular, es lo que argumenta Hernández:

(...) es en la propia interioridad cultural de los sectores pobres, negros, indígenas y mestizos de la ciudad y el campo latinoamericano donde fluye, ya como orgullo ya como resentimiento, una cultura “otra” no plenamente occidental, no cosmopolita, no moderna (...) como un reclamo de reconocimiento (...) la posibilidad de generar maneras específicamente locales de “estar en el mundo” (Hernández, 2011: 140-141).

Dentro de las estrategias del principio de reversibilidad puestas en práctica por los artistas y artesanos merideños se puede apreciar un comportamiento que opta por cierta ocultación, un actuar de sigilo ante los mecanismos del centro que les da el poder

de decisión para demarcar la fluidez de la distribución o circulación de sus productos y posibilidades de participación directa con el público, como dice García Canclini: “La marginalidad, como ejemplo moral solitario puede intranquilizar a los opresores, narcisismo en forma sana (autoafirmación y autogratificación necesarias en cada individuo para sostener su identidad)” (García Canclini, 1977: 131). Situación generada por medio de la creación de una editorial independiente “El toro de la casa” de Franco Contreras; una tienda personal de Lucrecia Chaves en el mercado artesanal de las Heroínas; tienda, museo, talleres, redes sociales y red nacional e internacional de intercambio de artistas Arte Colibrí de Humberto Rivas. Otro mecanismo es el de su reinserción al mercado cultural exponiendo –cuando consideran pertinente- en instituciones del estado, en espacios de entes privados dentro y fuera del *mainstrein*.

Estas maneras de actuar rompen en ocasiones la oposición entre centro ≠ periferia volviendo abierta, intercambiable y más equilibrada esta relación centro ↔ periferia, idea que Hall plantea en un escenario ecuménico cuando arguye: “Se trata de cómo las relaciones laterales y transversales, que Gilroy (1993) llama lo “diáspórico”, suplementan y simultáneamente desplazan la oposición centro-periferia, y cómo lo global y lo local se reorganizan y remodelan recíprocamente” (Hall, 2010: 568).

El arte popular es desplazado por el marco hegemónico, pero a su vez, muchas de sus manifestaciones estéticas se rigen por el gusto, pautas, y normas dominantes que de alguna manera buscan replicar y alcanzar –como modelo de reproducción de las relaciones de dominación-dependencia entre las clases- quizá como forma de sometimiento, de pensamiento y sentimiento colonizados, por creer a la razón burguesa –mayoritariamente inclinada a los códigos occidentales– más culta, con mayor manejo de recursos económicos, como lo explica Bourdieu:

El "gusto bárbaro" nunca está totalmente exento de referencia al "buen gusto". Por ejemplo, la inclinación de las clases populares a recurrir a determinados "conceptos" -de género o de perfección- capaces de proporcionar la norma de la que pueda deducirse la valoración expresa también la relación que todo grupo culturalmente desfavorecido está

condenado a mantener con la cultura legítima, de la que de hecho está excluido: privadas por definición del conocimiento implícito y difuso de las normas del buen gusto, las clases populares siempre están en busca de principios objetivos, los únicos capaces, en su opinión, de fundar un juicio adecuado y que sólo pueden ser adquiridos por una educación específica (Bourdieu, 2010: 162).

Es esto lo que estamos cuestionando en la investigación, sabemos que existe ese marco de dominación cultural que establece las normas de juego de legitimación del arte, que decide que entra y que no entra a ese juego, entonces los artistas locales asumen esas normas (principio de reversibilidad) para entrar en el juego, pero no se quedan, sino que deciden salirse porque entienden que lo que se hace fuera también tiene importancia. Todo este panorama genera la paradoja de la legitimidad, que alega Bourdieu:

Al hablar de cultura legítima, hay que recordar que la dominación de la cultura dominante se impone más completamente cuando menos aparece como tal y cuando logra, por tanto, obtener el reconocimiento de su legitimidad, reconocimiento implícito en el desconocimiento de su verdad objetiva. Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases más desfavorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, de manera directa o indirecta, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura legítima, pueden pasar toda su vida, *de facto*, fuera del campo de aplicación de esas reglas sin discutir, sin embargo, su legitimidad, es decir, la pretensión de ser universalmente reconocida (Bourdieu, 2010:67).

	RELACION CON EL PÚBLICO
ESTATUILLAS	RESTRINGIDA Y CERRADA. LO IMPONE EL RESGUARDO ARQUEOLÓGICO Y LA MUESTRA EN MUSEO
FIESTAS	ABIERTA. VA DESDE LO ÍNTIMO, PASA POR LOS DIFUSORES TRADICIONALES, COMPRADORES, ASISTENTES
ARTISTAS	ÍNTIMA, PRIMARIA, INMEDIATA. AMIGOS, COLEGAS, GENTES DEL MEDIO.

Esquema 19 Relación con el público de las tres unidades de estudio.

	PRODUCCIÓN	DISTRIBUCIÓN	CONSUMO
ESTATUILLAS	X	X	TRASTO ARQUEOLÓGICO. OBRA DE ARTE
FIESTAS	✓	✓	✓
ARTISTAS	✓	✓/X	+/-

Esquema 20 Momentos del proceso artístico en las tres unidades de estudio.

Los artistas locales en su accionar aislacionista, crean una defensa para no perder su historia, su mundo de vida cotidiana, popular, artesanal como lugar de reconocimiento, especie de contrainformación erigida para esquivar los desajustes, contradicciones y deformaciones que le impone el centro cuando por medio de intentos modernizantes busca mantener la dependencia, coacciona a través de condiciones económicas, políticas y sociales desfavorables, asigna un anacronismo que hace ver las renovaciones formales del arte como insignificantes, sin embargo, este arte subterráneo o de repliegue de los Andes tampoco se postula como una única vía ni busca consolidarse como un instrumento para hacer crítica a lo establecido, sino que se muestra como otra posibilidad dentro de muchas otras.

Los creadores de Los Andes creen en su trabajo que nace de esa influencia, de una búsqueda honesta y sincera, bajo perfil, buscan aberturas a otros espacios que sean conectables a otros campos incluyendo los de la cultura consagrada. No buscan apartarse de las clases populares porque prácticamente pertenecen a estas o han surgido de ellas, como lo asevera Calzadilla “(...) apareció en zonas suburbanas o rurales del país un tipo de artista-artesano, vinculado a la cultura autóctona, de la cual toma el espíritu de sus creencias, los temas colectivos, la mitología tutelar del medio donde se ha forjado y, en la mayoría de los casos, las destrezas artesanales transmitidas de generación en generación” (Calzadilla, 1998: 371).

Para nada se padece de una vergüenza o complejo de inferioridad hacia la estética popular, en todo caso, lo que buscan es insertar en el *establishment* su derecho a tener presencia, dejando claro que en nuestro contexto el arte popular es accesible, es decir, cualquiera puede vivenciarlo sin requerir pasar por una criba, y esto lo retoman los artistas locales para posicionar sus trabajos artísticos no como una elite sino como un cuerpo emanador de significados, sentidos y emociones; que evidencia que hay una dignidad por la propia historia, que mantiene una inclinación por la autenticidad, no siguen órdenes o pautas de otros, sino que se concentran en sus propias necesidades creativas, en su ocio orientado a crear proyectos artísticos, por ejemplo Franco Contreras dice que no hay que ir afuera a buscar nada, que todo está aquí. Annabell Villet insiste en ir al encuentro de uno mismo, de eso distinto que somos, que hay que aprender a verse porque “*si uno es, ya todo se da*”, y para que eso ocurra el hábitat influye a su vez que el comportamiento de sus habitantes, y por lo tanto sus expresiones culturales van a estar cargadas de esa influencia. Humberto Rivas habla del rescate de nuestras tradiciones en su trabajo, como búsqueda primordial, lo que implica estar muy atentos a la realidad circundante que es la que nutre esas tradiciones. Lucrecia Chaves ha optado por una rebeldía contra las galerías y encargarse ella misma de las ventas, aunque implique tener que pagar su alquiler con sus dibujos. En el caso de Henry Franceschi se reviste en su timidez y en llevar una vida precaria prefiriendo no vender y hacer frente a los abusos de comerciantes y compradores que quieren comprar todo a bajos costos. En el caso personal una de las razones por las que trabajo es la marca que deja en mí la realidad del contexto, del sitio donde vivo, de los oficios practicados por la familia conservando las características y el valor esencial de las manufacturas, que devienen en propuestas artísticas que se mezclan con el mundo del arte urbano.

En definitiva, estos artistas intentan producir manifestaciones estéticas que conmuevan, sensibilicen y afecten al lector, que se las pueda ubicar con una inclinación más marcada hacia el ámbito simbólico, por supuesto sin dejar de participar del ámbito económico.

Toman consciencia de la abducción que ocurre de la naturaleza y cómo ésta modifica los modos de comportamiento cultural, de allí que se reposicionen culturalmente sobre su hábitat apostando por cierta originalidad sustentada por la importancia de la materialidad propia del contexto –arcilla, tierra, piedra, madera-, por una plusvalía inclinada hacia el facto manual que requiere concentración y en muchos casos soledad, y por medio de narrativas –etno-representaciones– enunciar temáticas más íntimas y filosóficamente más existenciales que retratan su propia realidad o historias de vida, caracterizadas por un contacto con la naturaleza, el mundo rural y de campo, con el mito o cosmogonía alada (que se explicará más adelante) de origen de los Andes, por una vivencia religiosa sagrada y profana, con los mitos y leyendas de la tradición andina que remiten a seres aparecidos, a animales, entes o elementales naturales; todo eso que conforma nuestra idiosincrasia, rescatando así la influencia de la crianza, los valores educados por la familia, los oficios o artes de vida que forjan la creatividad y mantienen el valor de su esencia, las tradiciones populares que conservan su presencia sobreviviendo en estos tiempos efímeros en un mundo industrializado y globalizado bajo la marcha digital, readecuándose también a estos para aflorar otras formas.

Así vemos a Humberto Rivas declarar: *“Me esmero en lograr que mis piezas estén hechas en materiales resistentes y que queden muy bien pintadas. Ningún pequeñito debe entretenerse con un objeto de mala calidad. Todos los niños merecen que haya quien cree para ellos en su país de origen. Eso es parte de tener un vínculo con su tierra, porque esas piezas diseñadas para el entretenimiento infantil también son vehículos de la identidad nacional. Arte Colibrí comprende entonces el arte, la parte de formación estética constructiva que es el arte de la madera, el diseño de juguetes, el trabajo con la madera. Las tradiciones se están perdiendo. Nosotros recreamos esas tradiciones con las marionetas y los títeres”*. Henry Franceschi utiliza el dibujo, la pintura, el ensamblaje y el collage como técnicas donde la sensibilidad y añoranza de la mano interactuando directamente sobre el material se destaca, él nos dice: *“Viendo con nostalgia los vestigios que quedaron por su pronta aniquilación de sus bellos modelos artesanales”*. Lucrecia Chaves se vale de la costura, de la pintura

sobre cerámica, del modelado y del dibujo para dar vida a sus personajes que en su mayoría cuentan las tradiciones y costumbres de los Andes, para ella todos los materiales que puede manipular tienen vida: *“todo tiene vida”*. Franco Contreras deja evidencia directa de su labor manual en sus trabajos alegando que: *“Yo parto un poco del campo, parto de las cercas, parto de algunas cosas que vi en el campo, que hacían los campesinos y yo visitaba mucho ese medio porque papá sabía todo, papá vivía del campo, lo que hago es paisaje andino, las costumbres, un poco la cosa religiosa que anda por ahí. Yo he sido muy trabajador y siempre me gusta por ejemplo cortar leña, mucho. Yo vengo de una casa humilde y en la casa se recogía mucha leña porque se cocinaba con leña y entonces yo aprendí mucho a utilizar los machetes, el hacha, ese tipo de herramientas rústicas, y entonces, amarrar es una de esas cosas que me gusta”*.

Annabell Villet es orfebre y grabadora dos técnicas donde la mano juega un papel preponderante y que suele acompañar de otras técnicas artesanales como la costura y el bordado, así se expresa sobre su labor: *“Estoy trabajando con madera, es difícil. Estoy trabajando en una pieza de 18 unidades con madera en conjunto con unos grabados unidos por una especie de engaste (orfebrería) entre el papel y la madera que va a permitir ver la fibra y el mensaje criptográfico. Coser, bordar en donde se aquietan los pensamientos, se deshilachan las emociones con cada pasada de hilo”*.

Por mi parte vengo de una familia donde la labor artesanal es importante, mi padre y mis tíos siempre me decían: *“Hay que aprender un arte, un oficio para ganarse la vida”*. La zapatería, la costura y la muñequería son oficios que han marcado mi investigación en la plástica. Mi proceso creativo lo denominó **figuración experimental** con el que intento abarcar otras posibilidades expresivas e investigativas de la imagen ya que me interesa la composición con elementos, cosas, esencias, ideas, materiales, emociones; que le dan sentido a la configuración e instauración de un espacio narrativo.

Todo esto conforma el acervo cultural que nos dice y nos define, es decir, hacer visible lo marginado, aunque para esta era digital el retomar el hecho artesanal sea incongruente y lo tilde de rareza, acto iluso de populismo estético en el sentido de creer que es una “novedad”, como dice Bourdieu:

En resumen, la regresión puede presentarse (y aparecer) como progresista porque está plebiscitada, ratificada por el pueblo que, en principio, es árbitro cuando se trata de decir lo que es popular: ¿quién puede decir lo que es popular sino el pueblo? Bourdieu (2010: 30-31).

Este modo de actuar de los creadores puede ser visto e interpretado como acto revolucionario, no tanto de técnicas o creaciones novedosas dentro del sistema del arte —que sería una vacua pretensión— sino porque cuestionan el sistema legitimador del arte asumiendo un posicionamiento insubordinado a su manera, teniendo claro la condición que alega Bourdieu, que el ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente y a la inversa. Dicho comportamiento se puede calificar como anomalía porque a su modo coloca en cuestión la visión “legitimadora” del mundo cultural que busca imponerse como la única visión de mundo.

En esta investigación se buscó enaltecer el proceder creativo que levantan las etno-representaciones realizado con técnicas manuales, porque permiten mantener una relación más sensible con la materia y desde esa materialidad afectar a los lectores que también responden desde su sensibilidad activada frente a las obras, como dice Paz:

(...) la artesanía, que es una presencia física que nos entra por los sentidos y en la que se quebranta continuamente el principio de la utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y aun el capricho (...) La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos de ahí que sea tan difícil desprendernos de ella (Paz, 1979: 13).

Humberto Rivas habla de la importancia de hacer juguetes bien hechos desde la propia realidad portadores de belleza: *“Todos los niños merecen que haya quien cree para ellos en su país de origen. Eso es parte de tener un vínculo con su tierra, porque esas piezas diseñadas para el entretenimiento infantil también son vehículos de la identidad nacional. Me esmero en lograr que mis piezas estén hechas en materiales resistentes y que queden muy bien pintadas. Ningún pequeñito debe entretenerse con*

un objeto de mala calidad". Henri Franceschi menciona su deseo de pintar, de manipular el material: *"Quisiera también como pintar, pero no ya en un cuadro, si no como así, como untado. Eso se da por la forma. Pero como en ladrillo, quién sabe, tendría que ser de cerámica"*. Lucrecia Chaves insiste en que es el mismo material el que determina la forma, que la materia habla: *"El plato dice lo que hay que hacer"*. Franco Contreras aduce desde su memoria acerca de la preponderancia del trabajo manual, de la importancia de la técnica y de tener oficio para consolidar un lenguaje, una obra: *"amarrar es una de esas cosas que me gusta, pero es que en la casa se amarraba casi todo, papá era muy hábil amarrando todo, amarrando la casa, amarrando cosas. Descubrí que el nudo es una maravilla porque es primitivo, lo tenía ahí, no tengo casi que aprender más nada, es primario. Creo que es de los primeros recursos que el hombre descubre, porque las primeras cosas que el hombre hizo fue amarrar una piedra a un pedacito de palo e hizo un hacha, se amarró los pantalones, amarró cuero, un animal, es decir, eso a mí me gusta porque está una cosa que me une a mí al pasado, que me une a esos primeros hombres, y eso es de las cosas que a mí me encantan. Que yo con muy poquitos recursos que es un palito, un cuchillo y el nudo; yo pueda transformar la materia y pueda convertirla en una escultura, pueda convertirla en un hecho cultural"*.

Annabell Villet habla sobre la fuerza que le imprime al material, de la relación casi sagrada con la materia: *"Yo me acabo las manos trabajando (...) El mensaje está detrás del material, hay que descifrarlo. El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad"*.

En mi caso siempre hago referencia a la importancia de los materiales del contexto, lo que está en la realidad circundante: artísticamente me mueve la necesidad creativa y las motivaciones contextuales, es decir, la gente que me rodea, los materiales a los que puedo acceder. El hecho artesanal es muy importante todavía en Mérida, me interesa la recuperación de significados simbólicos de la tradición artesanal, la costura manual, la muñeca de trapo, las figuras de arcilla hasta el juego evocador del niño de barrio que construye sus propios juguetes con materiales de desecho.

Los artistas locales tienen claro que no buscan polemizar con el *establishment*, sino que resisten en silencio toda la influencia que se recibe, la analizan, la estudian, y hasta la disfrutan para tomar lo necesario y alimentar los trabajos personales en una postura de verdadera integración cultural, de conectividad necesaria con los otros para entrar en un circuito de comunicación –arte de significación– más que de mercado, donde se mira con admiración y respeto las manifestaciones de calidad de afuera, pero esto no implica que se quieran copiar, emular o que padezcamos de alguna minusvalía psicológica o sentimiento de disminución –como diría Fanon–, o de sentirnos proscritos del arte como Bourdieu destaca: “El sentimiento de estar excluido de la cultura legítima es la expresión más sutil de la dependencia y del vasallaje, ya que implica la imposibilidad de excluir lo que excluye, única manera de excluir la exclusión” (Bourdieu, 2010: 111). Tampoco es necesaria una desalienación, sino tomar consciencia sociogenética para la construcción de una memoria estética común.

En nuestro caso la subversión no es contestataria, tampoco se puede decir que hay un activismo fehaciente, el acto creativo no ocurre como una rebelión, un levantamiento popular o agitación contracultural; más bien se trata de una reacción innata y más discreta, un actuar solitario que da una respuesta natural como acto reflejo que implica una actitud de revestirse un poco y a ratos interactuando en el campo social aceptado, lo cual genera una especie de discontinuidad de los beneficios que le han sido denegados ingresando al marco proclamado como legitimador, adhiriendo la representación ideológica, asumiendo el consenso y el consentimiento de las definiciones dominantes para que los medios de representación sean independientes sólo que a modo de resistencia pasiva, quizá para pasar desapercibidos, y de inmediato salirse y ensimismarse, y no olvidar su origen, conservando encuentros con las tradiciones, como expone Bourdieu cuando alega que:

Por esta razón, la estrategia por excelencia es el retorno a las fuentes, que es el principio de todas las subversiones heréticas y de todas las revoluciones letradas porque permite volver contra los dominantes las

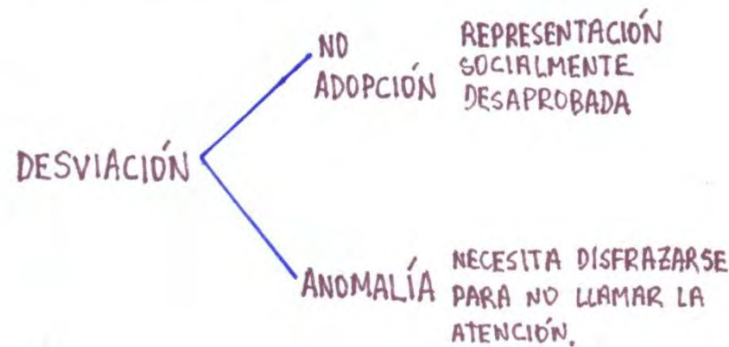
armas en nombre de las cuales han impuesto su dominación, en particular la ascesis, la audacia, el ardor, el rigor, el desinterés Bourdieu (2010: 169).

Es importante tener claro el riesgo que puede implicar caer en un yoísmo hermético que cierre posibilidades de conectividad o de relaciones de intercambio cultural o el de volverse meramente una réplica. Al respecto Bourdieu va a señalar la creación de un sustituto del arte hegemónico:

Quienes quieren romper con las reglas de la práctica común y se niegan a conceder a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas están inevitablemente obligados a crear un sustituto (pues no puede llamarse de otro modo) de lo que los fieles de la cultura legítima poseen como evidencia inmediata, es decir, el sentimiento de la legitimidad cultural de esa actividad y todos los reaseguros que vienen a confirmarlo, desde los modelos técnicos a las teorías estéticas. A diferencia de una práctica legítima, una actividad en proceso de legitimación plantea e impone a quienes se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad (Bourdieu, 2003:164-166).

Sin embargo, Briceño menciona la situación aparte de las excepciones cuando dice: “Lo cual no quita que algunos individuos, como casos aislados, sean creadores en el gran sentido, pero las circunstancias no son propias, deben migrar hacia el centro porque es en el centro donde su creatividad puede ser comprendida, utilizada. América no es creativa, es *paideia*” (Briceño, 1994: 170). Entonces pareciera que estamos obligados a disminuir la distancia para alcanzar el centro y estar al día, “actualizarnos” porque de lo contrario nos quedamos en la zaga y con el estigma de ser ingenuos, consintiendo la asignación o definición –casi maldición– eterna de la infantilización, lo que nos hace dependientes de las ideas, conceptos e innovaciones de Europa y replicados por Caracas debido a que nunca alcanzaremos la madurez suficiente, y si por alguna extraña razón de estas tierras nuevas surge algo creativamente distinto es mejor que emigre a alguno de los centros porque si decide quedarse “aquí se quema”,

“Los auténticos creadores estorban y han de escoger entre migrar hacia los centros metropolitanos o morir como una semilla caída en tierra estéril” (Briceño, 1994: 172).



Esquema 21 Funcionamiento desviado de lo diferente.

La práctica de representar por medio de imágenes depende del consenso y acuerdos normados del colectivo al sistema de valores pertenecientes a una clase, de un círculo artístico que en la investigación estuvieron caracterizados por una conjunción de espacios –rural, urbano, sagrado, profano, natural, artificial, mítico y secular– en Los Andes, tal como argumenta Bourdieu el funcionamiento social de la fotografía:

El grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía (pintura, dibujo, escultura, artesanía) más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien las ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo grupo (Bourdieu, 2003: 44).

Encontré que este aspecto de localismo es muy apreciado por estos creadores, que hay una necesidad de darle importancia a lo regional, al rescate de las propias tradiciones, de las propias historias, del hecho de la andinidad y del ritmo lento como factores definitorios de la identificación. La valoración del trabajo estético que se hace con las propias manos, como rasgo que define a la región conectada al hecho de la siembra, del trabajo en el campo. Todo este conjunto provoca una tendencia a actuar

desde el margen. “Sin la mediación de lo imaginario, las sociedades corren el riesgo de no ser más que organizaciones estables y funcionales (...) En consecuencia, lo imaginario comporta, sobre todo, posibles laterales a realizar” (Wunenburger, 2003: 53). Vemos cómo desde el margen en el cual se emplazan estos patrones surge una posibilidad creativa que rompe la frontera entre el centro y la periferia, debido a que muchas de esas costumbres y relaciones con lo natural se trasladan a la ciudad como creencia, en exposiciones o en las mismas obras.

Ese ir de costado, esa lateralidad implica un posicionarse sobre el arcén, teniendo claro que desde allí también emergen patrones simbólicos, se reactivan mitos, que crean situaciones donde emergen voces heterogéneas, se ponen en práctica imaginarios que crean representaciones no sólo del desplazado, sino también se mira y se representa al ocupante del centro.

Para abordar este panorama, no se puede mantener una postura etnográfica clásica que busca ubicar un otro extraño o una alteridad pura. Sabemos, parafraseando a Abèlés (2008), que el campo del etnógrafo contemporáneo es abierto y con activas relaciones englobantes, donde esa catalogación de diferente, lejano o periférico no debería existir, sin embargo, no es difícil detectar desde nuestro emplazamiento territorial que persisten posicionamientos epistemológicos dominantes y hegemónicos desde el mundo occidental en la antropología. En el arte se siguen considerando las propuestas artísticas europeas, estadounidenses y ahora las orientales como los modelos a seguir desde otras zonas del planeta y lo que no encaje en estas es desplazado a territorios de importancia menor, como señala Bourdieu (2010) las condiciones de acceso al arte occidental de la cultura burguesa euronorteamericana, aunque se proclamen como universales, no están distribuidas universalmente, generando exclusión al “institucionalizarse”, dejando por fuera manifestaciones estéticas, esterotipándolas como “populares”.

Colombes hace referencia de la posición heroica de resistencia que asumen el arte popular y la artesanía en contextos denominados como “tercer mundo” o ámbitos ignorados:

Curiosamente, la parte más sustancial de la cultura de la resistencia sigue creciendo en montañas, selvas, desiertos y otros espacios marginales que a menudo se confunden con el desierto, abandonados a su suerte tanto en lo material como en lo espiritual, bajo condiciones nada propicias (Colombres, 2011: 377).

Esto último es cierto, las condiciones para la producción simbólica oriunda de los imaginarios que representan a los marginados son bastante desfavorables, ni siquiera en países con tendencias socialistas, como aparenta ser el nuestro, se encuentran políticas culturales estatales que apoyen a estos sectores, casi siempre la dinámica de ayuda se da a cuenta gotas y a un selecto grupo –réplica elitista de los centros–, lo que torna más cuesta arriba las capacidades de producción. Si queremos activar un proceso de descolonización hay que esquivar las presiones y condicionamientos del marco dominante, posicionándonos con mucha propiedad sobre lo nuestro; los sectores populares, los ninguneados, deben como aconseja Colombres: “tomar el control de su producción simbólica, poniendo fin a las manipulaciones folcloristas y profundizando el proceso de su descolonización, lo cual le permitirá reelaborar su cultura desde adentro” (Colombres, 2011: 377).

Para lograr construir una identidad descentrada es necesaria una actitud temporaria escapista, una etapa de encerrona que encienda el repensarse y posicionarse, y no creo que esto implique un riesgo como dice Hall (2010). Difiero de su idea de que las manifestaciones culturales de las márgenes ignoran las preocupaciones centrales y las problemáticas globales más importantes y que sólo están dispuestos a simplemente aceptarse como literaturas marginales o de enclave, autodesignándose o asumiendo la representación impuesta como un subgénero –artesanía, folklore, emulación–, y que luego él mismo contradice cuando afirma que: “El arte de nuestra sociedad ha sido transformado últimamente por los novedosos discursos de los sujetos que han sido marginados y que comienzan a hacer representaciones por vez primera” (Hall, 2010: 346-347). Queda claro que el actuar desde los bordes permite tener una visión más completa tanto del centro como de lo excéntrico, mirada reversible que permite ir y

venir; forma de ver que construiría el verdadero lugar, cronotopo que sería un mundo común, como un sistema de validación del arte desde un posicionamiento localista interconectado con el mundo, que sería el más idóneo para su contextualización.

Se deben buscar estrategias para comunicar, allí está la obra, inserciones culturales en espacios a crear, espacios a recuperar, lugares para la vitalidad, por otra parte, y sin oponernos, se deben generar alianzas e intercambios con los complejos del *establishment*, a las formas y condiciones como operan los centros y abrir otras posibilidades. Algunas de estas estrategias las conseguí en la etnografía. En el caso del proyecto-empresa familiar Arte Colibrí que encabeza Humberto Rivas consiste en un espacio que es hogar, taller, escuela, sala expositiva, tienda, residencia de artistas y teatro de títeres y marionetas. La iniciativa de la residencia para artistas marioneteros y titiriteros funciona a manera de red conectora mundial de artistas de estas disciplinas, lugar para el intercambio y las alianzas, donde se realiza una loable labor de formar y acercar a los niños, jóvenes y adultos estas prácticas. Betty Osorio, esposa de Humberto, dice al respecto: *“Queremos fijarlo como un festival de hecho en el 2008 hicimos El Festival Internacional de las Artes para la infancia. Un programa de circuito internacional de las artes para generar un movimiento para ver cómo se puede con festivales. Son grupos que pasan por aquí, entonces uno los recibe aquí porque dejamos un área de alojamiento para los grupos que pasan”*. En el caso de Franco Contreras, también lleva un proyecto familiar de una editorial de corte independiente denominada “El toro de la casa” –que alude a cómo se ve el pico el Toro de la Sierra Nevada merideña desde su hogar– que busca promover el trabajo de los artistas locales y sus proyectos particulares editando pequeñas ediciones de libros a precios accesibles al público y como otra forma de hacer llegar el trabajo artístico a los espectadores. En la presentación del primer libro llamado “11 Dibujantes” de 2012, con un tiraje de 300 ejemplares, Contreras advierte que este proyecto: *“Nos anima en este empeño editorial, intentar trasponer las benditas montañas que nos encierran, para poder decir algo que rebose las alturas y se extienda un poco más allá. Todo esto con el afán de mostrar el trabajo creativo de aquellos artistas que siempre han vivido bajo la sombra del arte”*.

En la periferia todavía se pueden encontrar territorios fértiles para la autenticidad, para voces frescas y distintas que buscan crear un sentido de la percepción diferente, donde los bienes de etno-representación, primeramente, se lean por su importancia simbólica y no por su plusvalía monetaria, diferenciándose del marco de legitimidad cultural que en cierta medida es el que dicta el valor estético y el lugar que se ocupa en ese sistema de valores más esnobista, competitivo, cazador de un status, que exagera el ego, escenario de “el que se hace ver” porque ha emergido a la luz cenital del centro. En el caso de los artistas de los Andes, al hacer presencia en esos espacios de la capital, buscan cobrar un poco de luz para luego regresar a su gruta, a su encerrona; emergen por unos instantes para inmediatamente sumergirse en su soledad, silencio y anonimato, no dejan de ser quienes son, es decir, lo marginal y lo local es lo creativamente emergente. De esa forma defienden su existencia al margen, su ser ensimismado, encontrando los medios propios para contarse, coincidente con la idea que alega Hall:

www.bdigital.ula.ve

(...) la marginalidad se ha convertido en un espacio poderoso (...) Surgen así nuevos sujetos, nuevos géneros, nuevas etnicidades, nuevas regiones y nuevas comunidades, todos previamente excluidos de las formas mayoritarias de representación cultural, imposibilitados de situarse a sí mismos excepto como sujetos descentrados o subalternos; todos ellos han adquirido por primera vez, mediante la lucha –y a veces de maneras muy marginales– los medios para hablar por sí mismos. Y los discursos del poder en nuestra sociedad, los discursos de los regímenes dominantes, han sido amenazados ciertamente por este crecimiento del poder cultural descentrado, que viene desde lo marginal y lo local (Hall, 2010: 515).

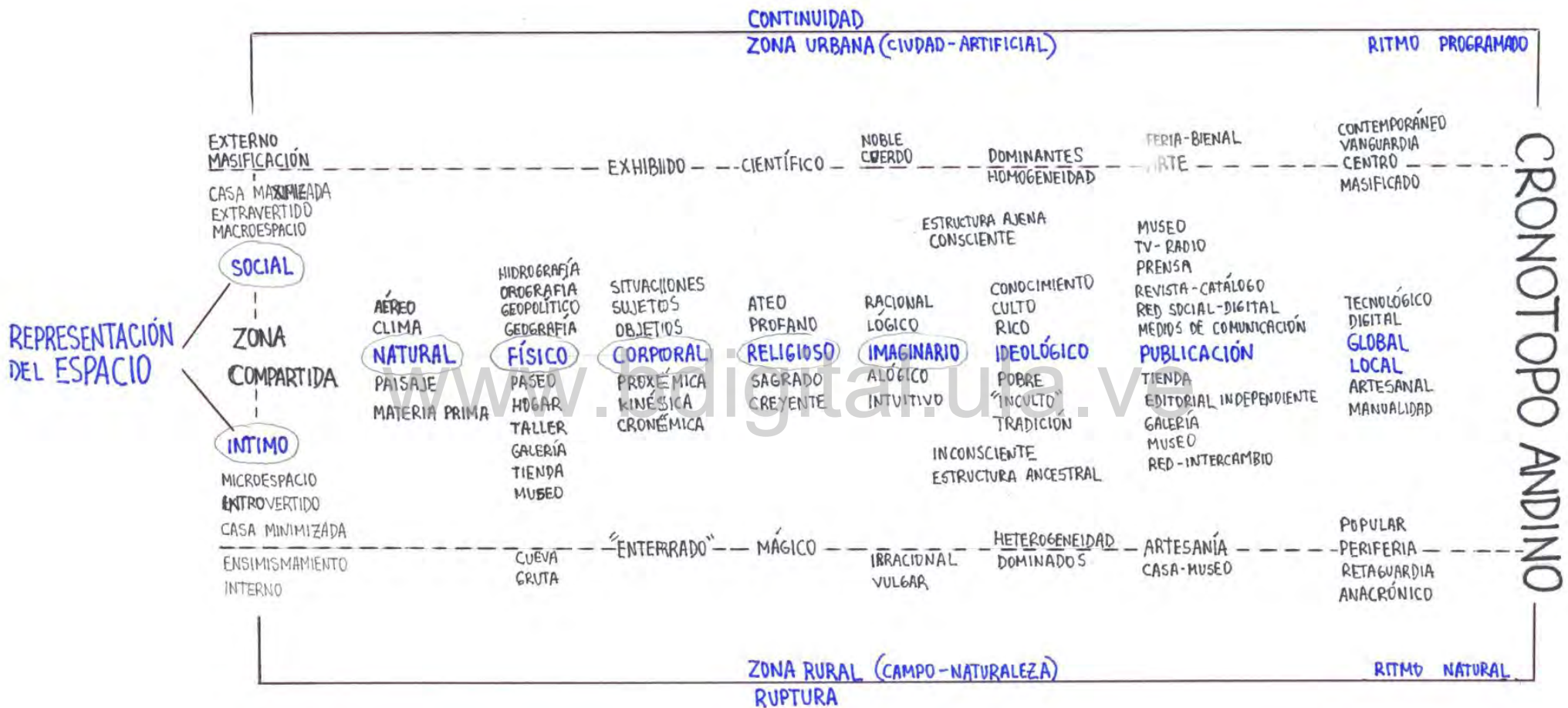


Esquema 22 Dominio, homogeneidad, alteridad.

El arte en Mérida se resuelve a su manera, es posible que se esté creando algo nuevo o distinto a lo establecido que debe implicar la activación de una memoria sociogenética –postulada por Fanon–, es decir, una consciencia étnica, una forma de ser comunitaria para contarnos y de esta forma existir, pero debemos tener claro que aún no se ha asumido esa consciencia al respecto. Esta investigación propone una construcción etnohistórica ética desde una identidad consciente de su descentramiento, para identificarnos con esa manera de ser andinos que implica la manufactura y la narrativa como formas de vida, un modo de hacer arte más libre que nos permite conocer nuestro propio horizonte cultural, producto de la historia personal y colectiva. El uso de mediaciones estéticas dialogantes con otros saberes y conocimientos estimularía la memoria sanadora que propone Quintero (2012) de comprender los procesos históricos en su especificidad y desenvolvimiento en el cronotopo andino venezolano, dicha especificidad cultural puede ser comunicada desde su alteridad y desde los nexos compartidos con otras culturas, la inserción y presencia como un componente más de la diversidad cultural mundial. Si nos desmejoran por ser artesanos pues reivindicamos nuestra condición, si nos critican por ser muy narrativos pues no nos queda otra que seguir contando nuestras historias, reconociendo nuestra etnicidad particular y periférica, haciendo del discurso un fenómeno inteligible como parte de una ideología que nos define, aunque no presente apariencia reconocible, pero esté latente tal como Hall define esa condición alegando que:

También es crucial que la ideología sea ahora entendida no como lo que está escondido y oculto, sino precisamente como lo que es más abierto, aparente y manifiesto: lo que “tiene lugar en la superficie y a la vista de todos”. Lo que está escondido, reprimido o fuera de la vista son sus cimientos reales. Ésta es la fuente o sede de su *inconsciencia* (Hall, 2010: 230).

Y es que esa búsqueda ya se torna en espacio de vitalidad, de libertad en la que cabría ahora la creación de sus propias categorías de percepción.



Esquema 23 Representación del espacio en los Andes o cronotopo andino desde el proceder de las unidades de estudio.

Cosmogonía alada

Las sociedades agrarias de los Andes suramericanos concibieron una ideología o manera de ver cósmica fundamentada en lo mítico-ceremonial y en una estructura cacical que aprovechaba el mito para ostentar el poder, como lo explica Delgado:

Los mitos, como “historias verdaderas”, pudieron contribuir a la reproducción y mantenimiento del control ideológico necesario para hacer efectiva la subordinación de varias aldeas a la aldea central del cacicazgo, lo cual se expresó tanto en la apropiación de los excedentes del trabajo de las aldeas subalternas (en forma de tributo), como la de los excedentes simbólicos, vale decir, imaginarios de la comunidad (Delgado, 1989: 93).

Cosmogonía presentada en estéticas plásticas configuradoras de formas visuales -composiciones sagradas- con las que se explicaban la creación de su universo, su existencia y la relación con el mundo conformante de ese universo. Estos grupos humanos desde su condición frágil y mortal necesitaron una estructura explicativa de los fenómenos astronómicos, atmosféricos, meteorológicos y naturales que acontecían en su inmediatez. Encontraron en el mito el sustento narrativo necesario y, para mantenerlo, pusieron en práctica el pensamiento religioso erigido como institución ritual, muy vinculado con el medio ecológico o con la naturaleza, de allí que sus divinidades estuvieran asociadas a las fuerzas elementales del fuego, del aire, el agua y la tierra, y para acceder a estos se valieron de los poderes y destrezas superiores de animales y vegetales, por eso nos encontramos con representaciones de fauna y flora deificados, o con apariencia deiforme, por ejemplo, asociaciones e hibridaciones entre la fuerza de un elemental –agua– con la capacidad o destreza de un anfibio –rana–, también se vieron en la necesidad de adjudicarse dichas capacidades, potencialidades y apariencias, razón por la que muchas de las configuraciones en que se presentan estos entes o seres divinos es antropomorfa, lo que Salas trata como inclinación instintiva del ser humano diciendo: “La tendencia a personificar a la divinidad es instintiva en la

raza humana” (Salas, 1971: 69), volviendo las figuras más antropocéntricas y esa condición divina les sedería una continuidad después de la muerte, volviéndolo una presentación más que una representación como alega Sondereguer: “Se argumenta en esta hermenéutica que, referida a lo teológico, esa obra de culto no *representaba* a una deidad sino que la *presentaba, la mostraba como el dios mismo*” (Sondereguer, 2004: 72). Como también agrega Rojas: “El hombre prehispánico creó numerosas deidades de la tierra, de la vegetación, de las aguas y de la fertilidad, estableciendo entre ellas relaciones que se mezclan y confunden originando una multiplicidad de caracteres” (Rojas, 1987: 39).

ANIMAL	FENÓMENO NATURAL	PODER DEÍFICO +/-	
BATRACIO	LLUVIA	HUMEDAD	SEQUEDAD
RANA	AGUA	FERTILIDAD	ESTERILIDAD
DEIFORME		RIEGA	ANEGA
		VIDA	MUERTE
		SÍMBOLO DE CARÁCTER DUAL	

Esquema 24 Símbolo mítico y dual

Toda esta concepción se materializó gracias a las capacidades del hombre de transformar materia orgánica y mineral en formas estéticas que respondían a su capacidad imaginaria, que lo llevó a crear imágenes con una marcada expresividad signica, como postula Sondereguer acerca del arte prehistórico americano:

Tal acervo plástico pertenece en su mayoría a una expresión mística, conceptual y ceremonial; por lo tanto, son obras sagradas y religiosas, plenas de idealizaciones míticas, para prácticas cultísticas: *es una obra de culto donde se patentizan ideas dogmáticas transmutadas en pensamientos visuales*, resueltos con terminados *Diseños, Modos Estéticos, Géneros Plásticos y Sistemas Compositivos* (Sondereguer, 2004: 71).

Según este autor las expresiones visuales mayormente utilizadas por las etnias que habitaron el continente americano antes de la llegada de los españoles fueron: la arquitectura en soluciones habitacionales, templos o santuarios de cultos y tumbas para prácticas funerarias; la escultura lítica, la alfarería, la cerámica, el dibujo, la pintura, el textil, la cestería y la orfebrería.

Al parecer el propósito, o el para qué, era votivo, ofrenda propiciatoria, adoratorios, es decir, arte primitivo cuyo objetivo primordial era configurar una iconografía transmisora de significaciones del pensamiento religioso mítico-mágico, parafraseando a Sonderegger (2004) sus finalidades comunicantes fueron:

- **Sagradas-Metafísicas:** con obras que involucran lo mítico-religioso, lo mágico-ritual, lo funerario y lo ceremonial-utilitario.
- **Sígnales-Semióticas:** obras ideográficas con representaciones cósmicas, cosmogónicas y astrológicas.
- **Profanas- Humanistas:** con obras documentales que retratan la realidad y las costumbres factuales.
- **Astronómicas-Matemáticas:** con uso calendario y de geometría sagrada.
- **Estéticas-Plásticas:** con una necesidad expresiva imaginaria que busca dar respuesta al por qué. El cómo que sería el otro momento fundamental es la facticidad, es decir, la fisicidad, la manera como se vuelve forma corporeizada, sintaxis de la imagen o cuerpo visivo.

Las imágenes creadas pueden ser interpretadas desde el hecho semiótico, es decir, como hechuras de signos retinianos, que representan reproduciendo aquello que es captado por el ojo humano –la realidad factible– y lo que es imaginado desde el hecho de fantasear o crear otra realidad. En ambas maneras de representar se alude a algo que captura nuestra atención, de allí que como arguye Frutiger:

Lo simbólico de una representación es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia; media por consiguiente entre

lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente. En este sentido podríamos decir que el artista o artesano es, en realidad, alguien que labora entre dos mundos, visible e invisible (Frutiger, 2005:177).

La simbología animal desde los comienzos ha estado vinculada al inconsciente arquetípico humano que se decanta por representar las destrezas, fuerzas y capacidades animales asumiéndolas como propias, así lo afirma Frutiger:

Entre hombres y animales ha habido siempre una relación cuyas raíces están a buen seguro afirmadas en las zonas más profundas de la psique. En el inconsciente, los animales han ejercido siempre como arquetipos esenciales de todo lo instintivo, como símbolo de los principios que animan las fuerzas materiales, espirituales y hasta cósmicas (Frutiger, 2005: 190).

De esta forma podríamos estar hablando de una zoología fantástica o bestiario mitológico, conformado por varias especies animales, que le van a dar sentido a las acciones humanas, como agrega Delgado (1989): “El hombre y el animal, entran en relaciones de múltiple significación. Estas relaciones varían de acuerdo con las formas culturales, las cuales determinan los límites específicos de dichas relaciones” (Delgado, 1989: 73). Así mismo la autora nos comentaba en otro párrafo:

(...) y ello permitió la materialización de una alfarería cuya resolución formal tiende a la representación de modelos naturales sacralizados, constituyendo lo que hemos llamado un “Bestiario iconográfico”. (...) En esta iconografía, extraordinariamente compleja, se produce lo zoomorfo, lo biomorfo y lo zooantropomorfo, siendo realidad y apariencia dos momentos de una misma realidad objetiva, porque el carácter evocativo de estos temas, resume impresiones afectivas, gestos, y acciones que duplican (...) las acciones de la vida cotidiana sea ésta sagrada o profana (Delgado, 1989: 72).

Encontramos dentro de esta zoología de los Andes venezolanos Animales míticos:

Águila-----Aire, vuela subiendo y bajando. Naturaleza dual.

Culebra-----Aire-Agua-Tierra, vuela y se sumerge bajo el agua o la tierra.

Naturaleza dual.

Rana-----Agua. Naturaleza dual.

Animales intermediarios:

Venado----Tierra.

Zamuro-----Aire-Tierra (cielo-inframundo) Naturaleza dual.

Trucha-----Agua.

Animales malignos:

Zamuro-----Tierra, muerte.

Murciélago-----Aire, oscuridad, desgracia, muerte.

Existen otros, sin embargo, estos son los más representativos desde las crónicas de Indias y los documentos de viajeros, antropólogos, etnógrafos y en el imaginario popular.

Existe una amalgama entre uno o varios animales, entre poderes de los elementales de la naturaleza, fenómenos astronómicos y atmosféricos, actividades agrarias y la reproducción de la especie que va a resultar en una divinidad o divinidades de comportamiento mutable, dual y cíclico, y esta asombrosa conjunción se da gracias al hecho mágico de poder imaginar amparado en el pensamiento mítico-religioso. Rojas menciona una de las más importantes en las culturas prehispánicas:

Las culturas prehispánicas generalmente adjudicaron a los dioses de la fertilidad una naturaleza reptil (serpientes y cocodrilos), aunque también los asociaron con la rana y los peces, símbolos acuáticos (...) Las serpientes míticas son comunes a la concepción religiosa de muchos pueblos, que las han relacionado con la vida (son inmortales), la vegetación, la luna, las aguas (...) la serpiente, al igual que la tierra y la luna, se regenera periódicamente, es una especie de representación lunar que distribuye la fecundidad (Rojas, 1987: 42).

Vamos a encontrar en la cordillera de los Andes la identificación con un mito de origen y su representación en uno de los animales más simbólicos: la serpiente, como Rojas lo confirma cuando dice: “En los Andes venezolanos (cordillera de Mérida), a los dioses Arco-Arca también se les adjudica una naturaleza reptil (Arca: agua = culebra gigante) y alada (Arco: páramo = águila)” (Rojas, 1987: 114). La asociación mítica con la serpiente va a remitir a la fertilidad o fecundidad de la tierra, como alega Frutiger: “expresión fundamental de la vida, crecimiento, fecundación, fructificación, etc.” (Frutiger, 2005: 194), de allí la ubicuidad del ser divino, que viene de los aires, del cielo, del sol, baja a la superficie a lagunas, a tierras para la siembra o lugares sagrados penetrándolos –reproducción– y luego vuelve a ascender, Clarac, también hace mención a la doble función de la serpiente mítica de la cordillera de los Andes: “(...) la serpiente mítica Arco-iris, o Arco, que es una de las manifestaciones principales de la pareja inicial y que une armoniosamente Arriba (el cielo, o los aires) con abajo (la tierra), creando un puente entre ambos” (Clarac, 1998: 225).

Por otro lado, Frutiger explica otras comparaciones del símbolo de la serpiente con otros elementos visuales cuando agrega: “La asociación figurativa de la serpiente con el falo, junto con el símil de lo enraizado en el subsuelo como fuente de vida invisible situó al animal en un contexto absolutamente ambivalente: portador de muerte-creador de vida” (Frutiger, 2005: 188). Rojas confirma el carácter ecuménico de dicho comportamiento y su vinculación con la representación de las diosas de la fertilidad o diosas madres: “La asociación de la diosa madre con la fertilidad y la reproducción y su identificación simbólica con la serpiente, parece ser universal” (Rojas, 1987: 44).

El carácter dual también encuentra una explicación mitológica y ritual que relaciona el fenómeno natural con el comportamiento animal –Arcoíris = Serpiente–, como apunta Rojas: “La asociación del Arco Iris y la serpiente ha sido común en muchos pueblos prehispánicos y actuales (rurales) de Sur América, donde se les ha concebido como seres bisexuales negativos y positivos” (Rojas, 1987: 78-79), asignándoles una representación al dios como reptil de carácter acuático, lunar y terrestre.

La ciencia nos habla de cómo el color es una sensación que se activa en nuestro cerebro gracias a la percepción de la luz por parte de células fotosensibles alojadas en la retina del ojo, que nos permite capturar las longitudes de ondas de energía electromagnética por la que viajan inmensidad de partículas o corpúsculos –fotones o cuantos–. Fue impresionante descubrir como nuestros antepasados habitantes de los Andes ya habían resuelto en imagen/es –metáfora – lo que hoy los físicos cuánticos por medio de sus investigaciones científicas han anunciado sobre el doble comportamiento de la luz al unísono de onda y partícula –como las escamas de la piel de los ofidios-, adjudicándole a la luz una apariencia serpentiforme o carácter ofídico, capacidad mitológica de darle a los hechos una representación visual. El artista venezolano Von Dangel citado en Delgado también va a hacer la referencia de la representación de la piel de la serpiente en la iconografía de los signos panare:

(...) las más frecuentes son las de la boa anaconda de nombre “amana”. Animal ambivalente porque puede vivir en dos medios distintos, o sea, en el agua o en la tierra, significan la clave de entremundos. Su representación es primero la escama de la piel del animal, que es también la puerta que separa estos dos mundos. Es el sitio donde nace el arco iris y se refiere por lo tanto al brillo de la piel de la serpiente recién anudada” (Delgado, 1989: 100).

LUZ = SERPIENTE que anda ondulante sobre el espacio inundando a su paso todo de color y que se fusiona a la interpretación de la manifestación de un elemental natural terrestre y celeste (fuego) en rayos solares o en relámpagos (luz), llamada de forma popular (candela) que como argumenta Rojas: “Esta constante referencia a la candela puede explicarse porque ‘la candela’ es una de las formas de manifestarse las divinidades andinas de los aires (Arco-Arca) que son hostiles a los hombres” (Rojas, 1987: 139).

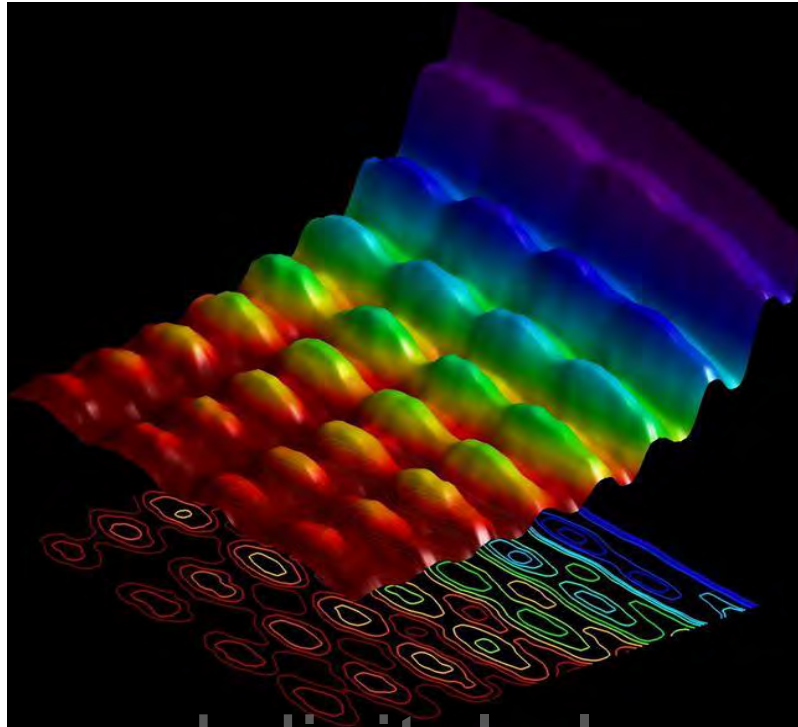


Imagen 115 Primera huella dactilar del comportamiento dual onda-partícula de la luz, 2015.
Por asociación por semejanza remito a la piel de una serpiente.

Cardale, citada por Clarac, destaca tres aspectos, habilidades o rasgos de transformación quimérica –de esta “bestia fabulosa”, como ella la llama– presentes en la serpiente: una primera que es la composición a partir de criaturas diferentes que podemos llamar habilidad para la *transmigración* y la *hibridación* (Clarac, 1997: 38-39); una segunda que es un *polimorfismo*, con énfasis en un solo elemento, que Clarac ejemplifica en el contexto andino con la cabeza de *caballo* del arco-iris, y la tercera en la que la *serpiente* juega un papel importante al estar presente en casi todas las composiciones de seres fabulosos. Dichos rasgos le pueden añadir a este ser mítico-fabuloso múltiples significados o varios valores simbólicos como aduce Clarac: “Siendo la principal característica de los símbolos su multivalencia (o plurivalencia), es decir, la capacidad de expresar simultáneamente varios significados” (Clarac, 1998: 224). Esto nos demuestra que la serpiente posee un poder de transfiguración, como lo explica Clarac (1997):

(...) la *serpiente* juega un papel de particular importancia pero, mientras que las otras especies tienden a ser representadas por ciertos rasgos específicos (por ejemplo la dentición, o la forma de llevar la cola), ella puede ser el sustituto de ciertas partes de otros animales: Es así como presenta a veces, por ejemplo, *piernas y pies de un cuadrúpedo, rabo de felino, o el felino tiene cabeza de serpiente* (Clarac, 1997: 38).

La serpiente con cabeza de caballo (Arco-Arca) es portadora de la longitud de onda de la luz y por lo tanto del espectro cromático visible a los ojos humanos que proviene de los astros, del cosmos, del firmamento, por eso los andinos miramos las estrellas. Como práctica chamánica o activación del pensamiento religioso remite al vuelo hacia el inframundo, encuentro con los espíritus, a su vez puede remitir al viaje de los grupos humanos, oleadas migratorias en ida y vuelta en los territorios que hoy conformarían los Andes colombo-venezolanos persiguiendo bandadas de aves que terminan en ritual comunitario sagrado que hoy pervive sin el rito o rito escondido.

Es muy probable que la presencia refractada de la luz solar sobre gotas de agua dejada por la lluvia –dispersión de la luz solar en el espectro visible– y que como manifestación suele aparecer en pares, uno de tonos intensos y el otro de colores tenues y de orden inverso o especular, con una banda o región intermedia entre ambos que es la más oscura, adquiriera representación divina dual, quizá por asociación visual con el fenómeno meteorológico y óptico, definición que hace Clarac también del Arco-iris: “Se percibe a dos arco-iris en el cielo, uno delgado y brillante, con hermosos colores: el macho, es Arco. El otro es ancho y pálido: la hembra, Arca” (Clarac, 2003: 179). Esta existencia doble o de acompañamiento (pareja) probablemente asociada al hecho de la fecundación humana y la necesidad del macho y la hembra para poder concebir, instó las representaciones en pareja o duales de las divinidades, como apunta Rojas:

La relación de la diosa madre con el fuego se establece en la mayoría de los casos a través de su dios esposo que generalmente posee el fuego solar, bien como dios del sol o como dios del agua poseedor del trueno y del rayo (...) Estas parejas de dioses fueron representadas en la práctica mágico-religiosa por las serpientes míticas: serpiente emplumada o serpiente de

nubes, símbolo de la fecundidad de las mujeres y de la abundancia vegetal, pero también por el Aquila, animal de los aires, representación del viento, de la vida y del sol que asciende (Rojas, 1987: 49).

Todas estas relaciones siguen estado activas en el pensamiento del habitante andino, como afirma Rojas: “En la época actual, en la mitología campesina actual los Arcos (masculino y femenino) son entidades de las aguas y de los aires; representados especialmente en las lagunas y en los páramos” (Rojas, 1987: 114).

Es importante destacar que el arcoíris se tornó en símbolo de mucha jerarquía para muchas culturas prehispánicas que lo deificaron para rendirle culto, como dice Rojas: “Es innegable la gran importancia del Arco iris en la vida práctica y simbólica de los incas quienes lo relacionaron directamente con el sol. Le ofrendaban piedras de colores, algodones y lanas de colores e, igualmente, plumas de aves de colores” (Rojas, 1987: 39). También esta autora nos presenta otro ejemplo del uso mítico de este fenómeno como ser mitológico en la cultura chibcha, Rojas:

Las correspondencias y dualidades que se manifiestan entre los dioses del panteón chibcha parecen sintetizarse, tanto a nivel mítico como ritual, en el dios Arco Iris Cuchabira, que al parecer ejerció una función intermediaria entre los dioses y los hombres y entre los mismos dioses (...) Cuchabira, el arco iris, es un aire resplandeciente que forma parte de la naturaleza de los dioses celestes Sol y Luna, actúa como un intermediario en las relaciones de oposición que se establecen entre ellos y conjuga en su manifestación lo negativo y lo positivo, el desorden y el orden (Rojas, 1987: 76-78).

Se puede dar una definición entonces de este ser representativo: **Arco-Arca, serpiente voladora multicolor**, ser mitológico autóctono de los Andes venezolanos que representa una divinidad dual ya que encarna a la vez a un dios creador y destructor, benigno y maligno, masculino y femenino, de naturaleza cósmica que se manifiesta descendiendo, cayendo, bajando en vuelo como dice Clarac: “*Arriba* es por consiguiente el lugar de origen de lo divino, y tendrá una connotación positiva en

relación con *abajo*, lugar profano donde viven los hombres” (Clarac, 2003: 130), que adquirió vida en un principio en la cotidianidad mítica de los habitantes prehistóricos, luego por traslado o principio de resistencia o de reversibilidad pasa de la ruralidad a la urbanidad de los pobladores históricos y actuales de la región. Tiene una fuerte conexión con el agua ya que de ésta se origina la vida, las lagunas y los hombres, pero también con el aire de donde viene, del sol como fuente de luz. Culebra multicolor que por sus múltiples cambios de piel (ciclos temporales) parece ir y venir, apareciendo y desapareciendo, naciendo y muriendo, como arguye Frutiger: “Un significado aún más sutil debe haber poseído el abandono por parte del reptil de su vieja piel, en relación con el interés profundo de los hombres en las cuestiones de la resurrección y de la inmortalidad” (Frutiger, 2005: 188).

Intentar acercarme a la naturaleza mítica de este ser, a la dualidad de su poder divino, a su cualidad escurridiza e inatrapable de transfigurarse, de poder convertirse en cualquier figura, “esperpento” inexplicablemente híbrido; transmigrando a otras esencias o entes con los cuales se enmascara de ave, de reptil, de ave que se arrastra o de reptil que vuela –traslación simbólica–, portador de los poderes del fuego (sol, luna, astros, rayo, calor, quemar, secar), el agua (lluvia, tormenta, río, laguna, frío, moja, inunda) el aire (viento, huracán, humedad, seca, moja, lleva y trae) o la tierra (soporte, casa, tumba, alimento, desierto, calor, frío, materia) que asciende y desciende, que esteriliza o fertiliza, que da la vida y otorga la muerte, que garantiza la persistencia del trance volador en el inframundo, dejando ver su verdadero rostro, la cara de un mestizaje cultural que se resiste en su condición conectora de mundos, fuente de luz de donde proviene todo lo humano y que se materializa en las etno-representaciones estudiadas posiblemente como: emblema alado en las estatuillas, como presencia oculta bajo un vestido de imágenes católicas que se pliega o repliega en un movimiento reversible mostrando su movilidad y cromatismo en los ritos, ceremonias y bailes de las festividades del calendario religioso, y como signo estético-poético en las obras de arte de los artistas y artesanos locales.

La bella imagen poética que detenta el mito parece ser más pregnante que la fórmula científica, quizá nos corresponde hacer congeniar la objetividad de la ciencia con la magia del mito utilizando el arte como puente conector, ya que los tres aspectos nos cualifican y definen como *Homo sapiens*.

Imaginario alado

Uno de los componentes temáticos y narrativos que definen la cosmogonía en los Andes venezolanos es la presencia inmanente de un imaginario del vuelo que se puede ver como signo etnológico portado en el pecho o emblemática de un ser alado – placa alada – que al parecer representa la conjunción societaria y su relación totémica alrededor de un ave o animal volador, destinado como marcación unitaria que visivamente significa el sentido de pertenencia a un grupo étnico y territorio específicos, que conforman lo que Clarac denomina: “La geografía sagrada es intermediaria entre el mundo mítico primordial y el mundo concreto de la vida diaria, y se expresa en el seno del mundo imaginal, lugar donde coinciden los opuestos” (Clarac, 1998: 225). Funcionaria a modo de enseñas: insignia, estandarte, especie de arquetipo heráldico que se caracteriza como dice Frutiger: “por el recurso a representaciones realistas de las que se puede conservar fácilmente una poderosa impresión visual” (Frutiger, 2005: 252). En este caso una representación simbólica que remite a un ente volador con el que existe una identificación gráfica, que designa una signatura o marca distintiva, aunque todavía no se tiene claro a cuál especie pertenece. En sus inicios se creyó que remitía a un murciélago, luego se pensó en el águila, se pudiese sugerir al cóndor por la presencia en varias manifestaciones estéticas del pasado y por ser un animal de actualidad emblemática por su condición de peligro de extinción de los Andes sudamericanos, también pudiera ser el agorero zamuro como quedó testificado en varios de los juicios a mojanos enjuiciados por su poder de transfiguración “demoniaca” en esta ave negra.

Placa alada: símbolo que vuela en una nebulosa de contenidos

En Gassón, se menciona que los objetos de piedra de mayor importancia ubicados entre el piedemonte andino y los llanos venezolanos fueron las placas aladas o “pectorales alas de murciélago”. “Se trata de colgantes de piedra, de tamaño y formas variadas (...) siendo generalmente considerados como objetos ceremoniales con múltiples contenidos simbólicos” (Gassón, compilado en Arroyo y otros 1999: 82). Salas, citado en Chacón dice que la nominación que reciben estos objetos designa a águilas aunque para él no es directa la comparación: “(...) el nombre de águilas que se dio a estas patenas provino indudablemente de la forma que algunas de ellas tienen, simulando dos alas extendidas más sin cabeza de pájaro, ni otros rasgos que justifiquen tal denominación” (Chacón, 2007: 68), también este autor alude a los nombres que le asignaban los aborígenes de la región a las águilas llamándolas “chagualas” y “caricuríes” que los españoles sustituyeron por patenas o petos quizás por parecerles un distintivo guerrero.

Si intentamos ver en qué consiste este signo, es indudable que desde el presente nos cuesta dar con la intención y con el significado de este signo, con su referencialidad; sólo intentamos un acercamiento paseando por la variabilidad de interpretaciones que la vitalidad de este signo visual o representación figurativa puede agregar en el seno de la vida social. Surge la interrogante: ¿se puede asociar a un pictograma, un ideograma, un icono, un símbolo, una alegoría o un arquetipo? Los textos y documentos arqueológicos e históricos refieren a un posible uso como emblema, tótem, amuleto, pectoral, moneda, instrumento musical, “plegadora”, juguete, ornamento fúnebre o joya. Todo parece indicar que pudiera funcionar en una primera lectura como imagen identificadora, designativa o expresiva de cualquiera de estos.

Si intentamos levantar una reconstrucción del posible significado de esta imagen tendríamos que valernos de la transcodificación semiótica haciendo énfasis en la forma o plano que caracteriza a la expresión y al contenido de este signo, que por los datos que se tiene, solo posee función sígnica en su forma o unidad de expresión, es decir, su presencia se fundamenta en la materia significante que produce hoy solamente efecto estético, entonces la investigación se centra en hallar los segmentos ausentes de

la unidad de contenido (sustancia/forma) que le dan significado o efecto semántico a la (forma/sustancia) de la unidad expresiva, como dice Eco: “Interpretar un signo significa definir el segmento de contenido transmitido, en sus relaciones con los otros segmentos derivados de la segmentación global del contenido. Y definir una parte mediante el uso de otras partes, transmitidas por otras expresiones” (Eco, 1998: 72).

UNIDAD EXPRESIVA		UNIDAD CONTENIDO	
SIGNIFICANTE	LÍTICA CERÁMICA	?	SIGNIFICADO
OBJETO CONCRETO	PLACA ALADA FIGURINA	?	USO
EFFECTO ESTÉTICO	FORMAL CROMÁTICO FIGURATIVO	?	EFFECTO SEMÁNTICO
CONTEXTO	PRESENTE	CONTEXTO	AUSENTE

Esquema 25 Unidad expresiva y de contenido

Es probable que para los hacedores la placa alada funcionará más como alegorismo que iguala una imagen y un concepto: **ALAS=HOMBRE**, emblema que tuvo un sentido directo y codificado, lamentablemente al descontextualizarse, dicha designación directa se extravió perdiendo significación, tornándose abierta, plurisignificante y ambigua, así lo expresa Boulton cuando dice:

A muchos sorprenderá que esos pequeños fragmentos representen el espíritu escultórico más antiguo de una tipología racional, llegada hasta nuestros días. Sin embargo, es el más lejano testimonio de aquellos tiempos, que hoy no sabemos entender ni interpretar, debido a que no forman parte de nuestro vocabulario ni de nuestra iconografía religiosa (Boulton, 1993: 8).

Por lo tanto se lee más como símbolo que demanda diversas lecturas de interpretación, por tener ahora varios sentidos, abiertos e indirectos, por eso desde nuestra óptica la interpretación se levanta más desde una analogía que como una alegoría, es decir, ocurre un desplazamiento o movilidad de las figuras simbólicas originales de las primitivas visiones del mundo desde una ontología sagrada mucho más mítica y que

suelen representar al sol, la luna, animales, vegetales, fenómenos meteorológicos; a unas efigies icónicas de código estrecho –in-significantes– donde el modo simbólico repercute casi exclusivamente sobre el facto estético, Eco menciona a este respecto:

Si en el simbolismo original podían perdurar ecos de un simbolismo místico, el correlato objetivo (...) marca en cambio la instauración más pura y secular del modo simbólico (...) En esto consiste su total secularización. Están secularizados en tres sentidos: ante todo, porque carecen de la capacidad de instaurar un control social y de permitir manipulaciones de poder (salvo, como hemos dicho, para un conventículo de intérpretes dotados del mismo grado de carisma); luego, porque son verdaderamente abiertos, en la medida en que son privados; por último, porque, aun cuando son abiertos, no permiten mistificaciones, es decir, no permiten secuencias interpretativas incontrolables, en la medida en que están controlados por el texto (tiesto-obra de arte) y la intertextualidad (Eco, 1998: 275-278).

El consenso general de interpretación de las placas aladas remite el carácter de ente alado, lo que le asigna un sentido directo, sin embargo, estamos intentando acercarnos a lo que estas piezas probablemente significaron en su propio contexto –que hoy se encuentra ausente–. A partir del dato material se busca encontrar su sentido indirecto -incierto-, es decir, decodificar su significado o plano de contenido a partir de su nuevo “contexto” el de la museografía en colecciones privadas y de museos donde hoy son exhibidos aisladamente como material artefactual arqueológico, antropológico o artístico, teniendo claro que el nuevo espacio-tiempo que se superpone al objeto lo vuelve obra de arte o trasto, manteniéndose apenas en su atributo estético, como dice Delgado:

Al transformar ciertos objetos en obras de arte, los historiadores del arte prehispánico no toman en cuenta cómo lo estético se ha combinado o separado, en cada período de la historia, de lo mágico, lo religioso, lo económico, lo político, lo erótico, etc. (...), lo cual guarda relación con la organización de satisfacción de necesidades, propias de cada modo de producción (Delgado, 1989: 22).

SEGMENTOS DE LA UNIDAD DE CONTENIDO PARA PLACA ALADA	
ENTE FÍSICAMENTE RECONOCIBLE	ALAS
CONCEPTO ABSTRACTO	BIEN / MAL
ACCIÓN	VOLAR
GÉNERO	INCIERTO
ESPECIE	AVE, QUIRÓPTERO
DIRECCIÓN	ARRIBA
RELACIÓN	AIRE
USO	EMBLEMA, AJUAR, PECTORAL, MONEDA, TALISMAN, TOTEM

Esquema 26 Segmentos de la unidad de contenido basado en Eco (1998).

Como elemento material o formal está construido en varios materiales líticos, cerámicos, minerales y orgánicos, así lo refiere Chacón: “Las placas aladas fueron trabajadas en diversos materiales, los más conocidos han sido una variedad de piedras verdes (jade) como la serpentina, la nefrita. Asimismo, se han encontrado piezas elaboradas en hueso, caracol, conchas marinas, cerámica y oro” (Chacón, 2007: 51). Boulton también hace la referencia al material utilizado para elaborar estas piezas, tomando los datos arqueológicos de Erika Wagner y Miguel Perera arguyendo: “El material utilizado usualmente en Venezuela era nefrita, jade, chert, serpentina, diorita y concha de Strombus-Gigas” (Boulton, 1993: 100). Marcano reseña el color cuando aduce que: “Las hay en negro, gris y verde” (Marcano, 1971: 301). Su aspecto formal remite a una estilización o esquematización de dos alas extendidas unidas a un cuerpo o eje central que en ocasiones tiene abultamiento en la parte superior –cabeza– donde suele tener perforaciones –ojos, hoyos para introducir el hilo– como lo describe Chacón: “Pieza calada o tallada en piedra que posee dos prolongaciones

en forma de alas unidas por un cuerpo central que por lo general conforma un triángulo invertido o ‘V’ en cuyo centro y de manera equidistante/simétrica posee dos orificios” (Chacón, 2007: 48). La idea de triángulo también la proponen Vellard y Kidder citados en Chacón cuando alegan que son: “(...) láminas de piedra, muy delgadas, que tienen forma de un triángulo invertido munido de dos alas laterales (...) el más común posee un triángulo central que descansa entre las dos alas” (Chacón, 2007: 50); las coincidencias interpretativas que en su apariencia se encuentran sobre las placas aladas dan señales de vuelo ya que parece designar a un ente con atributo de alas, por lo tanto representación de un ave, entidad alada corporeizada. Chacón alega que encuentra en estas figuras abstractas y estilizadas el movimiento sugerido del vuelo:

La placa alada es de por sí estilización, esquematismo, una metáfora abierta a la abstracción de la forma alada. En tal sentido, sería plausible la existencia de diversas interpretaciones dentro del arquetipo de lo alado, sería factible pensar en la placa alada como un ideo-artefacto de lo alado, una suerte de metáfora visual generadora de significación local y a la vez arquetípica (Chacón, 2007: 171).

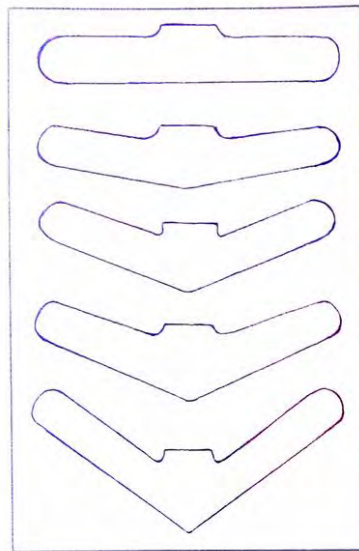


Imagen 116 Dibujo holístico que va de unas a otras formas de placas aladas, secuencia del pleno vuelo y su aleteo. Tomado de Chacón 2007.

Frutiger explica la posible necesidad humana de instaurar esta identificación con un ente volador en las representaciones que en la investigación se asocian con la placa alada:

Para los hombres aferrados al suelo, las ágiles aves dueñas de los aires deben haberles parecido dotadas de facultades “extraterrenas”. Es, por así decir, una personificación de lo simbólico el hecho de que el ave sea asociada tanto con lo terrenal como con lo celestial, es decir, con el más allá de la vida según la concepción primitiva. No ha de extrañar, por lo tanto, que todos los animales voladores hayan sido siempre objeto de obligada referencia en el marco de las creencias simbólico- míticas, y así lo hallamos en todos los ámbitos culturales a partir ya de la Edad de Piedra. Y entraña especial interés que la facultad de *volar* haya sido asociada asimismo con otras criaturas, en las que ha sido señalada entonces mediante el atributo de las *alas*. Así se convirtió la serpiente alada en dragón todopoderoso, y el hombre alado en ángel divino (Frutiger, 2005: 184).

Placa alada y sus posibles usos

Los grupos humanos suelen diferenciarse de otros acudiendo a insignias o distintivos que los representan e identifican. En varias de las estatuillas estudiadas y en la revisión etnohistórica encontramos este signo de la placa alada que pareciese indicar como se dijo antes, un emblema o signo identificador de algún grupo o varios grupos étnicos que hicieron vida en la cordillera andina de Venezuela y en otras latitudes de lo que hoy es el continente americano. Para Lévi-Strauss haciendo referencia al arte decorativo y facial específicamente a los tatuajes, explica su usanza y que acá podemos aplicar sobre la placa alada en cuanto a su posible uso: “Los tatuajes no son solo ornamentos ni tampoco se reducen (...) a emblemas, marcas de nobleza y de grados en la jerarquía social; son también mensajes que llevan el sello de una finalidad espiritual y transmiten lecciones” (Lévi- Strauss, 1968: 278-279). Por lo tanto, sería una heráldica cacical y mágico-religiosa que abarcaba todos los sectores de la vida social del grupo que los ponía en práctica. Arvelo también amplía el radio de acción del contenido signico cerámico, y que en esta investigación traslado a la significación emblemática de la placa alada, tomando su argumento: “partiendo

del principio teórico de que la cerámica es un portador de información simbólica sobre el sentido de pertenencia y diferenciación social, ya que por lo tanto tiene valor emblemático” (Arvelo, compilada en Arroyo y otros, 1999: 112). Bautista se plantea una pregunta que cuestiona el uso de la placa alada como distintivo de jefes militares o caciques, enfatizando el sentido al que se asocia ésta:

Ahora bien, no siempre tienen los agujeros que la hacen suponer objeto de suspensión; y además si fueran atributos guerreros o “caciquiles” por qué tantas estatuillas femeninas portan placas pintadas en el pecho. ¿Acaso no eran mujeres sino deidades de guerra, o serían ancestros nobles, o acaso la mujer tenía atribuciones guerreras, o acaso no son atributos de guerra sino de shamanismo o de divinidad asociada al vuelo de un ave o murciélago? (Bautista, 2001: 71).

Lo anterior estaría estrechamente relacionado con la interpretación de **la placa alada como tótem**, como objeto de culto. Ya Durkheim (1968) describiría y definiría el tótem como un nombre y un emblema, verdadero blasón heráldico, escudo o marca del clan o de la fratria en la que ese elemento representacional actúa como contraseña de una organización social a la cual designa. Un tótem determina una relación estrecha, filial y consustancial entre un grupo de humanos o un individuo con un animal, una planta o cosas inanimadas a cuya representación se le prodiga una total *latría*, es lo que apunta Delgado: “En este sentido, el totemismo se presenta como una relación social de producción mitificada en la creencia de que existe una conexión entre uno o varios grupos sociales a partir de una especie animal (vegetal o cosa)” (Delgado, 1989: 73); según Durkheim un tótem: “también puede ser una parte de un objeto y no un objeto entero (...) no es un individuo sino una especie o una variedad (...) también puede llegar a ser un antepasado o ser mítico” (Durkheim, 1968: 109). Este autor también subraya que la imagen creada para representar al ente o ser totémico termina siendo más reverenciada que el mismo ser al que alude, es decir, que la marca o dibujo del tótem le confiere carácter sagrado al objeto, así lo expone Durkheim:

(...) ya que los dibujos que representan al tótem despiertan sentimientos religiosos, es natural que las cosas cuya forma reproducen estos dibujos tengan, en alguna medida, la misma propiedad (...) Las figuras de todo tipo que representan al tótem están rodeadas de un respeto sensiblemente superior al que inspira el mismo ser cuya forma reproducen estas figuraciones (...) las imágenes del ser totémico son más sagradas que el ser totémico mismo (Durkheim, 1968: 137-139).

Esto nos dice que en el ser humano existe una disposición natural anímica de prodigar sentimientos religiosos a las imágenes, de allí que el culto, el rito, la adoración, la ofrenda se dirija al emblema, al símbolo como expresión material de la cosa y al que el sentimiento de lo sagrado da prioridad en esas representaciones figuradas del tótem, a su forma material y corpórea que es la manera como se presenta a los sentidos y en la que se aloja el principio vital, como lo afirma Durkheim: “La forma material con la que se representa a la imaginación esta sustancia inmaterial (abstracta), esta energía difusa a través de todo tipo de seres heterogéneos, que es, ella sola, el verdadero objeto del culto” (Durkheim, 1968: 200).

La presentación material del posible tótem en los Andes venezolanos parece remitir a un ser volador que, por asociación por semejanza, los primeros arqueólogos y antropólogos relacionaron al murciélago, Alfredo Jahn citado en Chacón describe a las placas aladas diciendo: “tienen la forma de dos alas, en cuya unión descansa un triángulo, de suerte que parece un ave o vampiro estilizado” (Chacón, 2007: 72). J.Cruixent y Rouse se refieren a estas como “colgantes líticos en alas de murciélago”. Para Erika Wagner y Schubert estas piezas denominadas por ellos como pendientes “Alas de murciélago” representan un dios quiróptero o tótem murciélago.

Sin embargo, para otros autores estas piezas refieren a otra especie animal alada, el águila que sí hacía más vida en los Andes y que desde las crónicas de Indias va a estar presente, así lo vemos referido por el comerciante italiano Cey que expuso al respecto:

Acostumbran también hacer unas joyas de oro, largas y anchas como una mano, con la figura de un águila que ellos llaman guaraguan

porque así llaman a todo pájaro de rapiña. Hácenlas vacías por dentro, con una o dos cabezas, de oro bajo, de 7 quilates de peso, de 25 o 30 escudos, que valen 7 u 8 ducados, y se las colocan en el pecho, con un cordón al cuello. Para adornos al cuello elaboran ranas pequeñas y tigres vacíos por dentro, Todas estas cosas las hacen con moldes de una materia que llaman capei (Cey, 1994: 106).

Febres Cordero va a describir las placas aladas detallando su hechura y lo que vinieron a representar:

Existen también piezas varias labradas en piedra con harta perfección, y más dignas de aprecio si se atiende a que no disponían de hierro para labrarlas. Láminas de todos tamaños, en figura de ave con las alas extendidas, aunque modeladas por cortes simétricos, muy bien pulidas y con dos taladros o agujeros en lo que vendría a representar el pecho del ave. Amuletos de piedra muy dura y otros objetos perforados también a maravilla e igualmente esculpidos. ¿Cómo hacían los indios estos trabajos? Con instrumentos de piedra, sin duda, a falta de hierro, pero debe reconocerse en aquellos artistas mucha maestría y gran conocimiento de la dureza y condiciones comparativas de las piedras (Febres, 2007: 33).

Más adelante Febres Cordero va a establecer la analogía entre las placas aladas y el águila, codificándola como “el tótem o símbolo sagrado de los aborígenes de los Andes”:

Por la abundancia de estas águilas, agujereadas como para llevarlas al cuello, y por otros indicios, hemos considerado que tal figura fuese el *tótem*, de los primitivos andinos. En las tradiciones fabulosas de los aborígenes representa el águila algo sagrado y misterioso en relación con los fenómenos atmosféricos (Febres, 2007: 41).

Para Clarac la forma de las placas aladas está asociada al águila y al zamuro ambas rapaces y diurnas, condiciones que los diferenciarían del quiróptero que no es un ave y es de costumbres nocturnas, argumentando que hay:

(...) una fuerte relación entre esta placa alada y el *águila* (como símbolo de vida masculina) y el *zamuro* (símbolo de muerte), sin contar que todavía nuestro campesino lo asocia también con "un hombre", tratándose específicamente del moján, el cual "*vuela al mundo de los espíritus como águila, y al mundo de los muertos como zamuro, para buscar allí las almas de los enfermos* (Clarac, 1997: 43)

Generándose por atribución varias relaciones dicotómicas: día/noche, luz/oscuridad, benéfico/maléfico, vida/muerte, además que las aves tienen un valor simbólico de dominio del aire (arriba) y de la tierra (abajo) que le daría el poder de conducir al difunto al más allá o como símbolo del vuelo del chamán; idea que Chacón postula para darle preponderancia representativa en la placa alada al águila: "Esta relación parece tener sentido sobre todo porque existen razones para pensar que las placas aladas, al menos en las culturas de los Andes americanos, estuviesen asociadas más con el águila o cualquier ave rapaz que con el murciélago" (Chacón, 2007: 93). Rojas especifica el poder de intermediario del zamuro entre el mundo humano y el "otro" mundo cuando dice: "Podríamos pensar en el zamuro como un animal particularmente 'bueno para pensar' la mediación (mundo humano-mundo no humano)" (Rojas, 1987: 97-99).

La imagen de este elemento alado que hasta acá hemos visto que podía funcionar como un distintivo heráldico de filiación totémica, también puede asumir el cuerpo y la propiedad de un amuleto, ya sabemos que se portaban como collar, pectoral, joya o colgante, como apunta Marcano: "En efecto, la idea más natural, la que se impone con más lógica a nuestra mente, es que se trata de simples placas de ornamentación, análogas a los adornos hechos en metal o de otras sustancias" (Marcano, 1971: 302), y que le atribuían poderes mágicos sobrenaturales de protección y de maleficio, Delgado describe esto cuando dice: "Los cronistas se refieren a los adornos como amuletos con un carácter, además de decorativo, con una intención mágico-religiosa, usados generalmente como protección" (Delgado, 1989: 128), dicha

intención esta autora la atribuye a la creencia animista propia del pensamiento mágico de las etnias precontacto, alegando Delgado que:

Sabemos que los hombres de pensamiento mágico viven el mundo como una unidad cerrada, en la que cualquier objeto, animal, planta o piedra está regido por fuerzas ocultas que para ellos constituyen su forma de realidad. Esta realidad mítica informa a los individuos sobre el origen de la vida, el cual se reitera ritualmente como una experiencia sagrada (Delgado, 1989: 131).

Salas al referirse a las costumbres ornamentales señala el uso de especies animales señalando:

(...) la rana y el escorpión o alacrán forman parte de la religión chibcha, amuletos de estos animales de oro, piedra y barro cocido se han encontrado en las guacas y en los depósitos u ofrendarios; animal simbólico era también en la región de muchos indios la serpiente (Salas, 1971: 68).

Más adelante Salas confirma este uso fáunico como amuleto: “Los amuletos de oro: pájaros, ranas y otras sabandijas que usaban colgar al cuello” (Salas, 1971: 115). Marcano deja suelta una pregunta: “¿Eran esas placas amuletos o juguetes?” (Marcano, 1971: 302). A partir de Delgado podemos hacer la transición de amuleto a objeto de intercambio, al referirse a la relación o mediación simbólica entre el tótem y sus usuarios:

Desde el punto de vista fenoménico, los grupos sociales adoptan ciertas especies animales como ancestros, tomando su nombre y organizando, a partir del “tótem”, su genealogía; sin embargo, detrás de lo aparente, el tótem sintetiza de manera simbólica, relaciones sociales que refuerzan la reciprocidad económica entre grupos o clanes exogámicos (Delgado, 1989: 73).

Sabemos que desde los cronistas existen referencias del uso de la placa alada como moneda, Langebeak citado en Chacón asevera este hecho cuando dice: “(...) documentos

prueban, por cierto, que ciertas ‘águilas’ de oro constituían un artículo de intercambio muy común en el occidente venezolano. Algunas de estas ‘águilas’ podrían responder a los pectorales y colgantes en forma de ave con alas desplegadas” (Chacón, 2007: 68).

Febres Cordero también hace alusión a la crónica de Fernández de Oviedo quien describió el uso de la placa alada como unidad de intercambio comercial:

El mismo cronista informa sobre ciertas águilas de oro de varios tamaños y quilates, que les servían de monedas. Los Pemenos dieron a los güerigüeris una de estas águilas, que valdría quince o veinte pesos, por el español Martín, que fue vendido en tal precio. Dichas águilas eran planas, simuladas con las alas extendidas, de la misma figura que tienen las láminas de piedra halladas en los adoratorios y de las cuales poseemos varios ejemplares de diversos tamaños, según queda dicho (Febres, 2007: 40).

Salas hace la referencia a que no solo eran utilizadas como monedas sino como objeto ornamental: “Las águilas de oro de que atrás nos hemos ocupado además de servir como moneda, las utilizaban también como adorno multitud de tribus de los Andes venezolanos, particularmente los indios de los alrededores del lago de Maracaibo” (Salas, 1971: 59).

Adolf Ernst quien fue pionero en la descripción textual y gráfica –dibujos– del aspecto formal de estas piezas se preguntaba por el posible uso, para él hacían referencia a una plegadera de papel, a un raspador, hasta un instrumento musical por los sonidos agudos originados al percutir el objeto: “¿raspador?”, “¿habrá sido quizás un instrumento musical?”. Marcano también toma la referencia comparativa de Ernst sobre el parecido con una plegadera y refuta la idea de asociarla a un instrumento musical.

Durante el recorrido etnográfico realizado en las estatuillas de la colección del Museo arqueológico de la ULA, me topé con dos figurinas sonajeras antropomorfas, una documentada con el n° 059 sin procedencia, femenina con rastros de pintura roja y sobre su pecho se percibió la efigie hecha en incisión o hendidura del modelado de la placa alada, y la n°242 posiblemente con procedencia de Piñango asexuada con una

coloración o aplicación de pintura lineal o estriada sepia sobre engobe o fondo blanco que presenta la placa alada en el pecho, de color blanco delineada o contorneada por la línea sepia. Ambas piezas remiten a la posible representación de los modos en que era utilizada sobre los cuerpos a manera de insignia, joya colgante, amuleto, tótem, y en este caso al ser sonajeras, ahora sí se podría postular la idea de instrumento musical que se utilizaba como acompañamiento en los rituales y luego como ofrenda funeraria acompañante del viajero al más allá.



Imágenes 117 y 118 Estatuillas con la placa alada.

Esta conjunción o coalescencia entre las estatuillas y la placa alada ha despertado la idea de trasmutación de una a la otra, transformación que hace pensar en esa necesidad humana de conectar con lo animal, la hibridez o habilidad de cambiar de forma para crear una especie de teriántropo, de allí que Delgado establezca la relación totémica, específicamente lo zoomorfo con el pensamiento mágico de los habitantes de los Andes:

El tema de los animales pareciera mezclarse directamente con ciertas prácticas mágicas, con animales que –en un momento determinado–

representan estirpes sacralizadas en tótems de inspiración mítica, constituyendo a nivel iconográfico lo que hemos llamado una suerte de bestiaro (...) la comparación etnográfica ha demostrado que lo zoomorfo no siempre intenta representar al animal en sí, sino resaltar ciertas características constitutivas, tanto formales como específicas de la especie zoológica representada. Esto se aprecia con claridad en las formas duales de seres biomorfos, cuyo origen no es posible identificar, pues se mezclan rasgos tanto humanos como animales (Delgado, 1989: 112).



Esquema 27 Representación del cuerpo humano relacionado con la placa alada.

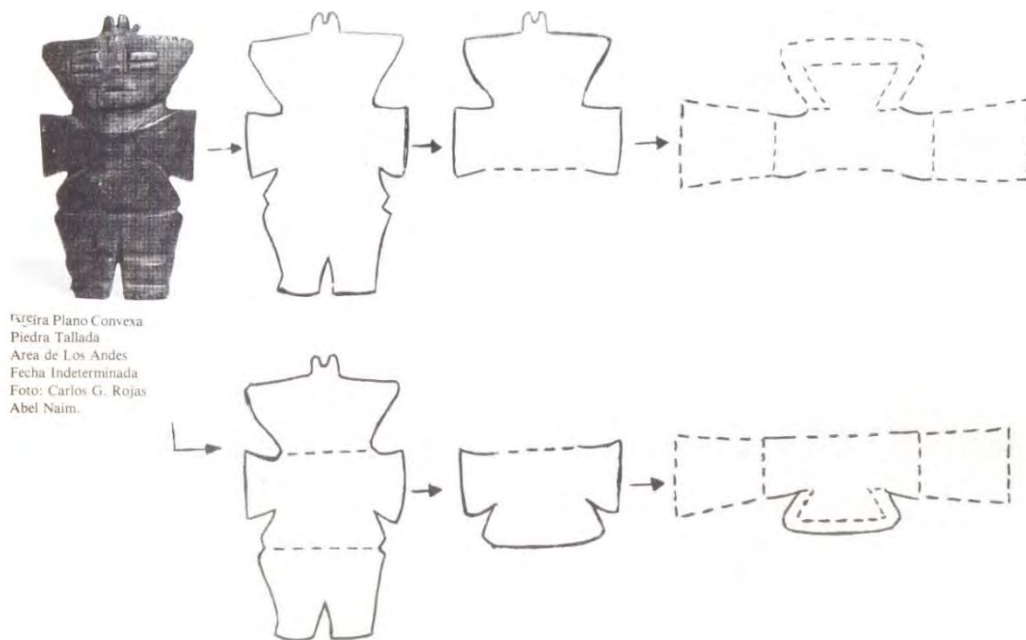
Es posible que esta inclinación devenga del actuar simbólico que crea analogías como capacidad de apropiación imaginaria del mundo, como continúa Delgado explicando:

Sabemos que el pensamiento mítico es aquel que concibe la realidad por analogía. Siendo esta última una manera de pensar cuya lógica se expresa en forma de metáfora, ello explica que –al razonar analógicamente– se establezca una relación de equivalencia entre objetos y materias del mundo natural y el mundo de los hombres (Delgado, 1989: 58).

Chacón va a referirse a esta cualidad de intercambiabilidad entre lo humano y lo animal cuando arguye: “(...) la conjunción de ambos, la relación nos habla de una relación indefectible entre la conciencia humana, el cuerpo, el mundo animal y la vida humana y el cosmos” (Chacón, 2007: 136). Boulton señala que: “Estas figuras

antropomorfas debían representar personajes sobrenaturales cuya protección invocaban en sus ensalmos y ceremonias” (Boulton, 1993: 38), y que Chacón va a citar la relación transicional o de metamorfosis formal gradual que va de la estatuilla a la placa alada que enfatiza ese aspecto sobrenatural propuesta por Vellard cuando alega: “Vellard planteó una relación de transición/ evolución entre la forma humana de ciertas estatuillas líticas y cerámicas, y la abstracción de la placa alada, esto, pasando por las placas con detalles faciales y corporales” (Chacón, 2007: 73), ese es el sentido de transformación que percibió y describió Vellard citado en Chacón: “El hecho importante es la transformación gradual, la estilización progresiva de la silueta humana desde las figurillas antropomorfas hasta las placas más sencillas que nos exhiben las sepulturas venezolanas entre su material lítico” (Chacón, 2007: 74). Este ejercicio de visualizar la placa alada como una abstracción esquematizada del cuerpo humano también fue realizado por Clarac quien tomó una pieza lítica antropomorfa que representa según esta autora a un moján y diseccionó la parte superior de la pieza para demostrar la transición de un hombre en ave:

Ciertos campesinos, también merideños (...) interrogados acerca de la placa alada, han dicho: “es un hombre”, refiriéndose ellos al moján” (...) Es bien notable el parecido de la parte superior del mismo objeto (brazos y cabeza), así como la parte central-superior (brazos y vientre) con las placas aladas: estas constituyen, podemos decir, una prolongación de los brazos (con su misma forma), con una reducción, al contrario, de la cabeza (pero guardando su misma forma, menos el penacho de plumas). Es una estilización que da mayor énfasis a los brazos convertidos en alas (Clarac, 1991: 25).



Esquema 28 *Diseción de un moján propuesta por Clarac (1991).*

www.bdigital.ula.ve

Esa capacidad imaginaria de aprehender el mundo como dice Delgado de generar: “la transmutación del mundo objetivo en representación imaginaria del mundo parece ocurrir en el momento en el que, en el pensamiento, se representan las fuerzas de la naturaleza como seres análogos a los hombres” (Delgado, 1989: 58), se puede conectar al trance o vuelo chamánico o mojánico, en su transformación en el ave que le permite acceder al mundo de los espíritus, al panteón de los antepasados y por lo tanto al inframundo o reino de los muertos, pero también retorna volando a la vida trayendo consigo el material benefactor –cura, fertilidad, vida– o maléfico, Bautista concluye en su investigación que la estatuilla contiene mensajes y que:

Todas encierran momentos rituales, sagrados e importantes como generadores de consecuencias y por ello se retrata el gesto, la posición y la actitud: la “idea” del momento, todas con cara de trance, ojos cerrados o entrecerrados, “viendo el verdadero mundo”, el del saber que guía el comportamiento social indígena, en posiciones rituales de oferente, orante, con las manos en la cintura o el pecho, de pie o

acuelilladas en el piso. Esto incide en la importancia que pueden haber tenido para estas culturas prehispánicas andinas de Venezuela las sustancias que propician “el saber”, “el vuelo”, esos trances de elevación” (Bautista, 2001: 177).

En la definición de moján que da Delgado encontramos la referencia al vuelo:

El poder del moján interviene sin riesgo en los procesos de la vida natural. Para ello está provisto de una visión sobre-natural que va lo más lejos posible del tiempo y del espacio; sus percepciones, invisibles a los profanos, provienen de una mística solidaridad con las fuerzas ocultas. Su vocación de “iluminado” se manifiesta cuando canta o intenta explicar sus visiones a los otros, cuando recibe las fuertes emanaciones del sol que en él parecen tener un efecto seminal, cuando alza el vuelo a las regiones celestes o desciende a los infiernos, ya que su itinerario está determinado por el manejo de las técnicas del éxtasis (Delgado, 1989: 61).

Esto enfatiza la importancia del ente animal como vehículo para el viaje chamánico, como lo arguye Vitebsky.

A menudo, los chamanes usan un vehículo, como un pájaro, para volar al cielo, y un pez para sumergirse bajo el agua; o pueden convertirse ellos mismos en vehículo, del mismo modo en que el chamán sora se convierte en mono. Los vehículos expresan el extraordinario poder de locomoción del chamán, del que no puede disponer un cuerpo humano sin ayuda (Vitebsky, 2006: 70).

En esos viajes el chamán se aventura en la búsqueda de visiones mediante estados de conciencia alterada que generan alucinaciones, según Clottes y Lewis-Williams :

Estas alucinaciones pueden ser felices, extáticas o terroríficas y en estado profundo afectan a los sentidos. No se trata simplemente de visiones; unas extrañas sensaciones recorren el cuerpo, y los sentidos – olor, oído y gusto– participan en las percepciones irreales. Estos estados profundos incluyen aquello que se conoce generalmente con el nombre de “trance” (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 14).

Vitebsky hace la diferenciación entre el estado extático y el trance alegando que: “Mientras que el éxtasis lleva consigo inmovilidad, silencio y soledad, el trance depende del movimiento, el ruido y la compañía. El éxtasis supone una pérdida sensorial, mientras que el trance conduce a una sobreestimulación sensorial” (Vitebsky, 2006: 65). Las investigaciones de las neurociencias y del psicoanálisis aseguran que el trance de manera general presenta tres etapas –aunque no todos las vivan de la misma manera o pasen a través de ellas de modo sucesivo, dando saltos entre una y otra, incluso no atravesar alguna–:

(...) se ven unas formas geométricas tales como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre sí y de meandros. Estas formas tienen unos colores vivos que centellean, se mueven, se alargan, se contraen y se entremezclan. Con los ojos abiertos adquieren un aspecto luminoso y se proyectan sobre cualquier superficie (...) algunas de estas formas geométricas (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 15).

www.bdigital.ula.ve

Descripción que coincide con las investigaciones etnográficas realizadas por Reichel-Dolmatoff en 1978 con los indios tukano en Colombia, citado en Franch quien describe su experiencia bajo la ingestión del yajé:

(...) ante mis ojos empezaron a desplegarse pautas coloreadas (...) Más bien en colores oscuros; a veces resalta el blanco, pero más bien es un rojo muy oscuro. Eso pasa (...) eso va de (...) es oblicuo en mi campo de visión. Va de la izquierda arriba hacia la derecha abajo. Hay un flujo muy lento. Ahora eso cambia (...) todos los colores del espectro como (...) sí, ondulado (...) Abajo es amarillo; eso cambia continuamente y luego va a través de los colores del espectro (...) sí, todo es curvilíneo; semicírculos (...) Ahora si hay motivos más definidos: arabescos, franjas horizontales. Sí, casi todo viene en franjas paralelas, cada una de otro color. Pero siempre en movimiento. Muchas veces, en estas franjas hay como una especie de red, de malla (Franch, 1982: 30).

Continuando con Clottes y Lewis-Williams quienes describen el trance durante el siguiente estadio:

El segundo estado, los chamanes se esfuerzan por racionalizar sus percepciones geométricas. Las transforman dentro de sus ilusiones, en objetos cargados de significado religioso o emocional, a veces en elementos del estado de ánimo del participante (...) mientras que los zigzags en movimiento se transformarán en ondulaciones de una serpiente (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 16).

Lo que Franch (1982) refiere como transición de los fosfenos en visiones de escenas míticas. Este pase a la tercera etapa lo constituyen las redes o enrejados que provienen de las imágenes geométricas que casi siempre están presentes alrededor de las figuras más concretas, lo que Clottes y Lewis-Williams aluden diciendo: “el chamán observa sus primeras verdaderas alucinaciones en forma de personas, animales u otros elementos (...) los monstruos, los humanos y el entorno son intensamente reales” (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 17). Ya inmersos en el tercer estadio del trance, estos autores advierten que la experiencia de la transformación es la más significativa, dicen que:

(...) el individuo siente que puede volar y se transforma en pájaro o en otro animal. No “ve” más que simplemente cosas extrañas, lo cual forma parte íntima de la alucinación. Algunas veces, el individuo cree transformarse en una imagen geométrica (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 17-18).

Es lo que Franch (1982) llama visión sobrenatural, que es cuando el mundo mitológico se incorpora al mundo real por medio de imágenes conformadas por el espectro de los fosfenos y que se inscriben sobre la piel, que luego se materializan haciéndose marcas que representan la presencia del espacio sobre su cuerpo. Wagner va a señalar que en las vasijas y figurinas prehistóricas andinas: “predomina la decoración geométrica rectilínea, circular y en espiral con diseños circunscritos dentro de franjas o agrupados en paneles que representan círculos, puntos, rejillas, rectángulos, triángulos, trapezoides, escaleras, peines, ganchos y grecas” (Wagner, compilada en Arroyo y otros, 1999: 98), coincidiendo con las descripciones anteriores,

caben las siguientes preguntas: ¿si este decorado obedecía a la decoración corporal aplicada sobre sus cuerpos como tributo, protección, parte de rituales de guerra, jerarquía social, parentesco o coqueteo? Que también era representado en las figurinas, o ¿si obedecían a los fosfenos o imágenes alusinatorias –visión sobrenatural– vivenciadas durante el trance y que luego eran representadas en las figurinas o estatuillas?

Me aventuro a decir que estas formas representadas –estatuillas, placa alada– pudiesen aludir a cómo los individuos sentían su cuerpo durante el trance, cómo probablemente era la sensación corporal experimentada, de allí que la deformación describe los distintos momentos sectorizados en el cuerpo, la cabeza que detenta casi siempre un mayor tamaño o las piernas que sostienen todo el cuerpo, sintiendo que la primera se agranda al igual que las extremidades, es decir, sentir sólo la cabeza y las piernas, o solo los pies; de allí que el alfarero luego representara sobre la arcilla esa experiencia corporal experimentada.



Imagen 119 Ejemplo de estatuilla con decoración geométrica.



Imágenes 120 y 121 Ejemplos de estatuillas con decoración geométrica.

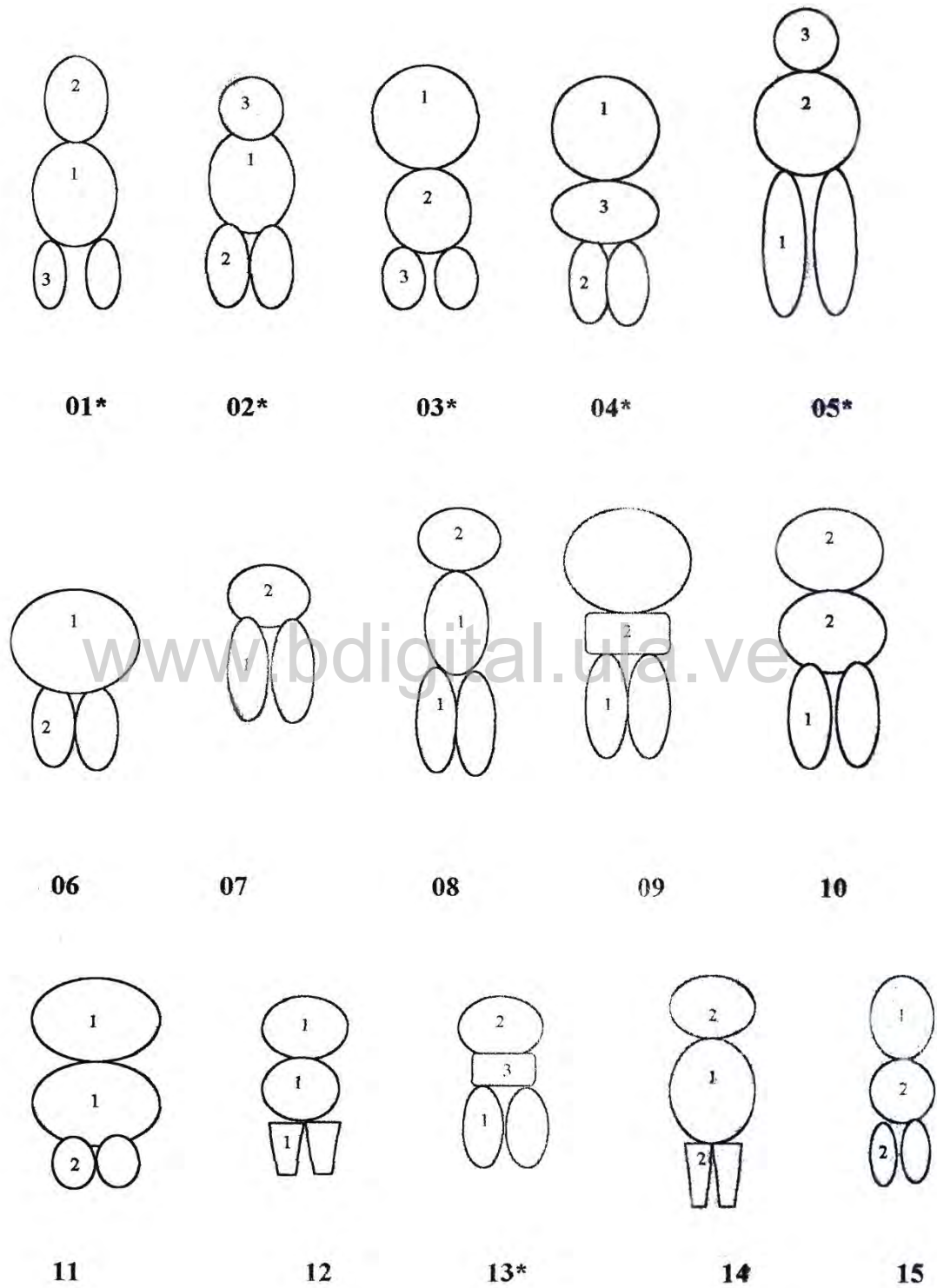
Las estrías o líneas de carácter geométrico como improntas decorativas y simbólicas que se ven sobre algunas estatuillas, aparte de poder indicar la representación del carácter ornamental o pintura corporal, posiblemente también aludan a la sensación de visiones –fosfenos en forma de puntos, meandros, rejillas o malla– bajo el efecto de alucinógenos que hacía que vieran y sintieran sobre sus cuerpos toda la experiencia de metamorfosearse, de pasar de cuerpo humano a entidad animal, sintiendo durante “el viaje” cómo las extremidades se abultan, los brazos de alargan y desaparecen tornándose en alas, que coincide con la idea de Vellard y de Clarac de que algunas estatuillas representan esa conversión de estatuilla antropomorfa a simplificación estilizada de la placa alada.

Dentro de la investigación del aspecto formal que propuso Bautista (2001) indicando la existencia de diferentes “cánones” o modelos culturales de representación en las estatuillas, la autora propone que el énfasis de las medidas estaría en los campos cabeza-tronco-extremidades inferiores, generando un esquema de re-combinaciones proporcionales entre estos, donde cada tramo se compararía con la medida de la proporción humana aceptada como norma de: 3= tramo menor del cuerpo (cabeza),

2= tramo intermedio del cuerpo (tronco) y 1= tramo mayor (extremidades inferiores).

Las estatuillas presentarían las siguientes combinaciones:

- 1- Macrocéfala, megatoráxica con el tramo piernas sintético o reducido: 2-1-3.
- 2- Microcéfala, megatoráxica con el tramo piernas sintético o reducido: 3-1-2.
- 3- Megacéfala, tórax como tramo intermedio y las piernas como tramo menor: 1-2-3.
- 4- Megacéfala, tórax con tramo menor y las piernas como tramo intermedio: 1-3-2.
- 5- Microcéfala, tórax como tramo intermedio con el tramo piernas mayor: 3-2-1.
- 6- Megacéfala, sin tórax y con piernas: 1-0-2.
- 7- Microcéfala sin tórax y con piernas como tramo mayor: 2-0-1.
- 8- Cabeza menor, tronco y piernas iguales y mayores: 2-1-1.
- 9- Cabeza igual a piernas, tórax como valor menor: 1-2-1.
- 10- Cabeza igual que tórax, piernas con tramo mayor: 2-2-1.
- 11- Cabeza igual que tórax, piernas como tramo menor: 1-1-2.
- 12- Intervalos isométricos: 1-1-1.
- 13- Macrocéfala, tórax como tramo menor y piernas como tramo mayor: 2-3-1.
- 14- Cabeza igual a piernas como tramos mayores y tórax menor: 2-1-2.
- 15- Cabeza tramo mayor y tórax y piernas como tramo menor: 1-2-2.



Esquema 29 Proporción de estatuillas (Bautista, 2001: 118)

Esta propuesta de Bautista (2001) concluye en que la representación estructural de la forma en las estatuillas posee dos maneras: una estable o invariante que para la autora “representa lo fundamental del mensaje que se transmite”, y otra variante o fenoménica que apertura lo distinto, extra-ordinario, de allí que podamos encontrar brazos de distintas formas, unos regulares (invariantes) “auricular, cilindroide, de perfil rectangular, triangular, de apéndice, semicircular”; otros (variantes) “cilindroides, levantado hacia arriba terminado en mano” (orante), “brazo aliforme con terminación al extremo digitiforme asociado a lo femenino (**mujer alada**), otro brazo sin mano en forma de ala, que pudieran sugerir distintos momentos de la transformación de brazo humano a prolongación alada animal. Las piernas a su vez presentan estas representaciones formales, casi todas suelen ser cilindroides, pierna de tronco-cónica o infundibuliforme (embudo), pierna cilíndrico torneada, pierna globular, pierna bulbosa que remiten a distintos niveles de engrosamiento o estrechez. Los pies también dan muestra de representar el cambio formal teriantrópico, que la autora llama: pie de elefante que es cilíndrico aplanado y elipsoidal, pie de ave semejante a las patas de un ave raptora (garra), pie de ave plano. Y otro de los órganos externos representado que sugiere la transición humano animal es la oreja, ya que muchas estatuillas presentan orejas de lóbulo antropoide, pero en otras se van redondeando o se puntas romas o se muestran como puntas estiradas en los bordes de la cabeza que han recibido la denominación de “cabeza de rana”, oreja sigmoide, oreja con puntas alargadas y agudas que remiten a un ser con cachos o murciélago. La representación de los ojos se ven rasgos de posible cambio unos llamados ojos granos de café y los ojos con parpados estirados al frente llamados ojos de rana. Todo este muestrario formal encontrado en las estatuillas se asocia en esta investigación a las posibles sensaciones o percepciones corporales vividas durante el trance, nos faltaría seguir investigado para corroborar esta idea y que encontramos insinuada en algunos autores del mundo del arte, por ejemplo, Boulton reseña la conexión que hay entre la manipulación transformadora de la materia en imágenes y el trabajo de transfiguración chamánica durante el rito ceremonial:

Todo conjunto de situaciones plásticas de un repertorio, tan rico y variado, de diferentes estilos y características que reflejan la existencia de una manifestación estética dedicada al uso de los misteriosos conjuros invocatorios del Shaman, transfigurándose en objeto de arte la sustancia material y evocadora de aquellos ensalmos. Ellos lograron materializar la metamorfosis de sus mitos, en presencias físicas abstractas, vueltas arte, por manos del sortilegio de un mágico alfarero. Muchas piezas asombran por los fantásticos recursos interpretativos ideográficos de sus configuraciones escultóricas (Boulton, 1993: 10).

Entonces estaríamos en presencia de la activación de la transfiguración humana en animal que se da por la activación del trance y cuya vivencia ritual ceremonial es representada en las estatuillas que a su vez son portadoras de su estandarte alado, porque lo importante se encuentra ahí, el estado de conciencia alterada que permite el vuelo, lo que Arroyo, afirma también cuando arguye:

La casi totalidad de las representaciones antropomorfas venezolanas están o parecerían estar relacionadas con el ritual y el mito, ya que hay en ellas un alto grado de abstracción, condición ésta que por lo general estuvo asociada a las creencias mágicas y religiosas (...) Lo interesante de estas conversiones es que todas son como metáforas en las que la realidad no es descrita ni imitada sino expresada en alguna forma de paralelismo sensorio. En síntesis, son como memorias en las que lo percibido se mezcla con lo vivido y sentido, dando así origen a una extraña figuración (Arroyo y otros, 1999: 213).

Lo alado en las fiestas del calendario andino

Tanto en la fiesta de la Candelaria como en la de San Isidro en el estado Mérida, las alusiones a lo alado van a estar referidas a la bajada del dios o ente divino que es celebrado. Al existir la imposición del catolicismo sabemos que existen dos representaciones con alas: el espíritu santo en forma de paloma y los ángeles que en ocasiones acompañan a los santos o patronos de las festividades. Dentro de los símbolos que portan los promeseros dentro de la fiesta de La Candelaria, vemos bordados o estampados sobre sus trajes mariposas y gallos como animales alados y por

otro lado efigies de la virgen y estrellas. Al ver a todos los vasallos juntos podemos percibir la multitud de colores en sus ropajes que van desde los del espectro electromagnético hasta tonos neutros como el blanco, que me hace pensar en los colores del arco iris y en los colores de la divinidad andina de Arco-Arca y que en algunos de sus movimientos en conjunto pareciesen que recrearían el arrastre en espiral del reptil que algunos llaman baile de la serpiente. Los penitentes y los devotos dirigen sus plegarias al cielo enfatizando el mirar hacia arriba esperando el descenso de la ayuda divina.



Imágenes 122 y 123 *Fiesta de la Candelaria*

En la fiesta de San Isidro en Lagunillas presenciamos el tributo a Xama que se filtra en la fiesta del santo por parte del pueblo Quinaroe. El ritual verdadero de los Quinaroes está dirigido a Xama quien es la Diosa Madre o madre de las lagunas –laguna de Urao–. El rito original invocaba la bajada del Ches o Dios de la lluvia, en una procesión cerca de la laguna, esto presenta un rasgo de vuelo en descenso. En varias oportunidades hicieron el baile de la culebra, el último fue en frente del altar, el cual consiste en hacer giros en forma de espiral hacia adentro y hacia afuera, y culminaron con el tributo de la maraca mirando a la virgen, lo cual indica una representación del ente o serpiente que hace pensar en la asociación con Arco-Arca, aunque en este caso se destaque la neutralidad cromática de la comunidad aborigen en su vestuario y ajuar: faldas y cotizas de fique, con adornos de

plumas de aves, semillas y peonías, taparas y maracas en mano hechas con materiales naturales, cintillo de fique con plumas alrededor de la cabeza, algunos dibujos de espirales sobre los brazos y troncos compuestos de peonías también y pinturas de culebras, collares de semillas y caracoles; casi todos de colores neutros o quebrados –ocres, marrones, grises, blancos, beige, sienas, marfil, caqui, terracotas, rojo ladrillo, salvo el rojo que es bastante saturado–, que me hace pensar si la ceremonia está dirigida exclusivamente al aspecto femenino –hembra-agua– es decir, la representación individual de Arca: diosa-laguna-luna-fertilidad de la tierra y de la mujer, quien es la que porta los tonos opacos o pálidos al igual que en el par del fenómeno meteorológico que se presenta en orden inverso y con colores tenues, enfatizando así que el ritual se dirige a la laguna o a la diosa. Por otra parte, me percaté que el mojan durante la ceremonia dentro de la laguna, volteaba hacia el sol un collar y enunciaba algunas frases dirigidas a Zué o Sol, a Xamacha o Luna señalando al firmamento como requisito de mirar hacia arriba para que baje la ayuda requerida a la Laguna de Urao o Diosa Xama quien termina siendo una intermediaria, esta fiesta es un tributo u ofrenda a Xama, rito de rescate como intromisión dentro de la fiesta católica de San Isidro.



Imagen 124 Fotografía del baile de la serpiente de los Quinaroos, Lagunillas.

Al orientar la mirada sobre las manifestaciones estéticas de los artistas estudiados, uno de los primeros rasgos que se pueden ver es que las piezas ya no obedecen a un uso ritual ceremonial-cacical, que los códigos que detentan las imágenes ya no están centrados en una función mitológica como en el pasado indígena de la región, sino que ahora muestran otros códigos que obedecen a otra realidad ideológica, que prácticamente imperan desde la colonia, demostrando que el pensamiento americano ha sufrido la imposición del *logos* occidental y de la categorización de las imágenes como arte o artesanía sin una función religiosa, sin embargo, pueden contener el pensamiento mítico, temáticas religiosas enmarcados bajo el ritual secular del mercado.

Lo alado en las representaciones de los artesanos y artistas

En esta investigación se postuló el principio de reversibilidad como actitud contestataria camuflada que deja ver bajo un disfraz foráneo, signos y símbolos contextualizados en lo endógeno. Dentro de las imágenes de los creadores locales me he topado con algunas que me permiten decir que siguen latentes ciertas inquietudes visuales que obedecen a esa cosmogonía alada propuesta con anterioridad que demuestran una continuidad cultural que ahora se enuncia desde sus propios códigos, técnicas y estilos, veamos cada caso:

Lucrecia Chaves, al llegar a Venezuela se deslumbra por las piezas prehispánicas y dirige su búsqueda plástica a extraer de ellas los signos pertinentes para levantar sus propias versiones de venus, figurinas, duendes, brujas, animales míticos, etc; un imaginario que trata de regresar a los orígenes del continente, y en ese periplo, revitaliza lo primitivo haciéndolo presente y vivo. Estamos ante piezas que remiten a un bestiario telúrico, seres híbridos de grandes cabezas, algunos ciclopes, otros con cachos o cabezas devoradoras de astros con enormes dientes afilados, sin tronco y extremidades muy largas, otros llegan a tener hasta cinco patas y remiten a gatos, unicornios, pulpos acompañados de peces, culebras, aves, ramas y corazones levitantes en un contexto astronómico conformado de estrellas, soles, lunas, nubes; es como si habitaran en la estratosfera o en el mismo espacio exterior. Llama la atención sus

posees hieráticas adoratorias o como de plegaria con manos orientadas al cielo, muchos contienen sobre su tronco a otros pequeños seres que tienen corazones y aves sobre el pecho, otros refieren directamente a ángeles. Esta descripción nos permite ver que hay una cosmovisión astronómica, la importancia de mirar hacia el firmamento, que estos seres están entre las nubes, volando o flotando, acompañado de seres con alas dejando ver un parecido con las representaciones de las estatuillas, lo que me hace aseverar que en esta artista hay un *continuum* hacia lo astral.



Imágenes 125, 126 y 127 Muestra de imágenes de Lucrecia Chaves

En Henry Carvajal Franceschi encontramos una reminiscencia de la montaña, pinturas negras que muestran a la sierra nevada con el cielo de fondo, estrellas y lunas que acompañan el paisaje y sirven de fondo entre lo terrenal y lo celestial nocturno. Su trabajo está más entre nosotros, es decir, se vale de lo cotidiano y lo doméstico para armar escenas donde los protagonistas suelen ser fantasmas, apariciones y entes que en muchas ocasiones están como en el aire, flotando. A pesar de que el sentido del vuelo es más sutil o leve, se percibe una necesidad de levantar la mirada al firmamento y sus personajes dan a entender una condición transitoria, habitantes de un limbo o espacio incierto ¿Inframundo o fuera del mundo?



Imágenes 128 y 129 Muestra de imágenes de Franceschi.

www.bdigital.ula.ve

Franco Contreras busca en su trabajo representar la vida del campo merideña, con un trabajo fuertemente enlazado con la naturaleza, de allí que veamos muchas figuras de aves representadas en dibujos sobre papel y en piezas en madera y latón. Hemos encontrado en algunas de sus piezas al ave alojada en la cabeza como metáfora del pensamiento soñador del hombre, como queriendo verlo todo, testigo silente que recorre volando y viajando el mundo de la montaña merideña, semejanza con el vuelo del moján. Franco declara que busca en el arte y a través de éste: “la verdad de la cosa en su plena desnudez”. También me he topado con grandes cabezas de **HOMBRE-PÁJARO** o **PÁJARO-HUMANO** hechas en latón como símil de la metamorfosis del hombre en ave, se pudiese hablar de una memoria ancestral que pervive de manera inconsciente en este artista, que nos acerca desde su nostálgica soledad al cielo que cubre la existencia andina, entonces vemos una mirada ascendente como buscando futuro, hurgando en el pasado, desde su memoria personal como él mismo dice: “he intentado ponerme los ojos de mis padres, porque esa mirada simple y brutal, liviana y elemental la siento desposeída de los

falsos agregados civilizatorios tan abundantes y bochornosos de hoy”, y es que Franco anda con el viento, anda en el aire, imaginando, recordando, soñando y procurando en nosotros, quienes miramos sus trabajos, que también volemos metidos entre el aire.



Imágenes 130 y 131 *Muestra de imágenes de Franco Contreras.*

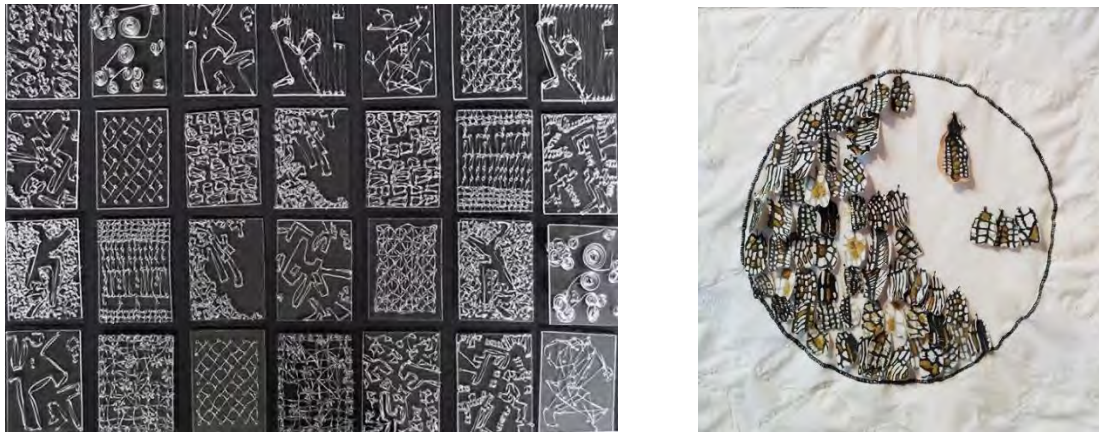
Huberto Rivas es un juguetero apasionado con la creación de personajes o seres para ser manipulados y despertar, a partir del movimiento, las profundidades de la ensoñación que despierta el juego. Dentro de sus creaciones podemos encontrar seres voladores como pegazos, dragones y aves, al ser un trabajo más artesanal como juguetes, su función es más ornamental y lúdica, sin embargo, podemos ver esa necesidad de representar seres alados. Dentro de varias de sus obras de teatro de títeres se pueden encontrar historias donde los protagonistas son aves o aves que acompañan a los protagonistas como es la obra: “Érase una vez”:

Érase una vez. Una pareja de pájaros conoce el fruto de su amor, todo va bien hasta que deben enfrentar una realidad ajena a ellos: el medio ambiente transformado por el hombre. En su afán de progreso, el ser cada vez menos humano ha ido perdiendo sus dimensiones dentro de la naturaleza, atentando en definitiva contra su vida y la del planeta, afortunadamente esta vez parece ser sólo una pesadilla de los pajarracos.



Imagen 132 Pajarracos enamorados en Érase una vez. Teatro Colibrí

En el caso de Annabell Villet, su propuesta de creación de imágenes no contempla la representación figurativa, sino que busca generar imágenes que remiten a energía y sus componentes moleculares flotantes, por lo tanto sus efigies son abstractas y orgánicas combinadas con la geometría sagrada, porque enuncian eso que es invisible a los ojos y que viene de arriba, del espacio sideral y se aposenta sobre el cuerpo, el pensamiento y el sentimiento humano. Ya se puede ir leyendo la importancia del arriba, como ella dice: “buscar las partes altas para poder recibir la energía, ya que ésta incide a manera de micropartículas”. Para esta artista su obra tiene una misión y un mensaje que están relacionados con recomponer y sanar –¿arte chamánico? – Por eso sus imágenes son para ser contempladas, y así recibir la asistencia que viene de afuera y del contacto con la naturaleza. Annabell nos insta a mirar hacia arriba y habitar en el aire.



Imágenes 133 y 134 Muestra de imágenes de Annabelle Villet.

Arnaldo Delgado en la investigación personal he encontrado la necesidad de representar personajes que miran el firmamento y que he llamado cazadores y hurgadores de estrellas, pose que quizá proviene de mi afición de ir a la montaña desde niño a mirar y contar astros en la noche, de allí me quedó ese hábito de visualizar el cielo, de ver las formas de las nubes y de encontrar cualquier elemento que me permitiera acercarme a eso de arriba. Encontré en las aves un vehículo de acceso, empecé a retratar colibrís, bandadas de pájaros, pájaro en solitario, posado cerca o sobre la cabeza de los personajes humanos, a modo de metáfora del viaje de la ilusión por el aire y que hoy conecto a la imagen del vuelo chamánico. Me he declarado amante del cielo porque me reconforta contemplarlo y esa sensación la intento trasladar a algunas de mis imágenes.

He ilustrado personajes con aves en el pecho para metaforizar su aleteo con el palpito del corazón y enfatizar su emotividad **ALA= RITMO VITAL** y su conexión con el titilar estelar lo que ha devenido en un signo dentro de mi trabajo que muestra la relación estrella-ave-corazón como: **ASTRO+ANIMAL+HUMANO= CONEXIÓN EMOTIVA, RACIONAL E INTUITIVA**, lo cual hoy relaciono a los ritos ceremoniales del pensamiento religioso de las etnias del pretérito andino, y que en el presente se muestra como sentimiento místico.



Imágenes 135, 136 y 137 Muestra de imágenes de Arnaldo Delgado.

Todo este acercamiento a algunas manifestaciones del imaginario de los Andes venezolanos me permite aseverar que existe una tendencia regional en los creadores de imágenes de otorgarle un sentido de vuelo a sus creaciones, que hay una necesidad de alzar la mirada, que en su pasado hasta ahora conocido la creación de imágenes obedecía a un pensamiento mítico religioso y en el presente ha conservado ciertos

comportamientos de ese pensamiento aunados a los nuevos materiales y a concepciones sobre el arte más conducidas por el pensamiento occidental. Coincido con la noción de lo alado que postula Chacón haciendo énfasis en la existencia ecuménica de una figura arquetípica de lo alado cuando arguye:

(...) la noción de lo alado en tanto símbolo arquetípico es una constante de las más constantes que se registran en los archivos mnemónicos y metafóricos de la humanidad. Ser alado significa indefectiblemente poseer alas, lo cual es símbolo de libertad, de vuelo espiritual, poético y chamánico (Chacón, 2007: 147).

Y que encuentra resonancia en los hacedores de imágenes locales desde su protohistoria, permitiéndole llegar a Chacón a la conclusión:

(...) de la existencia de una infraestructura conceptual indígena ligada a la asociación ser humano-ave y por ende alado (...) se puede observar la posibilidad de que al menos en la región occidental del país, en la época antigua haya existido una estilizada simbología antro/alada de rituales y objetos. Dichos rituales y objetos rituales se podrían inferir como representaciones de un complejo de orden sacro y cotidiano que sustentase la cosmovisión de los habitantes de entonces (Chacón, 2007: 176-177).

Figura arquetipal asociada en el pasado –y con presencia latente aunque reservada en el hoy– con la presencia de varios animales sagrados: Arco-Arca culebra gigante, una rana o diosa de la lluvia dadora de fertilidad y un ave representada en las placas aladas, no queda claro si obedecían a una jerarquía donde la serpiente ocuparía el lugar supremo con un poder dual aunque mayoritariamente maléfico y de allí que no tuviese representación directa, y un ave de naturaleza más benigna y acompañante que si se llevó como un distintivo o emblema, no obstante, todas las interpretaciones mencionadas me permitieron levantar algunos elementos conformantes de la unidad de contenido de las placas aladas para acercarnos a su posible significación, de la cual se concluye que estos artefactos fueron un modelo de representación estética bastante

estilizada llevada a niveles de abstracción, con la cual los miembros de algunas etnias que hicieron vida en parte de los Andes venezolanos se identificaron desde su organización sociopolítica cacical y desde su cosmovisión mágico-religiosa con un animal sagrado, nos encontramos ante un signo de forma alada que repercutió en prácticamente todos los escenarios de vida de estos pobladores, basado en una zoolatría ornitomorfa, culto a las alas, efigie que representa la veneración y adoración al vuelo; piezas ornitomorfas y antropornitomorfas con un alto sentido de lo alado, del volar que conformaron y siguen latentes en el imaginario actual y, aunque hoy no actúe como emblema o como ser mítico religioso –salvo en algunos rastros de las fiestas del calendario religioso andino–, encuentra presencia en el signo poético del arte que a su manera restituye y le otorga vitalidad al mito, utilizando signos en apariencia más “seculares” o profanos, materializados en etno-representaciones que anuncian un imaginario alado.

FIGURA ARQUETÍPICA	SENTIDO DE LO ALADO
Vuelo	SUPRAMUNDO MUNDO INFRAMUNDO
AVE	ÁGUILA, ZAMURO V OTRA ESPECIE
HOMBRE - AVE	CHAMAN, MOJÁN, ARTISTA
ALADO-VUELO	DEIDAD COSMOVISIÓN

Esquema 30 Sentido de vuelo figura arquetípica.

Espacio vital o lugar de vitalidad

En esta investigación se postuló la categoría de *Espacio vital*, o lugar de vitalidad, entendido como el escenario puesto en práctica por parte de los creadores de imágenes y los participantes donde surgen las ideas y emociones, se construyen las obras y se comunican, configurado por todos los componentes del cronotopo que levantan la cosmovisión integral de Los Andes venezolanos, tal como lo define Clarac: “(...)la concepción del espacio(...) produce una unidad integradora del espacio físico, del espacio social y de la dimensión mental, del microcosmos y del macrocosmos, y que es factor integrante de una concepción total y original del mundo”. (Clarac, 2016: 144). Entonces estaríamos en presencia de un *topos* para la vitalidad, de un contexto del que emana vida y sentido cultural.

El espacio vital deviene en coordenadas topográficas, pero también en pedacito vital en cada una de las obras de los artistas que reflejan esa condición. Así como las estatuillas actúan como soporte de símbolos y de mitos, cada objeto artístico –dibujo, pintura, ilustración, escultura, instalación, grabado, ensamblaje, personaje, marioneta, muñeco de trapo, traje, decoración o pintura corporal, cuerpo, libro, fotografía, artesanía, etc.– resulta en espacialidad, en territorio para el emplazamiento de signos provenientes de la imaginación de su creador.

Los objetos y elementos plásticos surgidos también se instauran como compartimientos de esencia vital –estatuillas, ritos, bailes, ofrendas, obras de arte, artesanías– que al colocarse o reubicarse en cualquier otro lugar –que pueden ser nuevos lugares de exhibición, espacios institucionales ya establecidos para esta función o territorios alternativos– pueden activar la afectación desde su potencialidad y especialmente los talleres de los artistas y artesanos, las casas donde se preparan todas las acciones para las fiestas del calendario religioso, las situaciones mismas donde todo lo preparado cobra vida, siendo un *Espacio vital* cualquier hogar, museo, teatro, taller, tienda, galería, escuela, iglesia, capilla, paseo, calle, redes sociales o virtuales: *facebook*,

twitter, instagram, blogs, páginas web, cuerpo del hacedor, cuerpo del promesero, corporalidad de las obras, laguna, piedra, todos estos definen dicha categoría.

Para todos los hacedores de imágenes estudiados es importante el taller para la creación. En la mayoría de los casos esos talleres son sus propios hogares, de allí que una de las denominaciones de *Espacio vital* importante sería la de **hogar-taller o casa-taller**. Al hacer referencia de las fiestas del calendario religioso investigadas, se pudo apreciar que las casas de las figuras de mayor peso o jerarquía dentro de la cofradía o etnia devienen en lugares de mucho peso e importancia porque allí se llevan a cabo muchas de las actividades que giran en torno de las fiestas religiosas. La casa del mayordomo iniciador de la cofradía de los Negritos de Zumba o Danzantes de la Virgen de la Candelaria en la Parroquia es el lugar de preparación a lo largo del año, allí deben acudir para cualquier información o decisión que se deba tomar, para la organización y ejecución de los rituales. En la fiesta de San Isidro de Lagunillas la casa de Valerio Gutiérrez, el moján de la comunidad aborigen Quinaroos funciona como el centro de concentración, preparación e inicio de los rituales y de la procesión. En la gran sala de esta casa –algo parecida a un museo– se encuentran gran variedad de objetos almacenados como: fósiles, piedras, animales disecados, fotografías, taparas, muchos artefactos hechos de fique, taburetes, hamacas, instrumentos musicales, carteleras alusivas a su etnia y a eventos del pasado, y el altar principal, compuesto por estatuillas de variadas procedencias, estampitas de santos, velas, al lado de una especie de vestidor con peinadora –lugar donde la doncella ayuda a preparar al moján– entre otros.

El artista Humberto Ribas y su familia llevan el proyecto de vida llamado “Arte Colibrí”, espacio que funciona como taller, escuela, sala expositiva, tienda, residencia de artistas y teatro de títeres y marionetas. Para este artista su taller: “(...) *es un laboratorio de investigación (...) un lugar donde lo lúdico y lo creativo se fusionan en el trabajo del hacedor*”. La esposa de Humberto Ribas, Bety Osorio, dice acerca de este espacio: “*Arte Colibrí comprende entonces el arte, la parte de formación estética constructiva que es el arte de la madera, el diseño de juguetes, el trabajo con la madera. Tenemos un salón donde se hace exposiciones y tenemos el taller. La otra*

área que tenemos es el museo (...) Nosotros queríamos trascender, involucrar la educación y necesitábamos un cuartel, un espacio, un sitio donde estar y donde guardar nuestras producciones”.

El artista Henry Carvajal Franceschi trabaja como montador y curador en el Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, este lugar es su centro de operaciones, lo utiliza para trabajar en sus piezas, para conversar acerca de su proceso y sobre el arte. Utiliza el museo como su espacio vital, su taller entre escenarios esconde su trabajo detrás de las obras de los artistas que exponen en el museo, una especie de tras bastidores. También trabaja en su casa en el sector del Chama del estado Mérida, pero por lo general no habla mucho sobre este lugar.

Lucrecia Chaves Tiene una pequeña tienda en el mercado artesanal de Las Heroínas frente al teleférico, un pequeño apéndice de su casa la cual tiene organizada de manera especial, es como si fuese una vitrina donde cada plato decorado, pintura o muñeco de trapo ocupara el lugar preciso para contar alguna historia. Su casa es un gran laboratorio para el dibujo, la pintura y la costura, está llena de sus muñecas por todas partes, como si fuesen estas las verdaderas habitantes. Ella dice que: *“La casa es mi taller donde trabajo aislada de las perturbaciones”.*

El hogar de Franco Contreras es como un gran cofre de tesoros, allí alberga todas sus producciones artísticas. Cualquier rincón donde se pose la mirada tiene algún detalle estético o pieza como la mesa del comedor que es una tabla intervenida con una de sus primeras pinturas o el mural especial con fotografías enmarcadas tamaño postal con los retratos de los artistas más significativos para él. Su hogar parece un pequeño museo de maravillas donde resguarda sus preciadas obras y objetos valiosos para su mirada añorada como él mismo afirma: *“Las fui haciendo con la única intención de guardar, ese tesoro que por fortuna encontré en mis primeros años y que como todo tesoro tiene la marca indeleble del mundo infantil” (...)* *“Yo siempre ando pendiente es de esas boberías como de niño, chiquitas, pequeñitas, bueno ahí me recreo mucho. Yo por ejemplo soy un gran acumulador de basura, la casa la tengo llena de boberías, pero es que son boberías que no puedo botar: palitos, tapas, botellitas, cositas; porque*

me gustan, veo, bueno la creatividad allí del hombre y eso me conmueve muchísimo. Entonces en la obra yo trato un poco de eso, con unas cosas muy sencillas". Es esa creatividad humana la que este artista acumula en su hogar. En una visita el 28 de junio de 2017 al entrar y ver todo lo que estaba en la sala de mi casa, Franco Contreras exclamo: *"Bicho, esto es una casa-taller, un hogar-taller"*.

De allí se extrajo la nominación para esta categoría, en la que también caben otras como **casa-museo**, **taller-teatro**, **taller abierto**. En esta investigación pude constatar que cada visita a los talleres (en cualquiera de sus denominaciones anteriores) de los artistas, se tornaba en una ocasión para toparse con el asombro en un ámbito de cotidianidad, un desplazamiento hacia lo doméstico que llena de vida. La visita se vuelve toda una experiencia emotiva verdadera que se marca en los recuerdos, se hace memoria, para decirlo de otra manera, se vivencia un acontecimiento en un encuentro que nos proporciona una intensa celebración y nos hace pensar sobre el hecho artístico desde la intimidad en que se da.

En líneas generales la casa de un hacedor de imágenes es en su totalidad el taller en donde se encuentran desperdigados por todos sus rincones pedazos de creatividad, de allí que se proponga llamarlos también: **museo vital** o **museo de la vitalidad**, que se emparenta un tanto a la definición de museos vivos también llamados: "museos de 'historia viva', que son sitios turísticos en los que se recrea un período histórico específico en sus detalles arquitectónicos, físicos y de comportamiento, muchas veces contruidos en o cerca del lugar en que sucedieron los acontecimientos reescenificados" (Schechner, 2012: 456). Esta idea es diacrónica, son espacios que buscan reconstruir algún hecho del pretérito, contando al otro, representado de manera actuada. En cambio, el concepto que propongo de museo vital es más sincrónico, permite establecer relaciones históricas, pero sus protagonistas están vivos y sus representaciones hablan de su vida, de su posicionamiento como hacedores de imágenes, donde el contacto es real y cargado de mucha significación. En el caso de las unidades de estudio objetuales –estatuillas– a pesar de ser un material o documento diacrónico, al mostrarse en un museo, en una exposición o una colección, también se

les puede inscribir en dicha categorización, es decir, ellas en sí mismas como cuerpo contenedor de material sígnico devienen en espacio vital, y al ser mostradas con un guion curatorial en algún museo, la exhibición se torna en espacio para la vitalidad.

Como hogar o casa termina siendo el lugar de la convivencia, de la vida en general, pero también es el escenario para la creación, como apunta Bachelard (1986: 36) refiriéndose a la casa: “debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño”. Espacio para la localización de los recuerdos, un sitio para mostrar, cuyo rasgo principal es una dialéctica de la intimidad –característica importante–, la interioridad se vuelve sustancia compartida al mostrarse, esa zona de reserva o nuevo universo social que deja ver gran parte de lo conformante de la obra, al adquirir carácter museable, activando nuevas posibilidades y categorías de percepción, lo que termina siendo muy enriquecedor para el lector, más provechoso que si fuesen espacios masificados, ya que por lo general en estos últimos no se puede acceder a lo que está alrededor y detrás del quehacer de la obra, puesto que ese *momentum* no está disponible a la vista, porque sólo se suele mostrar un resultado u objeto “terminado” fuera de su propio contexto.

Aquí se propone una alternativa, se apertura otra lógica museal, ya no como un espacio que depende de las políticas del Estado, o de entes privados, sino el mismo artista es quien genera una alternativa al volver su hogar un espacio expositivo, de encuentros íntimos. De esta forma el artista encuentra otras y propias posibilidades para evidenciar su hacer –espacio de libertad– que se zafa de los lineamientos institucionales y de los condicionamientos “legitimadores” del *statu quo* o las instancias de consagración, originándose desde las propias necesidades, funcionando de manera independiente tal y como apunta Bourdieu (2006: 98): “Unas prácticas regular y perdurablemente libres de las imposiciones y de las presiones directas o indirectas de los poderes temporales sólo son posibles si son capaces de basarse (...) en la necesidad misma de un universo social que tiene como ley fundamental, como *nomos*, la independencia respecto a los poderes económicos y políticos”.

También vemos en el hecho situacional de las festividades del calendario religioso que se desarrollan en espacios abiertos en algunas localidades de Mérida, empero ante la presencia de dos arquitecturas sacras como lo son la iglesia y la capilla, custodias de las imágenes sagradas, cómo esa intimidad y fe religiosa del promesero y del vasallo se vuelven públicas y andantes –**museo andante**–, cuando suben y bajan a los santos o lo pasean alrededor de una laguna sagrada; coincide con lo señalado por Bourdieu (2010: 28) cuando hace referencia a la exhibición: “la obra sagrada pierde su estatus de *imago pietatis*, de imagen religiosa que reclama la reverencia religiosa, la genuflexión, el reclinatorio, el cirio, el rosario, y apela a esa otra forma de piedad que es el culto del arte”.

Durante el ritual de paseo del santo y toda la procesión en las fiestas del calendario religioso en la Virgen de la Candelaria en el sector la Parroquia, municipio Libertador, y en San Isidro, en Lagunillas, municipio Sucre del estado Mérida, se revierten esos condicionamientos, ampliando la accesibilidad a la manifestación estética. Al ser un espacio de recorrido se vuelve comunitario, compartido y de esta forma el hecho estético se baja de ese pedestal de cosa inaccesible, ya que está disponible a todo aquel que quiera acercarse y vivirla. El espectador se vuelve sujeto museable también –va a ver y es visto– en el fondo porque no se está atado a categorías artísticas. Entonces estamos en presencia de una corporalidad que habita un espacio y al mismo tiempo es espacio. De los cuerpos del vasallo, del promesero, del devoto, del danzante, de la locaina y del espectador emanan signos, se intercambian códigos, se vuelven cuerpos interactivos y comunicativos, ex/poniendo en evidencia su intimidad por medio de los signos en sus vestimentas y en los objetos que portan –sujeto portador de significados– corporalidad llena de señas y de códigos –como las estatuillas, se pintan y se cubren de signos–, situación atestiguada por todos los presentes, haciéndose atrayente, magnética, como dice Bachelard: “Nos confiaremos, pues, al poder de atracción de todas las regiones de intimidad. Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción” (Bachelard, 1986: 42).

Encerramiento entre montañas como espacio vital

Una de las características más resaltantes de los Andes venezolanos es su nutrida conformación orográfica, particularmente la actual ciudad de Mérida se emplaza a una altitud de 1600 msnm sobre una meseta central rodeada por dos sistemas montañosos o sierras (sierra Nevada y sierra de la Cultra), desde esa altura y a cualquier dirección a la que se dirija la mirada lo que se percibe son montañas.

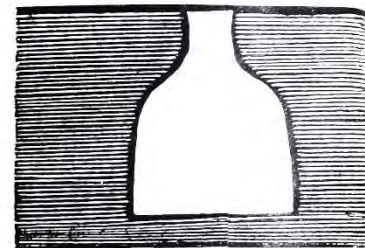
El artista Von Dangel nos habla de la etimología de la palabra gruta: “(...) viene de crypte. Bóveda subterránea, y ésta a su vez de krypto o del ‘yo oculto’ que por nuestro lado relacionábamos con la bóveda craneal. En ese mismo orden etimológico deviene *Apokrypho* que originalmente se traducía como secreto” (Von Dangel, 1997: 204). Emparento esta definición con el comportamiento de la creación o instauración de un *Espacio vital* con el uso sagrado que en el pasado les daban los indígenas de la región –incluso los actuales– a ciertos espacios naturales.

Clarac en su recolección de datos históricos y etnográficos, descubre la presencia de esta actividad ritual de sepulturas obteniendo: “datos acerca de cultos en santuarios privados, del culto a lagunas, especialmente la de Urao en Lagunillas; datos sobre mojanos que realizaban dichos cultos, razón por la cual fueron perseguidos y enjuiciados, las ofrendas que se hacían a los dioses indígenas (Arcos, Lagunas, Piedras y estatuillas)” (Clarac, 1982: 11). Según Tulio Febres Cordero (2007) eran “grutas recónditas”, mintoyes, sitios subterráneos o cuevas donde se realizaban los cultos en santuarios privados, templos y adoratorios, también en las lagunas. En otra investigación Clarac señala: “descubrí que los ‘mintoyes’ no eran silos como lo supusieron los primeros arqueólogos, sino cámaras funerarias, cuyo nombre significaba según los campesinos ‘cueva’ o ‘útero’ (los cadáveres estaban enterrados en posición fetal, en el útero de la madre tierra)” (Clarac, 2016: 114). Lo cual implica que en Los Andes venezolanos las cuevas o abrigos rocosos de las altas montañas estarían fuertemente emparentados con el uso funerario y con ceremonias sagradas en los que se dio uso a las estatuillas como ofrendas, así lo apunta Gil cuando asevera:

(...) podría afirmarse que los objetos votivos más representativos de la existencia de un sistema de creencias mágico-religioso difundido en las sociedades tardías del occidente de Venezuela son: las figurinas antropomorfas de arcilla (...) o líticas (...), por lo que cabe destacar que los contextos arqueológicos del occidente del país donde suelen hallarse los mencionados artefactos, debieron haber sido considerados por los aborígenes prehispánicos como “espacios sacralizados” donde se llevaban a cabo actividades ritualísticas que conectaban a los individuos con el inframundo y con las deidades protectoras. Por ello, tomando en cuenta la evidencia arqueológica y la etnohistórica, se piensa que dichos sitios especiales fueron utilizados tanto para el desempeño de actividades funerarias como adoratorias; estando presente en ambas acciones la actividad ritual y/o ceremonial. (Gil, citado en Bautista, 2002: 41)

Tulio Febres Cordero también hace referencia a las sepulturas cuando escribe:

Depositaban los cadáveres de modo que quedasen en hueco debajo de la tierra, sentados o en cuclillas allí ponían dentro de una olla o mucura las prendas y útiles que pertenecieron al difunto. Se han descubierto sepulturas de esta clase cerca de la laguna del Urao y en Mérida, el Morro, la Culata y Mucuchíes. Estos indios las llamaban *mintoy*, que significa cueva. También les ponían en la fosa comestibles suficientes para varios días, a semejanza de algunos pueblos del Asia oriental, que ponen al muerto en la sepultura con el fiambre necesario para un largo viaje. (Febres, 2007: 32)



Corte vertical de un *mintoy*,
descubierto cerca de la plaza
de Mucuchíes en 1907.

Imagen 138 Matriz xilográfica e impresión de un *mintoy* por Tulio Febres Cordero.

Los difuntos eran enterrados con esmerados cuidados acompañados de artefactos y enseres, como vasijas vacías o llenas de alimentos, bebidas, semillas, plumas, entre otros objetos, y sobre todo de las estatuillas sonajeras como ofrendas enterradas supinas, casi siempre apoyadas sobre su dorso como mirando al firmamento, lo que ha despertado una bonita imagen que me permite establecer una analogía entre las figurinas y las vasijas en el sentido de que ambas se utilizaban para acompañar al difunto en el más allá, como remitiendo a un viaje emparentado al vuelo, trance chamánico o mojánico, que me insta a postular la existencia en este contexto de una **cosmovisión alada** a mantener luego de la muerte, de allí que las figurinas sean sonajeras, susurros voladores al más allá, que le dan continuidad a la visión del vuelo. Bautista lo destaca de la siguiente manera al hacer referencia de esta actividad en la cultura Kogi:

Los Mama (shamanes) Kogi ya ancianos y en trance de muerte pedían ser llevados a morir en las cuevas de las tierras altas, consideradas “puertas” o “útero de la madre”. Pero, en el mundo Kogi, cuando no es posible efectuar físicamente un acto, puede hacerse de manera “intencional-espiritual” (que es la manera esencial y “verdadera”) empleando una “sewá” o símbolo-alianza; este pensamiento circular implica una “relación de eficacia” que podría estar a la base de los hallazgos (...) que sin duda forman parte del contexto iconológico y semiótico de estatuillas de la colección del Museo Arqueológico, muchas de las cuales provienen precisamente de cuevas o abrigos rocosos. (Bautista, 2001: 47)

La interpretación etnológica a la que llego es que esa concepción de vida subterránea del ritual o ceremonia de enterramiento de enseres y “seres” acompañantes en el acá de los ejecutantes y en el más allá del viaje solitario del difunto, se vincula a la visión que activa un chamán, propuesta hecha por Clottes y Lewis-Williams quienes refieren que:

Una cueva rica en pinturas, en consecuencia, no encierra simplemente un cierto número de imágenes mentales: es el receptáculo de numerosas visiones que las figuras vuelven reales y tangibles (...) se trata de visiones que se iban a buscar en el mundo subterráneo de los espíritus, por su poder sobrenatural (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 86).

Hoy dicha concepción cosmogónica alada permanece activa, ya no como comportamiento sagrado en lo funerario, sino como necesidad simbólica que se experimenta con la sensación de estar anegado entre montañas, aislados, reservados, protegidos. Y así, al no poder percibir una línea de horizonte, la mirada se orienta hacia la bóveda celeste, activando el imaginario conformador de una cosmovisión de viaje, que encuentra en el vuelo –imaginario– su posible continuidad, una conexión entre mundos –profano-sagrado–, un espacio de salvación.

La representación del rostro levantado cuya mirada supera el horizonte, hallada en las estatuillas, nos puede señalar el *continuum* al que me refiero, la investigación de Bautista dice al respecto:

Los ojos cerrados de las estatuillas o de los indígenas en ciertas situaciones, no son equivalentes a nuestro parámetro dormido-despierto; el despierto nuestro no es el mismo despierto de ellos, “despierto” de ellos es el saber, “conocer el misterio”, implica el tránsito entre mundos (drogado) o invocar ese tránsito no drogado, pero tiene como característica entrecerrar los ojos. De manera que unos ojos cerrados en las estatuillas significan el “despierto” de ellos, están viviendo el conocimiento. La casi totalidad de las estatuillas representan en diversas formas los ojos cerrados. Hemos considerado que los ojos entrecerrados o cerrados con la boca cerrada, laxa o entreabierta, son indicios del abandono de la conciencia y aluden al vuelo shamánico o sintonía con otro nivel de conciencia, es decir, meditación; por ende son un atributo de conjunto. (Bautista, 2001: 78)

Esta mirada que asciende al firmamento, y que al mismo tiempo se sumerge en lo subterráneo como rasgo cosmogónico, la refiere Clarac (2003) en su investigación acerca de la representación del espacio en los Andes venezolanos, concebido desde dos concepciones que se interrelacionan, la cósmica y la anatómica, y se manifiestan en una relación de equilibrio o desequilibrio, de antagonismo entre lo de arriba (nivel superior) y lo de abajo (nivel inferior). Ambas concepciones espaciales reciben su designación. Cuando se trata del espacio encima del campesino él dice “los Aires”, conformado por las entidades y divinidades celestiales –Páramos y piedras sagradas–, asociadas a lo benigno

y también hace alusión al nivel más elevado del espacio, el cielo. Cuando se trata de “los de abajo”, los de las aguas, están conformados por las divinidades acuáticas –Arco-Arca, lagunas y ríos– que se mueven subterráneamente pero también pueden ascender –volar– y suelen representar lo maligno, sin embargo, estos roles suelen intercambiarse.



Esquema 31 Encierro entre montañas

Entonces estaríamos en presencia de un modo o esquema de percepción que se aplica de manera tal vez inconsciente, que parte de un intento de reconstrucción simbólica que puede resultar utópica e insólita y que devela una mirada ascendente,

añoranza por entender el lenguaje de las estrellas, mirada al firmamento propia de una cosmovisión alada que posee una disposición a conectar introspectivamente, una tangibilidad íntima que adquiere presencia en etno-representaciones como manifestaciones de la esencialidad del ser andino.

Las estatuillas de la colección del Museo Arqueológico de la ULA, al presentar una proveniencia incierta quedan desprovistas de su condición contextual, replegándose sobre su propia fisicidad de cerámica escultural, tornándose en topologías o escenarios para los signos y símbolos que pueden llegar a comunicar la cosmogonía de sus hacedores, coincidiendo acá con la idea que plantea Vargas: “la definición o utilización de códigos simbólicos completos por parte de un artesano no puede ser producto del azar histórico. Para que un creador, en este caso un alfarero introduzca en la tradición de las vasijas elementos estilísticos que suponen códigos simbólicos, los cuales son compartidos por los miembros de una comunidad, en tanto integrantes de una etnia, debe existir en tal alfarero un sentido de pertenencia étnica”. (Vargas, citada en Gordones y Meneses, 2005: 80)

Me atrevo a decir que estás pequeñas esculturas, que aluden algunas veces a formas antropomorfas, zoomorfas y en otras ocasiones como un híbrido de estas, activan una proxémica, que nos deja, o no, acercarnos al pensamiento mítico que las concibió. Ese acercamiento va a depender de los datos sobre la etnicidad que nos pueda arrojar la arqueología, como afirman Gordones y Meneses: “En los trabajos arqueológicos, el conocimiento de los patrones de enterramiento, la utilización del medio ambiente en la transformación de bienes alimenticios y no alimenticios, los patrones de asentamiento y la elaboración cerámica, entre otros, son elementos que nos hablan de la creación de pautas de pertenencia y de la etnicidad del grupo en el devenir de su proceso histórico-social” (Gordones y Meneses, 2005: 79).

De allí que esta investigación proponga las estatuillas como representación, por un lado, del cuerpo humano de sus creadores –que denotaría sus costumbres, creencias, tradiciones, modos y patrones de actuar–, como dice Delgado: “La piel es como una geografía en la que cada cultura deja marcadas sus señales, pues es precisamente sobre

el cuerpo humano convertido en primer soporte de lo estético, en el que la piel física, se transforma en piel simbólica” (Delgado, 2015: 44). Y, por otro lado, configuran la espacialidad como territorialidad, esa corporalidad devenida en geografía, en cosmogonía, las estatuillas como detentoras del mito. Como escultura ocupan un espacio afectando su rededor, activando relaciones perceptivas, Bautista dice al respecto:

El lenguaje formal de la escultura crea volúmenes y formas (estos conceptos varían su contenido en cada cultura), se relaciona con el espacio, es una forma de expresión social y tiene en cuenta una conciencia social. Porque, además de faz material de ciertas representaciones, portan signos; y sus significaciones simbólicas y su función las vinculan a espacios de actividades rituales, como “santuarios”, sementeras, lugares asociados al poder, casas ceremoniales y tumbas. Toda noción de espacio está siempre concebida en relación con la visión del mundo y la posición del hombre en ese mundo. (Bautista, 2001: 21)

www.bdigital.ula.ve

Espacios vitales como lugares de reserva

La apertura a esa intimidad poética de cada uno de los hacedores que resguardan en sus casas, en sus vestimentas, en sus ritos, en la sacralidad lacustre, en la reserva quinésica, la resalto acá como conectividad de un modo de actuar que se conserva en nuestro contexto desde antes de la llegada de los europeos, y que conforma dentro de esa espacialidad vital algo que llamo **lugares de reserva** o como la denomina Quintero (2011) de “insularidad”, que quizá obedezca a una necesidad de los creadores merideños de aislarse, encerrarse, de guarecer.

Briceño Guerrero escribió acerca de las “reservaciones”, y aunque las trate como un aspecto degradado por la Europa segunda, creo que se le puede sacar provecho repotenciándola y resiniéndola. Briceño dice: “Las músicas venezolanas, folklóricas, mestizas se van relegando a parcelas cada vez más pequeñas y menos importantes de la actividad y sensibilidad del hombre culto; se crean reservaciones del alma para esa música al igual que a veces se encerró a los indios en reservaciones geográficas” (Briceño, 1994: 317). Ese relegarse en reservaciones, en especie de “islotos” pequeños, me permitió darle

un vuelco al concepto de Briceño y ver su potencial como zona de refugio –activada por el principio de reversibilidad trasladado en este caso al espacio– creada por los mismos hacedores de imágenes para salvaguardarse, mnemónica activa desde el origen, como dijo muy bien Bachelard: “Hay que llegar a la primitividad del refugio” (Bachelard, 1986: 60-61), comportamiento que explicita una cosmovisión que devela una lentitud devocional de resguardo de la memoria desde la intuición que actúa de manera más silente, vuelo solitario, esquivo a la mirada del otro, de allí que detente un misterio, se reconforte en la sombra y se guarde en el interior de cofres, cajones, escaparates, frascos, vitrinas, mesas – objetos que resguardan objetos- pero en el fondo a quien verdaderamente conservan es al sujeto que los ensoñó, los imaginó, los pensó y los ofreció.

En la actualidad del arte local los artistas buscamos una postura más íntima entendiendo quizá que desde allí es que se pueda lograr una reactivación de un sentimiento estético o pensamiento simbólico compartido que no necesita vivirse como un espectáculo para las masas, sino todo lo contrario, se busca un acontecimiento que afecte potentemente a un mínimo de personas –con una sola que salga conmovida está lograda la propuesta– en este sentido encontré en el decir de los creadores revisados las siguientes voces, Humberto Rivas habla de la importancia del espectador para completar la obra: *“El espectador pone la luz.”* Su esposa hace mención sobre la función de formación que posee el arte y que afecta al espectador: *“Humberto también tiene un juguete que es manual e individual para cada niño porque es el mapa de Venezuela, la pelotica y cuando escuchan la música tienen que moverla y ubicarla en la región, entonces no es solamente el arte por el arte y el espectáculo y nada más, es integral la cuestión. Es importante que conozcamos el país, sepamos que somos también así, plurales. Hacer formación estética social”.*

El 14 de noviembre de 2015 Franco Contreras inauguró su exposición titulada Obra primera XIV en la Galería de Arte la Otra banda de la Universidad de Los Andes. Ese día pude hacer un registro fotográfico y de video de la muestra, pude percibir las reacciones de los asistentes, cómo interactuaban con las piezas tocándolas, soplándolas o introduciéndose en ellas. Presté atención a algunos comentarios. A muchos la

exposición les parecía **bellísima** -fue el calificativo mayormente emitido-, para otros era **muy buena**, otros calificativos fueron que **era poética**, que Franco era un poeta. Muchos opinaron que era una exposición para disfrutar en silencio y de manera solitaria, porque eran retratos de la esencia realmente merideña.

El 20 de noviembre de 2015, pude acceder a las opiniones del profesor José Montenegro sobre la exposición de Franco Contreras: *“Es un trabajo de primer mundo, puede exponerse en cualquier parte del mundo. Uno sale con ganas de vivir de la exposición de Franco. Uno queda entusiasmado después de ver esta exposición. Esa obra le entra al ser humano. De afuera le entra al ser humano. Empieza a ser bella”*.

Por otra parte, pude registrar en el 2016 la opinión de Magdalena Fernández acerca de la obra que Annabell Villet desarrolló para su taller: *“bella pieza la de Annabell, fue el cierre perfecto del taller, una experiencia mística, de sanación”*.

En mayo de 2017, durante el montaje de las piezas para la exposición 232 Av. Urdaneta Annabell Villet buscaba siempre estar en soledad, si alguien la iba a ayudarla tenía que ser una persona homosexual porque según ella tienen mayor delicadeza y sensibilidad para manipular las piezas, también para esta artista: *“Las obras necesitan luz directa para que se pueda captar con plenitud la esencia, deben estar en un espacio amplio para su contemplación.”* Una de las piezas que mayor impacto causó en esta exposición fue precisamente la de Villet, los estudiantes de la Facultad de Arte estaban muy sorprendidos, decían que era una pieza muy pulcra y muy minuciosa. Pude notar que las personas se enganchaban y duraban mucho tiempo viendo esta pieza. Para ella el arte que realiza está hecho para ser contemplado por parte del espectador, porque es en esa contemplación donde ocurre lo que ella espera que ocurra con su trabajo, y es que afecte al lector modificando su estructura de pensamiento y de sentimiento, una especie de cobrar conciencia. Mencionó que su trabajo incide a manera atómica, como si fuesen pequeñas partículas que van afectando y recomponiendo al espectador, por eso a ella no le interesa retratar, sino mostrar las cosas que no son visibles y que no tienen una lectura objetiva.

En el año 2005 realicé una exposición en la Alianza Francesa de Mérida titulada: *Líneas del silencio*, conformada por pinturas, instalaciones, esculturas y un *performance*. En una de las visitas se me acerca un señor y me pregunta:

- *¿Es usted el artista?*

- *Si.*

- *Le voy a ser sincero, ¡su trabajo no me gusta!*

- *Está en todo su derecho de sentir y pensar lo que usted quiera sobre la exposición.*

- *Pero no me gusta porque sea feo, sino porque usted retrata muy bien “nuestro horror latinoamericano”, ¡y eso duele y disgusta!*

El 09 de diciembre de 2015, José Montenegro vio la muestra personal que titule: *Sombras del Silencio* en la Galería de Arte La Otra Banda donde coincidió con un visitante que le expresó su inquietud acerca del trabajo expuesto. Montenegro: “esa casita lo impresionó a él. Esa casita él la miraba y decía — *“Yo siento angustia frente a esa casa. Ese hombre debe tener algún problema de encerramiento interior (...) es una casa hermética y negra”*.— Bueno, el hombre, echando un cuento alrededor de la obra. Esa fue donde él se paró y nos pusimos a hablar. — *“Bueno (...) puede ser, pero yo lo veo a él muy sonriente, nunca lo he visto bravo tampoco, y él es muy tranquilo (...)”* — *“No, no, pero este hombre tiene que ser muy angustiado internamente”*— Imagínate, haciendo psicoanálisis a través de la obra (...) a partir de esa casita (...) creo que es como una casita (...) en las piezas que estaban en la pared, juntas. Allí fue donde había un elemento como una casita.

Montenegro: El señor que vio tu exposición decía: *“(...) son montajes de cosas, pero son como seres humanos. El tipo es diabólico, debe trabajar con la magia negra”* — ¡El hombre! me estaba acordando anoche después en la casa que no fue en la casita negra sino en el conjunto que estaba en la pared. Que había muchas figuras pequeñitas, más grandes, es lo que recuerdo, no recuerdo las imágenes.

En la exposición “Latente arte emergente” en la Hacienda La Trinidad 2018, un señor en particular me dijo que todo lo que yo había explicado era la verdad de lo que

está ocurriendo en el país y que así nos tienen con las ideas reducidas, que le gustaba que la gente del interior mostrase su parecer respecto a la situación.

A este respecto tomo la idea de Bachelard de la vivencia del fenómeno cuando dice que: “la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo” (Bachelard, 1986: 79); también el reto está en que como artistas vemos cualquier escenario, ocasión, oportunidad, espacio expositivo como reto para la activación del dispositivo simbólico humano, haciéndolo idóneo para la vitalidad, no importa si es un espacio de la elite, una casa abandonada, una tienda, un espacio virtual o la calle, todos son asumidos como lugares potenciales para lo vital. Fue lo que encontré leyendo las visiones, acercándome a los puntos de vista de los creadores visuales, así pude reconstruir una concepción de espacio social –*Espacio vital*– a partir del cual conformaron su visión del mundo, de la necesidad manifestada por los hacedores de imágenes, Humberto Rivas dice: “*Hay que trascender más allá del evento, utilizar las artes para ir más allá (...) El taller es un laboratorio de investigación (...) un lugar donde lo lúdico y lo creativo se fusionan en el trabajo del hacedor (...) Trabajar en esto es un acto de amor, no se hace para llenarse de dinero*”. Arte Colibrí espacio creado como un proyecto o empresa familiar de vida por parte de este autor y su familia que busca crear una cede, consolidar institucionalmente todo lo que implica la atención de la infancia, que funciona a manera de red conectora mundial de artistas de marionetas, espacio para el intercambio y las alianzas, donde se realiza una loable labor de formar y acercar a los niños, jóvenes y adultos momentos de distracción edificante acudiendo a sus talleres de educación a través del arte como dice Bety: “*(...) de tal manera que no se quede en el espectáculo, sino que también se integre a lo que es el área de geografía, el área que tiene que ver con el espacio, con la parte social de identidad, que es un área pues que ellos (docentes) lo tienen que trabajar integralmente, lúdicamente y no hay nada más hermoso que trabajar así, así el niño lo va internalizando desde una perspectiva muy de la infancia, desde el juego*”.

En el caso de Henry Franceschi utiliza el Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta como su espacio vital, su taller. Entre escenarios, esconde su trabajo detrás de las obras de los artistas que exponen en el museo, una especie de tras bastidores, muchas veces me he topado con una brocha untada de pintura negra en la esquina de alguna de las salas expositivas, o las flores secas colgadas en un panel, o en el montaje de alguna muestra mientras se mueve un panel para armar una curaduría, ese panel por el reverso tiene una pintura de este artista. Franceschi dice: *“El arte nos puede ayudar a mejorar nuestro ambiente social y natural, forjándonos en nuestra conciencia calidades estéticas, en armonías de paz, amor y compasión”*; se define a sí mismo como: *“Hacedor de objetos, de lo mágico y maravilloso; de lo oculto y subterráneo, de revelaciones sagradas”*.

Lucrecia Chaves trabaja en su casa porque ella alega que es necesario aislarse para crear y que el arte: *“El arte (...) –Señala sus trabajos- esto me salva”*, es decir, hacer arte, que para ella *“todo tiene vida”* y por lo tanto el arte puede llenar de vida el lugar donde se encuentre.

El artista venezolano Oswaldo Vigas se refiere sobre el trabajo luminoso y almacenado de esta artista que para él llega al nivel de manifestaciones artísticas precolombinas o del arte africano de la siguiente manera: *“Almacenados en su taller estos paravanes se transforman en una multitud de cálidos tótems iluminados. La magia está presente en ellos como está en cada estela maya o en cada máscara ritual Bambará, Baulé o Damporó”*. De allí que podamos decir que este trabajo de Chaves puede ser exhibido en cualquier espacio por su carga luminosa y mágica.

Franco Contreras alude a su encuentro con su propio mundo de campo merideño, que en cualquier escenario donde él mira encuentra detonantes de sensibilidad: *“Descubrí posiblemente a través de la teoría, de estudios, a través de un poco de reflexión que no hay grandes temas y que en todo caso la gente que hace arte lo que trata de es de retratarse a él mismo, un poco de ser lo que es. En el patio de la casa estaba, estaba en los vecinos, estaba alrededor de donde yo me movía y me sigo moviendo, ahí está, bueno eso es, yo no tengo que hacer otra cosa. Cuando descubrí eso, bueno dije voy a intentar acercarme a eso para darle un valor plástico, un valor estético,*

de trascendencia. Tanto en mi casa como en los alrededores inmediatos encontré los materiales, las técnicas, las herramientas y los motivos que hoy conforman en esencia mi obra tridimensional". Este artista nos habla acerca de la búsqueda verdadera que demanda ser uno mismo y utilizar lo que se encuentra justo ahí, a tu alrededor y luego llevarlo a cualquier escenario para despertar la misma sensibilidad con la que fueron contruidos: *"Poco a poco me di cuenta que aquella pequeña región donde había nacido no era menos rica que cualquier otra del planeta; allí estaba todo lo que necesitaba. Era la única que con alguna autenticidad podía expresar porque eso y no otra cosa soy yo"*.

En un encuentro con la artista Annabell Villet dialogábamos acerca de la dificultad que existe para que los espacios establecidos para mostrar los trabajos entiendan que el arte va más allá de ordenar en la pared o en el espacio los objetos, que el arte debe ser tratado con el cuidado que requiere para que de verdad llegue y afecte al lector, de lo contrario, se pierde. Ambos coincidimos en que pareciese que no existen espacios de exhibición oficiales ni privados que te permitan mostrar el trabajo como es debido, que hay que buscar nuevos escenarios.

Espacio de vitalidad contenedor de mitos

Antes de la llegada europea a América el arte actuaba insertado en la vida socioreligiosa, como plantea Delgado: "el reconocimiento de la vida estética de los pueblos originarios no se puede hacer al margen de su función colectiva" (Delgado, 2015: 5), ya que cumple funciones conectadas con todas las formas de organización social. Ahora el artista activa de nuevo la relación social a través de su trabajo, da garantía de la participación social, es decir, la rehumanización o consciencia étnica, como aseveran Gordones y Meneses cuando dicen que: "la conformación de la etnicidad es pues producto y efecto de los elementos que los grupos sociales crean en la transformación de su entorno y de los contenidos valorativos-simbólicos que estos les asignan en la reflexión cotidiana de su proceso productivo" (Gordones y Meneses, 2005: 80). El arte nuestro sin proponérselo hace apertura a esta posibilidad.

El arte va a tornarse como cuerpo del imaginario, del mito, del símbolo. Va a compartir con el mito la capacidad para enunciar lo aún no visto, el mito requiere un sistema de referencias multidimensionales, donde se equipara al arte, que es polisémico, y por lo tanto ambos demandan enfoques multisituados, recombinables, donde se encajan y desencajan tiempos y espacios disimiles, como continúa Colombres: “El mito guarda una estrecha relación con el arte, pues ambos seleccionan cuidadosamente su objeto para erigirlo en símbolo” (Colombres, 2011: 64). Este autor va a destacar lo esencial que se encuentra detrás del mito cuando dice:

El mito expresa la dialéctica de lo visible y lo invisible, de lo que exhibe y lo que oculta. Se podría decir también que lo que en él es ostensible está seguramente escondiendo algo más importante, donde radica su sentido profundo. Es que el mito revela ocultando, deja entrever lo real en una zona de penumbra, la cual, más que lo fantasmal, nos remite a lo maravilloso, pues es dado allí recuperar lo perdido, lograr que las cosas vuelvan a ser (...) El mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que conforma su más depurada expresión (Colombres, 2011: 29).

Al hacer referencia de las estatuillas como portadoras del mito o cosmogonía alada -que se explicará más adelante- sobre su fisicidad, lo que se busca es explicar que el mito adquiere imagen como materia en la decoración y coloración de los rasgos aparentes o formales antropomorfos, zoomorfos o híbridos, con una aparente funcionalidad sonora -mujer que suena o rítmica mojanica- de las que se pudieron establecer en esta investigación los pares relacionales presentes como etno-representaciones tales como: Forma↔Exageración: figuras de aspecto grotesco que aluden a seres fantásticos o imposibles que hace pensar en una concepción del cuerpo diferente. Figura↔Sonido: en su mayoría las piezas revisadas son sonajeras lo que permite asociarlas a comportamientos ceremoniales y rituales. Decoración corporal↔Representación: sugiere que estas estatuillas funcionan como retratos ya sea de los habitantes originarios y sus pautas de decoración corporal, de sus antepasados o

de los seres divinos o míticos que portan sobre sus pechos el icono volador. Deformidad↔Vivencia del mito de transformación: representación de las sensaciones y alucinaciones corporales durante el trance mojanico.

En las dos fiestas del calendario religioso andino revisadas se pueden notar las posibles muestras de la presencia de personajes míticos originarios actuando en una especie de *continuum* cultural. En la Candelaria, la devoción parece estar dirigida a la figura masculina Arco, camuflada por la imagen de una virgen que reviste una piedra sagrada asociada a la siembra y al aspecto benevolente de la fertilidad. Sobre los trajes de los vasallos o negritos de la Candelaria se logran ver gran variedad de tonos saturados que por asociación por semejanza se pueden atribuir a los colores brillantes y hermosos del Arco, también la alusión en varios momentos al baile de la serpiente y su andar en la tierra y en el aire –lugares o aposentos propios de esta divinidad- la presencia del fuego –la candela– como origen de la luz, la agresividad –función destructora– al quemar las siembras. Vemos una imagen sagrada masculina originaria ocultada por una imagen santa católica femenina.

En la fiesta religiosa de San Isidro, ocurre lo contrario, la imagen cristiana masculina reviste a la figura de una divinidad indígena femenina Xama, específicamente el ritual Quinaroe el cual puede leer como devoción dirigida a Arca o aspecto femenino del ser mítico. El uso de colores atenuados puede hacer remisión al aspecto pálido de Arca como manifestación del arcoíris reflejo. En varios momentos del ritual ejecutan el baile de la serpiente que también remite a la culebra gigante que suele aparecer según el mito frecuentemente en la laguna de Urao. El rito principal es de carácter disfórico y está dirigido a la recuperación de esta laguna por la grave situación de sequía que presenta y que los Quinaroes leen como mudanza o abandono del lugar de la diosa Xama.

En resumen, las estatuillas cuentan signos fragmentados y sin contexto volviéndose en sí mismas espacio de muestra. Las fiestas del calendario religioso andino nos muestran manifestaciones estéticas vistiendo tres trajes: católico, indígena y africano –como dijo Fals Borda “los latinoamericanos somos seres triétnicos”–,

desarrollados de manera más pública en espacios abiertos y cerrados, toda su ritualidad nos cuenta el sentimiento religioso combinado con comportamientos paganos y seculares que se engranan en la fiesta y el culto, especie de laguna de donde emerge un monstruo de tres cabezas donde cada una posee su propio pensamiento y pregona su “ajustado” discurso bajo sus principios. Parece que nunca se pueden poner de acuerdo. En ocasiones, dependiendo de la situación y del contexto, una de las cabezas asume el control, mientras la segunda duerme y la otra se hace la dormida; intercambian este rol, sin embargo, cuando las tres logran estar despiertas, todas manifiestan formar parte de la misma ideología –*weltanschauung*–, que enuncia un mestizaje en desencuentro.

En el caso de los artistas trabajados se pudo apreciar cómo revisitan de manera consciente e inconsciente en sus etno-representaciones el mito de origen andino, las leyendas e historias de seres míticos que conforman las tradiciones personales y colectivas del imaginario de los Andes venezolanos. en Arte Colibrí se puede ver la necesidad que tienen como proyecto artístico de retomar historias locales, rescatar tradiciones y costumbres tanto andinas como venezolanas que entre imágenes contemporáneas dejan ver rastros del mito originario por ejemplo en el cuento de la obra “Érase una vez” donde dos personajes Jico y Jica (posiblemente nueva versión de Arco y Arca) acompañados de dos pajarracos enamorados (seres alados que remiten al vuelo) hablan sobre el amor amenazado por la transformación desfavorable que sufre el medio ambiente, así lo cuentan ellos mismos en esta obra de teatro de marionetas cuando definen como: *“Una danza de AMOR donde se enfrentan las fuerzas del bien y del mal al compás de la música originaria de la Guajira, dos seres especiales han sido separados, un deseo tienen en común: el encuentro, ser uno. Una decisión para vivir, los sueños, la alegría, y la presencia del peregrino de la fe armonizan este mundo espiritual”*.

En Henry Franceschi se ven representaciones de seres fantasmales que levitan como clérigos, espectros, duendes o “entes” como él los llama, al utilizar piedras o materiales que refieren directamente a la naturaleza evidencia la relación con los misterios de la montaña, de allí que el paisaje lacustre y de la sierra esté tan presente en su trabajo.

Lucrecia Chaves al llegar a Venezuela se identificó e involucró con el contexto andino, con sus mitos, tradiciones y costumbres que de inmediato empezaron a dejarse ver en sus etno-representaciones, como la interpretación personal que hizo de las estatuillas antropomorfas locales, generando su propio imaginario de seres fantásticos, voladores y con una marcada dentición con la que devoran astros o ángeles, como lo explicó el artista Oswaldo Vigas arguyendo que la artista es creadora de: *“una imaginería fuertemente apoyada en las artes primitivas que todos los inquilinos de este gran Continente llevamos en la sangre. Podríamos invocar las influencias acostumbradas en todos los pintores que se han aventurado por este asoleado camino de místicos, híbridos y terribles animales telúricos. Pero ya nuestros más lejanos hermanos de flora y fauna, los primeros habitantes de estos valles y montañas, indios de vistosos plumajes y cultura milenaria, nos habían legado en sus piedras labradas y en sus vasijas de barro cocido imágenes parecidas”*.

Franco Contreras relata a través de sus imágenes la vida misteriosa del campo y los seres fantásticos de la montaña merideña cuando asegura que: *“Fueron muchas las noches que oí y sentí las brujas sobre el techo de mi casa, aún recuerdo claramente mi terror ante sus insistentes llamados y carcajadas sin que ninguna explicación ni amenaza me hiciera entender que eran maullidos de gatos enamorados. Pero cuando un murmullo de voces se escuchaba detrás de la casa, como si rezaran, mamá decía: –son las ánimas, seguramente alguien de por aquí se va a morir, hay que aprontarse–. Con mis propios ojos vi pasar agresivo y veloz, por detrás de las matas de cambur, el perro ‘infernal’ y nunca me dejaron ir solo al monte a buscar leña, para no tener que enfrentarme indefenso, a los árboles del bosque que se movían con sus insólitos habitantes”*. También vamos a encontrar en sus relatos alusiones directas al mito etnogenésico de los Andes, a la presencia de Arco:

Contreras dice: Tuve una tía, que se puso loca porque ella dijo que vio la cabeza de un arcoíris bebiendo agua y quedó loca, loca.

Yo le pregunté: pero qué ¿una cabeza humana?

F: no, de un arcoíris, era como de un caballo. Mamá lo que decía es que era como un caballo, grande y con los ojos que le hacían así –con las manos hace un gesto de cerrar y abrir los dedos de las manos–, pero la tía estaba preñada y seguramente iban a lavar al río y alguna vaina les pasó y se les complicó la vida y se puso loca, pero loca, loca de bola.

Yo: El mito de Arco y Arca dice eso que el Arcoíris tiene cabeza de caballo.

F: claro, mamá... yo tengo un hermano catire, Tico no, y vivíamos en el campo en Altamira y cuando Tico se iba pa` Altamira y empezaba a llover, coño mamá se desesperaba porque el Arco se lo iba a llevar, entonces ella hacía cruces, busquen un cuchillo y hacia cruces hasta que Tico aparecía, porque decía que los arcos se llevaban a los niños zarcos, que zarco es catire, entonces bueno de ahí vienen todas esas vainas, todas esas historias.”

En el caso de Annabell Villet, ha comentado que recibe información de arriba: “Estoy pidiendo asistencia –a algo de afuera–, ellos me dicen lo que debo hacer”. Y constantemente sube a la montaña: “Cuando uno va a la montaña se puede encontrar con duendes y también con otros seres”. Estos comportamientos de la artista los podemos asociar al uso que hace el campesino merideño del espacio como lo señala Clarac “Cuando se trata del espacio encima de él dice ‘los Aires’, término que designa al mismo tiempo dicho espacio y las entidades que ahí viven.” (Clarac, 2003: 173): Esta artista deja claro la importancia que tiene la naturaleza en su vida cotidiana y a la hora de hacer arte, comparable a la importancia que tiene el mito de origen andino y el medio ambiente rural para el campesino merideño, como lo expone Clarac:

Hay una fuerte influencia *del medio ambiente* en este mito: las lagunas y los cerros son en efecto los más espectaculares que hay en el paisaje andino. La “bajada” de la laguna desde los páramos (así como también los santos “bajarán, para volver a subir luego) refleja la experiencia cotidiana del campesino andino, quien siempre está bajando y subiendo. Los *páramos* se encuentran arriba como el cielo (...) De modo que todo lo que es páramo, cerro, pico, es equivalente del cielo, o de arriba (...) *Arriba* es por consiguiente el lugar de origen de lo divino, y tendrá una connotación positiva en relación con *abajo*, lugar profano donde viven los hombres. (Clarac, 2003: 128-129)

En lo que respecta a mi búsqueda estética y temática dentro de mis etno-representaciones van a estar influenciadas por las historias orales de la familia, específicamente los cuentos de espantos y del diablo que nos echaba el abuelo materno, y las historias de los pueblos del sur en especial las que me contaban en el Morro acerca de los ches, ánimas y aparecidos que al día siguiente tenían forma de laguna o la del animal mítico el *kisquibi* (comparable al tistire o pájaro de Arco) ave de costumbres nocturnas que según la leyenda tiene cuerpo de pájaro y cabeza de gato, se aposenta sobre los techos de las casas anunciando alguna desgracia o mal presagio de pelea o separación. Por otra parte, estarían los recuerdos de infancia en casa de mis tíos que cuando empezaba a llover colocaban cuchillos en cruz para evitar la lluvia o si hacia sol y lloviznaba no nos dejaban salir a la calle porque la lluvia nos podía causar sarna. Todo esto fue conformando mi imaginario visual.

En las etno-representaciones analizadas se percibe como soporte la creación de un **cronotopo** como contexto para la vitalidad que se activa como lugar que de alguna manera devuelve cierto sentimiento de lo sagrado, esta zona mística detenta el sentido, activa el mito utilizando otros ritos y reutilizando algunos ya existentes, dice Colombres: “Se percibirá que dicha zona posee un centro o núcleo, que puede ser un altar, un sagrario u otro elemento donde se alcanza la máxima significación (...) Tal sacralidad alcanza asimismo a los objetos situados en su radio, los que se cargan de un aura que los distancia de lo cotidiano” (Colombres, 2011: 34). Por ejemplo, los artesanos y artistas estudiados crean museos íntimos donde solo unos cuantos tienen acceso a ellos, sobre todo familiares y amigos.

El espacio de vitalidad en la contemporaneidad se mueve como territorio de lo místico, lugar para renovar un sentimiento de lo sagrado, quizá no tanto como elemento de institución religiosa –salvo en las fiestas del calendario religioso donde sí conserva su protagonismo y función institucional–, pero sí como resignificación de lo espiritual, donde el imaginario se manifiesta en materia gracias a la corporalidad que le permite la afectividad del pensamiento simbólico del arte, y ese actuar cauteloso remite a estéticas de las profundidades que nacen y se muestran en estos espacios particulares

que siguen actuando como aquellas grutas del pasado. Al respecto me apropio de las preguntas que se hace Bachelard cuando hace referencia al problema de la poética de la casa y las replanteo para la discusión del hecho artístico:

¿Cómo unas cámaras secretas, cámaras desaparecidas, se constituyen en moradas para un pasado inolvidable? (...) ¿no encontraremos, en nosotros mismos, soñando en nuestra simple casa, consuelos de gruta? (...) No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están “alojados”. Nuestro inconsciente esta “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismos (Bachelard, 1986: 28-29).

Por otra parte el *Espacio vital* marca lo que podría ser un modo o modelo de consumo cultural ya que activa otra mirada, es decir, instrumentos de percepción distinta al modelo establecido, permite otros rasgos de legibilidad de la obra, espacio de lectura que aunque aún no se ha sistematizado, se está utilizando y conformando lo que podría ser un hecho histórico, idea que soporto en lo que argumenta Bourdieu cuando dice que: “la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra en la medida en que toda obra es construida, de alguna manera, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por la sociedad a la cual pertenece el consumidor” (Bourdieu, 2010: 75).

Entonces cuando el lector o descifrador de la obra se acerca a este nuevo espacio de apreciación y percepción que devela al creador desde su cotidianidad, accede a los materiales seleccionados y utilizados, a las herramientas, libros, alimentación, decoración de la casa, uso del espacio de la vivienda, donde posiblemente sea testigo de las dudas, de los errores, del *pentimento* del artista; adquiere un panorama real y mucho más completo que le proporciona una lectura más amplia de la obra y por lo tanto de la cosmovisión del artista andino que instaura espacios de formación, empresas familiares como proyectos de vida, donde el espacio sirve de cuartel, sitio para estar, hacer, guardar y mostrar las producciones que van desde el hogar que se vuelve escuela,

museo, red de conexión, intercambio y alianzas, lugar para levantar festivales, espacio de ocio donde el paisaje y el ambiente casi imperceptible del modo de ser andino, las tradiciones campesinas, el entorno, el patio de la casa, las historias de vida, la gente que nos rodea, los materiales locales, la basura acumulada en casas humildes estimulan descubrir ese mundo que está ahí adentro, lo que está justo delante de ti con mucha sensibilidad y conocimiento, en definitiva son espacios familiares y tranquilos para trabajar donde uno se salva.

Nace una interiorización inconsciente, sentimiento de familiaridad, acuerdo consciente entre el hacedor y el lector sobre las reglas que definen la configuración de lo real y que se acerca mucho más a la necesidad de la cultura popular de seguir conectada a lo humano, donde el arte y la vida están interconectados, y aquí estaríamos llevándole la contraria al *establishment* del arte moderno que demanda un arte puro fuera del hecho emotivo, su negación del condicionamiento humano. Bourdieu explica esta conexión arte-vida que conservan la estética popular desde la visión filosófica de un escritor español:

Se puede creer a Ortega y Gasset cuando atribuye al arte moderno un rechazo sistemático a todo lo que es "humano", por lo tanto, genérico, común —por oposición a distintivo o distinguido—, es decir, las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres "ordinarios" comprometen en su existencia "ordinaria". En efecto, todo ocurre como si la "estética popular" (las comillas están para significar que se trata de una estética en sí y no para sí) estuviera fundada sobre la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función (Bourdieu, 2010: 237).

El arte local sigue siendo formalista quizá para no despegarse de su contexto de raigambre rural y todavía conectado al entorno natural que cree más en las cosas que son representadas (tematizaciones) a partir de lo sensitivo, de la percepción directa desde los sentidos como comenta Humberto Rivas, que busca la madera especial, que haya sido cortada en la época idónea, con la dureza o blandura que requiera la talla o el modelado para que aparezca la cabeza del personaje que anda buscando. Henry

Franceschi sube a la montaña y se topa con rocas con cualidades texturales que le sugieren las cabezas de los *Entes* que conforman sus instalaciones. Lucrecia Chaves tiene clara su relación a partir de la materia para poder crear al personaje, porque según esta artista es el propio material el que va indicando lo que se debe hacer. Franco Contreras siempre hace referencia a la importancia del amarrar con sus propias manos, al uso de madera y cabuya como materiales en bruto que siempre tuvo a la mano en su mundo campesino y con los que pudo construir sus propuestas artísticas. Annabell Villet por manejar oficios artesanales como la orfebrería y el grabado asevera que lastima sus manos por el contacto directo con el material. En mi caso el haber crecido en el mundo de la zapatería y de la costura me fueron forjando una sensibilidad especial con y hacía materiales como el cuero y la tela.

Todo esto resalta una inclinación por la manufactura en el arte local en oposición al mundo consagrado del arte, cuyo campo de creencia se dirige al arte en sí mismo (literatura, pintura, teatro, instalación, etc.), de allí que el arte regional fusione ambas creencias, la de la necesidad tautológica del arte por el arte que se conecta a lo fenomenológico artesanal adquiriendo presencia en la narrativa por su versatilidad para contar su propio cronotopo.

Se va conformando un *ethos*, más que de clases, de conexión humana sincera en la que no importa el nivel de educación que se tenga, el dinero que se posea, la ideología, si se está en favor o en contra de la subordinación o servidumbre social que demanda el marco hegemónico, acá se derrumba y se abre una conectividad genuina, una comunicación inmediata y real que persigue el reconocimiento de la significación y activa el espacio simbólico para el lector donde puede ver la cara real del hacedor.

El verdadero tema de la obra de arte es la manera propiamente artística de aprehender el mundo; es decir que el artista mismo, su vida y su estilo son marcas infalibles del dominio que tiene de su arte, que mantiene cercano a los seres humanos, un nuevo ritual de encuentros en la vitalidad, como dice uno de los artistas estudiados, Franco Contreras (2015): “*Cuando comencé a hacer algunas cosas (...), lo que empecé a hacer es lo que yo creía que debía hacer, que era lo que yo era (...)*Descubrí

posiblemente a través de la teoría, de estudios, a través de un poco de reflexión que no hay grandes temas y que en todo caso la gente que hace arte lo que trata es de retratarse a él mismo, un poco de ser lo que es (...)Y si tú no tienes un ojo sensible y agudo para ver lo que está delante de ti, pero delante de ti inmediatamente delante (...)Pero, para tú crear, tienes que crear con lo que tienes aquí, no puedes crear con lo que está más allá, para eso necesitas prepararte”.

Esta visión permite contrarrestar los patrones que se han impuesto por medio de la educación utilizada como estratagema de colonización, como asegura Bourdieu:

La "mirada" es un producto de la historia reproducida por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí y por sí mismas, en su forma y no en su función, no sólo las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo, se trate de obras culturales que no están todavía consagradas –como, en un tiempo, las artes primitivas, u hoy la fotografía popular o el kitsch– o de objetos naturales. La mirada "pura" es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de sus productos. (Bourdieu, 2010: 235).

Esta investigación propone una ampliación de los modos de percepción, un mirar desde otros costados para descentrar esa focalización impuesta, el posicionarse sobre dicha afectación –lo que implicaría pararnos en nuestras propias narices– en procura de poder mirarnos con más honestidad frente al espejo, para poder leer con mayor propiedad el reflejo materializado en obras, poniendo en evidencia eso que no hemos podido contar desde la historia y que desde la estética puede ser activada, como Bourdieu dice: “un campo, la percepción estética –en tanto que es diferencial, relacional, atenta a las *desviaciones* que hacen los estilos– es necesariamente histórica” (Bourdieu, 2010: 236), y que pueden dar herramientas que, conectadas a otras disciplinas como la arqueología, la antropología, la semiología, la filosofía etc.,

permitien armar una historiografía más completa y relativamente autónoma del arte de los Andes venezolanos.

Si partimos de los espacios vitales, del *topos* para la vida planteado acá, podemos rencontrarnos con el pasado perdido, reconectando en y a partir del arte, los pensamientos míticos, los conocimientos objetivos y racionales, los sentimientos religiosos y sagrados, las tradiciones y las renovaciones originadas de las necesidades contextuales que se activan en la confluencia de otros múltiples espacios, así aprenderemos a vernos a nosotros mismos, creer y valorar lo que nosotros mismos hacemos, generando consciencia étnica o sociogenética.



Esquema 32 Arte local espacio vital.

Objetos, sujetos y situaciones de potencia. Lo que hablan los objetos

Las obras de arte, los objetos estéticos que realizan los artistas y artesanos, más las situaciones –fiestas del calendario religioso andino– comunicacionales o de interacción que se dan a partir de ellos, son los detonantes de activación de los *Espacios vitales*. A partir de ellos se logra el contacto humano-mágico para el encuentro emotivo y de conmoción, afectación sensible, receptáculo para espíritus e imágenes del secreto.

Schechner se refiere a una especie de halo que cubre estos objetos cuando hace referencia específicamente a las máscaras y marionetas como objetos de representación: “Estos objetos escénicos están bañados en una fuerza vital capaz de transformar a quienes actúan con ellos y a través de ellos” (Schechner, 2012: 322). Esa fuerza vital es comparable a la noción de “catexis” utilizada por Freud, que describe la energía psíquica y pulsional que carga de energía a un cuerpo, objeto o situación, es el valor afectivo con que un sujeto ocupa una representación o grupo de representaciones que se hallan afectados de ciertos valores y le hacen organizar el campo de percepción y de comportamiento según su excitabilidad. Un objeto puede ser catectizado desde el sujeto que lo crea o desde el sujeto que lo contempla.

Durante la etnografía me pude percatar que en los artistas revisados existe la necesidad de atribuir a sus trabajos esa carga de energía con la que buscan afectar emotivamente al observador. Humberto Rivas habla sobre lo que le motiva a hacer su trabajo, de la necesidad que tiene de que sus piezas queden bien hechas: *“Me esmero en lograr que mis piezas estén hechas en materiales resistentes y que queden muy bien pintadas. Ningún pequeñito debe entretenerse con un objeto de mala calidad. Por otra parte, es ideal lograr que esa creación tenga tridimensionalidad, movimiento y ofrezca una respuesta a un planteamiento científico. De igual forma, casi siempre estos artilugios nos permiten brindar una respuesta a las necesidades infantiles, que pueden ir desde grandes preguntas sobre la vida cotidiana, hasta anhelos que, aunque sencillos, llenan el corazón.”* Este

artista busca impregnar su trabajo de esa fuerza vital por eso para él: *“Trabajar en esto es un acto de amor, no se hace para llenarse de dinero”*.

Henry Franceschi cree en el arte como instrumento para mejorar el mundo, que se debe hacer con amor para que revelen lo oculto: *“El arte nos puede ayudar a mejorar nuestro ambiente social y natural, forjándonos en nuestra conciencia calidad de estéticas, en armonías de paz, amor y compasión (...) Ser un hacedor de objetos, de lo mágico y maravilloso; de lo oculto y subterráneo, revelaciones sagradas.”*

Para Lucrecia Chaves: *“El arte me salva”*, es decir, hacer arte, que donde hay presencia de arte hay vitalidad: *“todo tiene vida”*.

En Franco Contreras topamos con una sensibilidad arraigada a su historia de vida, al mundo de campo y de montaña que retrata esa esencia desde un conflicto personal: *“pues nunca había pensado que aparte de mí, estas figuras, tuvieran para otras personas interés alguno. Las fui haciendo con la única intención de guardar, ese tesoro que por fortuna encontré en mis primeros años y que como todo tesoro tiene la marca indeleble del mundo infantil. Yo creo que la obra, cualquier obra si está hecha con sensibilidad, si tú has estudiado y manejas qué es lo que hay en el mundo con lo que sea, es decir, sin pretender. Yo quiero hacer lo que yo puedo, no lo que quiero, porque lo que uno quiere no puede hacerlo, está por encima de uno. El problema es mío, la batalla y la lucha es mía, contra mí mismo, de lograr a ver si puedo hacer algunas cosas que a mí me conmuevan y que yo diga a bueno esto tiene el perfil de lo eterno porque se convirtió en una obra de arte. Creo que el arte es una de las cosas más difíciles que hay, entonces cuando yo estoy creando, estoy convencido de que estoy en uno de los rollos más feos que hay que es crear, que es transformar la realidad, crear una nueva realidad y que eso además pueda durar un tiempo y que la gente la pueda ver y se pueda conmover. Ese es el rollo del arte. Entonces eso es lo que a mí me preocupa. No me preocupa vender, no me preocupa el precio, no me preocupa si eso a los críticos les gusta. El problema es conmigo”*.

La artista Annabell Villet revela que el arte tiene su misterio, tiene un algo que te atrapa, por eso insiste en que: *“El mensaje está detrás del material, hay que*

descifrarlo”. Para ella el arte que realiza está hecho para ser contemplado por parte del espectador, porque es en esa contemplación donde ocurre lo que ella espera que ocurra con su trabajo, y es que afecte al lector modificando su estructura de pensamiento y de sentimiento, una especie de cobrar conciencia. Para esta artista: “*El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad*”.

En el caso personal lo que busco destacar es la recuperación de significados simbólicos de la tradición artesanal –la costura manual, la zapatería, la muñequería de trapo, las figuras de arcilla, hasta el juego evocador del niño de barrio que construye sus propios juguetes. Me interesa esa plusvalía que el niño le asigna a sus juguetes que en el fondo es la misma que el artista traslada a sus piezas, y tratar de que generen en el espectador ese mismo valor, esa conmoción que sean potentes como se refirió la galerista Carmen Araujo sobre mis obras cuando insistía en saber por qué un tipo como yo está encerrado en su casa haciendo estás imágenes tan poderosas.

En resumen, los artistas locales persiguen un rescate de la inocencia de la infancia, la calidad del hacer desde lo artesanal y de esta manera poder conmover y despertar en el espectador una mirada contemplativa, casi lúdica. Hacer arte es un acto de amor que devela lo oculto y detenta lo sagrado, por esto su esencia es vital y escapa a los mecanismos cosificantes del mercado (por eso les cuesta vender sus trabajos) y se concentran en la fuerza vital que indica Schechner que poseen algunos objetos.

Es importante destacar que esa especie de aura que baña a los objetos señalada por Schechner difiere de la definición de Benjamin quien la anuncia de la siguiente manera: “Definimos esta última como la manifestación única de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar (...) Un singular tejido de espacio y tiempo, para continuar con la manifestación” (Benjamin, 2015: 38). Dicho halo que cubre a los objetos, especialmente a las obras de arte en la era de la reproducibilidad de la imagen va a ser destrozado o atrofiado. La idea de originalidad se extravía en la multiplicación de sí misma y la obra pierde cualidades mágicas y sacras, volviéndose secular y prácticamente banal al desvirtuar su uso ritual, sin embargo, sigue siendo objeto de culto, como aduce Camnitzer: “Junto a una visión fetichista del arte, el *mainstream*

también se concentró no solamente en el producto sino también en su calidad aurática. El objeto es ungido e irradia su condición de 'objeto de arte'" (Camnitzer, 2009: 64).

Es evidente que el mercado sustituye o recubre el aura mágica por el aura del valor monetario –cambio de mito–, la obra ya no vale por su significación sino por su precio moneda, la sustitución del ámbito simbólico por el ámbito económico de Bourdieu, el mismo Benjamin va a poner en evidencia este viraje en la valoración del arte cuando señala que: “El valor cultural (lo sagrado) ha de definirse como un aura saturada de contenido histórico” (Benjamin, 2015: 49), pero este es sustituido o despojado de la obra de arte por el valor de exhibitividad y lucro que provoca su reproducibilidad, perdiendo así su carga histórica, su tradición, su pasado, y que hoy llega a niveles de banalización y homogenización que cuestionan los valores de la autenticidad, lo propio, la alteridad. También esta condición consagrada e institucionalizada de la obra de arte depende del marco legitimador y su poder de apuntar el posicionamiento como producto de determinada clase social, evidenciando que dicha aura sólo la reciben las obras de arte cultas, nobles, actualizadas, vanguardistas, centrales, que manejan mucho dinero y a las que se le atribuye la posesión del conocimiento, como afirma Bourdieu:

Si ciertos sistemas de significaciones son objeto de una dedicación "ritualizada" y devota, la existencia de *obras consagradas* y de todo un sistema de reglas que definen el acercamiento sacramental supone una institución cuya función no es solamente transmitir y difundir, sino también *legitimar* (Bourdieu, 2003: 164).

Me parece que lo que Schechner señala al referirse a esa fuerza vital en los objetos, es la necesidad en esta época de reencontrar en el arte una significación mística, la necesidad de reencontrar su valor cultural real. Y digo real porque debemos tener claro que el concepto de aura de las obras de arte que Benjamin señala es el asignado por el mundo occidental capitalista asociado al concepto de belleza o de bellas artes, volviéndolo fetiche de consumo, que por supuesto se va a extender a las

manifestaciones estéticas de otros lugares. Ahora bien, el aura que se busca reconquistar en el arte local tiene que ver con esa potencia que emana de las manifestaciones estéticas que nos afectan, nos conmueven y que terminan teniendo significación como valor cultural, porque dotan de sentido nuestra existencia, ampliando la capacidad contemplativa más allá del mero fenómeno retiniano, permitiendo una mayor disposición o sensibilidad como afirma Tapies: “(...)estamos ahora en mejores condiciones de explorar con mayor intensidad todo el potencial mágico, hipnótico, curativo, provocador del tránsito contemplativo” (Tapies, 1999: 56), activando los demás sentidos y el propio entendimiento, rescatando el derecho como seres humanos a representarnos desde la dignidad humana individual que nos facilita el asir una conciencia étnica y que podamos, como resalta Tapies: “(...)destacar el tipo de arte que nos parece dotado de aquellos *poderes* universales que suelen calificarse de *trascendentes*” Tapies (1999: 17).

Los objetos y situaciones de potencia generan una satisfacción emocional e intelectual, de esta forma el arte se hace vivencial, objetos que desprenden energía, que emanan notas de elevación espiritual y ética que recobran los ritos de la operación mágica y donde lo sagrado y lo mundano se juntan, imágenes y situaciones que como dice Tapies: “(...) irradian una extraña fuerza, tal que, con sólo mirarlas, descargan sobre nosotros sacudidas de una energía que nos cautiva (...) objetos de poder (...) con un componente artístico, con todas sus concomitancias religiosas, mágicas, poéticas” (Tapies, 1999: 51).

En este sentido las unidades de estudio que en esta investigación conforman la idea nocional de *Arte local*, aparte de reconstituir y reconfigurar la revitalización de la potencia atrayente de la imagen, también vivifican el modo de hacer, es decir, la factura, el hecho técnico o formalista que los antropólogos le asignan a su concepción del arte primitivo, retomando las tradiciones artesanales, lo hecho a mano, que hoy está tan desprestigiado por el *establishment*, y que manifiesta la condición humana de la no perfección, de la dotación de significado a cosas “insignificantes” y su apreciación como potencia misteriosa, como señala Tapies:

Los verdaderos objetos de poder guardan una fuerza misteriosa, cósmica, que, entrando en la mente, pasa a las manos, a la sabiduría artesana de un creador, el cual, en cierta manera, se asemeja a un chamán. Es una fuerza carismática intransferible que encuentra su punto de llegada en la mente del contemplador, no para describirle nada, sino para arrebatarse la conciencia y conseguir que sea él mismo quien abra los ojos del espíritu al misterio de la más profunda realidad (Tapiés, 1999: 52).

Estos objetos dentro de la representación, como es el caso de la máscara, la marioneta, idolillos o figurinas, escultura, etc., terminan proyectando una fuerza vital enmarcada en un contexto cultural. Como lo dice Schechner:

Una máscara es más que una forma de encubrir la identidad del enmascarado. Una marioneta es más que madera muerta o cuero aplanado, animado por actores humanos. Máscaras y marionetas constituyen en realidad seres secundarios que interactúan con los actores humanos. Estos objetos escénicos están bañados en una fuerza vital capaz de transformar a quienes actúan con ellos y a través de ellos (Schechner, 2012: 322).

Durkheim va a destacar la importancia de lo misterioso en la concepción del arte primitivo cuando alega que: “Sin duda, cuando vemos atribuir a objetos insignificantes virtudes extraordinarias, poblar el universo de principios singulares, hechos de los elementos más dispares, dotados de una especie de ubicuidad difícilmente representable, encontramos fácilmente a estas concepciones un aire misterioso” (Durkheim, 1968: 31), que en esta investigación se vio reflejada en las etno-representaciones del arte local cuando recurren a lo no visto que se vuelve contenido en el objeto que lo porta, como dice el artista Henry Franceschi cuando asegura que el arte trata sobre las revelaciones sagradas de lo oculto y lo subterráneo. También Annabell Villet refiere que: *“Para ver el trabajo hay que estar abiertos, recibir lo que emana de él para dejar que entre el cambio (...) El mensaje criptográfico está detrás del material, hay que descifrarlo”*.

El misterio adquiere forma, se materializa en elementos o materiales que configuran el cuerpo llamado arte al que se le atribuye la posesión de potencia y por lo tanto de eficacia, de allí que se pueda establecer una relación directa entre el arte y la religión, esto me hace afirmar que el arte desarrollado en Los Andes por los artistas estudiados todavía mantiene una concepción espiritual o mística sentida como una necesidad ontológica y axiológica que logra manifestarse en cualquier escenario en que se presente, que puedo conectar a la idea que refiere Durkheim cuando señala la importancia de prácticas materiales en el culto: “Esto explica, por otra parte, la importancia primordial atribuida por casi todos los cultos a la parte material de las ceremonias. El formalismo religioso” (Durkheim, 1968: 39).

En las etno-representaciones encontradas en las manifestaciones artísticas revisadas, me topé con la inclusión de los elementos sagrados y profanos, un rasgo o característica secular puede ser activado/a como mística en la obra de arte, acá concuerdo con la idea de Durkheim quien afirma:

Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que se llaman dioses o espíritus; una piedra, un árbol, una fuente, un guijarro, un trozo de madera, una casa, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada (Durkheim, 1968: 41).

También Smith citado en Herskovits va a mencionar: “la creencia de que cada objeto, animado o inanimado, posee una fuerza para el bien o para el mal” (Herskovits, 1952: 392). Continúa Herskovits:

(...)el carácter sacro que atribuimos a los objetos de culto, y aun del bien que creemos se produce asistiendo a la iglesia y entrando en contacto con sus poderes benéficos, no está demasiado distante de esa psicología que cree en la eficacia de una pieza de madera tallada, o de una roca o de una catarata (Herskovits, 1952: 394)

Esa atribución potencial al objeto se inicia en el hacedor del objeto mismo que impregna de energía eso que toca, como dice Bachelard: “Cuando un soñador reconstruye el mundo partiendo de un objeto al que hechiza con sus cuidados, nos convencemos de que todo es germen en la vida de un poeta” (Bachelard, 1986: 102).

El objeto ocupa un lugar, pero cuando sus cualidades potenciales se activan, es como si éste se ampliara irradiando su potencia más allá de sí mismo: “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (Bachelard, (1986: 240).

Entendiendo por esa potencia aquello invisto que se hace presente, lo inmanente que a pesar de su carácter impresentable se vuelve imagen como mito o como obra de arte. El que observa estos objetos y situaciones de potencia, activa su capacidad contemplativa sobre estos, estableciendo una conexión afectiva que se va tornando significativa, prodigando sobre lo que ve una fuerza atrayente que podemos establecer analógicamente con la imagen de la semilla de la manzana de Bachelard cuando dice:

En el centro están las semillas más calientes de toda la manzana. Ese calor condensado, ese cálido bienestar, amado de los hombres, hace pasar la imagen de la categoría de imagen que se ve, a la categoría de imagen que se vive (Bachelard, 1986: 187).

Ese calor puede designar el hecho mágico que también puede ser activado por la palabra que nombra y designa al objeto, tal como lo menciona Herskovits: “El objeto mágico y la palabra mágica son ampliamente empleados en la magia. Se pone en operación una fuerza específica que se dice residir en un objeto específico pronunciando una fórmula que en sí misma también posee fuerza” (Herskovits, 1952: 402).

Cuando analizamos las estatuillas del museo pudimos ver que en su mayoría estaban hechas de barro y arcillas propias de la zona, con incisiones, aplicaciones (algodón y piedras) y pinturas como características decorativas, de ajuar o parafernalia, que remitían o representaban seres antropomorfos sexuados y asexuados, otras zoomorfas casi siempre ranas, y en ocasiones figuras zooantropomorfas, que al ser cocidas se endurecen como

piedras. La importancia del material que configura al objeto estético lo podemos apreciar a partir de la lítica y la cerámica, de las que podemos extraer datos que definen el comportamiento o conciencia étnica, como dicen Gordones y Meneses:

El dato cerámico es uno de los aspectos más representativos de la cultura de los pueblos y al encontrarse en éste elementos particulares de su identidad, se convierte en una de las fuentes fundamentales para conocer la etnicidad de grupos sociales del pasado (Gordones y Meneses, 2005: 33).

Esto lo pude cerciorar con los datos que obtuvo en su investigación Bautista cuando arguye que:

La arcilla, la piedra, el algodón: son materiales que intervienen en la elaboración de estatuillas en la región andina venezolana, junto con la madera ocasionalmente, el hueso y los metales en otras culturas, porque generalmente la misma categoría de objeto es elaborada con los materiales disponibles en la localidad, y a cada material se le atribuye la nobleza o eminencia que incrementa la función sagrada del objeto, todo enlazado y condensado por el mito (Bautista, 2001: 46).

Es importante hacer notar acá que esos elementos de la naturaleza son muy importantes como símbolo dentro de la mitología o cosmovisión andina, no sólo de los indígenas precontacto, sino en los que todavía viven y en los artistas estudiados, sobresaliendo el uso de la piedra y la madera. En el caso de la piedra Bautista va a señalar su importancia sagrada:

La piedra: es recurrente en el área la existencia de piedras que conservan desde tiempos indígenas la atribución de “sagradas”, suelen tener denominaciones propias y constituyen hitos direccionales para los campesinos. Su carácter de eternidad las asocia con asiento o material imperecedero como la divinidad. Numerosas estatuillas y placas aladas (antropo y zoomorfas) del museo arqueológico son elaboradas en materiales pétreos. Como elemento tiene una base mítica, no muy precisa aún, para los Andes venezolanos (Bautista, 2001: 46).

Durante el periplo a las tres unidades de estudio, me percaté de que la piedra o el uso de piedras va estar presente en sus manifestaciones estéticas, esto me hizo deducir que de alguna manera la concepción sagrada o de respeto sobre estos elementos sigue estando diacrónicamente presente, comenzando en los idolillos votivos y ceremoniales, en petroglifos encontrados a lo largo del territorio andino venezolano de las etnias antes de la llegada de los españoles, hasta en rituales de las fiestas religiosas de la Virgen de la Candelaria en la Parroquia y de San Isidro en Lagunillas. También sincrónicamente los artistas estudiados las utilizan como elementos constitutivos y sígnicos en sus trabajos. Si partimos de la idea bourdieuriana (2010: 27) de que el arte es un objeto de creencia, la piedra asume un papel importante como elemento simbólico en las etno-representaciones locales, a partir de ella se establece el campo social que reproduce sus estructuras desde los posicionamientos de clases, religión, estética que marcan los acuerdos –hábitos, disposiciones, principios– del juego social, de esta forma el ritual del arte se equipara al culto religioso, y es cuando vemos, por ejemplo, una roca disfrazada de virgen o viceversa.

Clarac (2003: 152-153) explica el uso de la piedra y su representación a partir del mito originario de los Andes venezolanos:

En cuanto a las *Piedras sagradas*, representan el lugar donde se rinde culto a la montaña, donde se le hacen las ofrendas (...) El culto a las piedras se perdió en la mayoría de las comunidades. Sin embargo se han conservado en casi todas cierto respeto hacia *ciertas piedras*, sobre las cuales, en general, se ha levantado una cruz. En la Pedregosa hay una de esas piedras a la cual, según algunos informantes, los “indios” hacían ofrendas, hace mucho tiempo (...) De todos modos, en la mayoría de las *comunidades aisladas* se han conservado por lo *menos* el rito de fertilización del suelo mediante unas pequeñas piedras talladas y coloreadas con colorantes vegetales. Esas piedritas aparecen en ciertos juicios hechos a mojanas en los siglos pasados. Los españoles los llamaban “*ídolos*”.

Por otra parte, las piedras utilizadas en las fiestas del calendario religioso cumplen la función de contenedor, “recipiente de divinidades” (Pollak-Etlz, 1977). En el caso de la Virgen de la Candelaria, una imagen mariana se inscribe en una roca, como lo señala Clarac:

La llaman simplemente “la Candelaria”. Es una piedra en la cual se inserta la imagen de una “virgen”, la cual se identificó como Candelaria(...)Los cargadores llevan en sus hombros a la virgen cuya imagen cuelga de una piedra en forma de media luna, depositada sobre un pequeño montículo de telas (Clarac, 2003: 260-261).



Imagen 139 Fotografía de la piedra cubierta por la efigie de la Virgen de la Candelaria.

Acá se puede ver la activación del principio de reversibilidad propuesto, cómo la piedra de culto indígena se reviste de la imagen católica. La efigie de una virgen que se hace cuerpo pedestre o la de una piedra hecha madona, también va a implicar la creencia afroamericana y algunos aspectos de su culto que a pesar de que parecen solapados por esa imagen católica, se exhiben dentro del rito religioso y que Clarac explica que se divide en tres momentos o partes:

Una de origen netamente católico (la misa y la procesión de la virgen alrededor de la plaza), otra de origen netamente autóctono andino: las danzas a la agricultura (y que hoy habría que revisar esto debido al cambio en los modos de subsistencia: proletariado, asalariados, comerciantes etc.) que se hacen el 2 de febrero en la calle y el 3 en la plantación de caña de azúcar de Zumba; la utilización de la piedra para sostener a la virgen, y ciertos detalles del ritual de sacrificio de los gallos(...) de probable origen africano. En efecto, el sacrificio del gallo y las libaciones (hoy en día simuladas) con la sangre de este son característicos de los cultos afroamericanos (Clarac, 2003: 268-269).

Alrededor de la piedra, las tres creencias se activan como rituales vivos, sin limitarse una a la otra, la correspondencia o identificación entre el nombre del santo católico y las divinidades afroamericanas también se asocian a los elementos de la naturaleza en el rito indígena, como dice Ascencio:

Hay una conciencia no sólo de la diferencia sino de la continuidad, y esta conciencia es la que permite el paso de un sistema a otro, sin que se genere ningún conflicto; más aún: estando en un sistema, se está automáticamente en el otro. Así, el día 2 de febrero, día de la Virgen de la Candelaria con quien está identificada Ochún, la diosa del amor y del dinero, las iglesias del mismo nombre se llenan de devotos en Caracas, en Río y en Bahía (Ascencio, 2007: 19).

Clarac también menciona esta correspondencia: “se consigue además la virgen de la Candelaria (...) el equivalente de ‘Candelina’ en el vodú haitiano y de ‘Yemanya’ en el Candomblé” (Clarac, 2003:269). La reversibilidad señalada pone en evidencia el

poder ir de un rito al otro, por supuesto que uno de los rasgos aparentemente predomina, pero en el fondo existe una concordia religiosa de que “(...)existieron fraternidades religiosas, que, bajo el camuflaje de santos católicos, continuaron rindiendo homenaje a los dioses africanos (y americanos)” (PollaK-Eltz, 1977: 18).

En la otra fiesta del calendario religioso estudiada, San Isidro en Lagunillas, se sustenta en una antigua tradición que celebra con bailes y música la llegada de las lluvias durante el mes de mayo solicitándole ayuda al santo: “*San Isidro labrador, quita el agua y pon el sol*”. El rito original invocaba la bajada del Ches o Dios de la lluvia, en una procesión que va de Lagunillas a Pueblo Viejo y que bordea la laguna, donde se danzaba con las caras pintadas y cubiertos de pieles. Danzaban al compás de las maracas, las chirimías y los tambores, recorriendo el pueblo. Ahora el tributo se hace a la Diosa Xama dentro de la fiesta de San Isidro, como lo explica Clarac: “El paseo del santo se realiza del modo siguiente: lo llevan en una carroza (camión adornado de frutas, verduras, tubérculos, ramas, flores). Varios pares de bueyes caminan delante, con cintas de colores en los cachos” (Clarac, 2003: 273). Sin embargo, en la actualidad, aunque toda la comparsa o procesión acompaña a la imagen del santo en gran parte del camino, hay que destacar que los miembros de la etnia de los Quinaroes no siguen a la imagen del Santo católico, sino van por delante de éste y su ritual no posee carácter de celebración, debido al mal estado en que se encuentra la laguna, puedo asegurar que su significación es más bien disfórica, componente que conecto a la inclinación melancólica de las etnias originarias de los Andes venezolanos y a la postura solitaria de los creadores de imágenes actuales, se genera un posible acercamiento a lo sagrado representado por la laguna, para ir fundando conciencia en las nuevas generaciones hacia su recuperación, protección y seguir manteniendo la tradición.

Durante la etnografía realizada el jueves 14 de mayo de 2015, al salir de la casa de Valerio Gutiérrez hijo –actual moján– y llegar a la casa donde vivió su padre, pude constatar –por memoria oral– la importancia de ese recinto donde nace el primer moján Valerio Gutiérrez padre. Allí se hizo el baile de la serpiente alrededor de un patio, donde se encuentra una piedra blanca que representa la laguna, y a su vez es elemento

sagrado para evocar la presencia de ese antepasado, lugar de veneración y encuentro con el pretérito –culto a la piedra y tributo a los muertos–. También me topé con el uso de piedras para el ajuar, vestimentas y la decoración personal. Por otro lado, en la zona existe una roca que para ellos es sagrada llamada Cui o piedra del Tambor.



Imagen 140 *Fotografía de la piedra blanca que representa la laguna.*

La conexión que encontré entre los seis hacedores investigados con el elemento piedra fue más abierta en cuanto a significados. Lucrecia Chaves va a representar piedras en sus dibujos y pinturas de paisajes andinos como eso que son, atributos del mundo observado por la artista. También representa con su propia versión dibujos que aluden a las piezas antropomorfas –figurinas–. Por otro lado, utiliza la cerámica ya cocida (platos, envases) para trasladar las imágenes referenciales de la naturaleza, el sol, el agua, los animales, la vegetación, en este caso estos elementos alfareros

intervenidos funcionan como contenedores de su imaginario que remiten a piedras grabadas, aunque en este caso son dibujadas o pintadas. Le pregunte un poco sobre su proceder práctico, cómo se le ocurrían las ideas para pintar un plato, por ejemplo, a lo que contestó: “*El plato dice lo que hay que hacer*”.

Otro de los artistas estudiados Henry Carvajal Franceschi se apropia de rocas que de alguna manera le recuerdan fósiles o que le han dicho que lo son, extraídas de lagunas –conexión con los antepasados indígenas y con el uso en las fiestas del calendario religioso– las interviene con pintura y con sombreros o cachuchas – elemento que lo caracteriza ya que él siempre porta alguno–, para transfigurarlas en personajes que él asocia a las estatuillas antropomorfas asignándoles una representación narrativa (autorretrato) y que él denomina *entes* o *pequeños*, como si se refiriera a duendes. En ocasiones utiliza la piedra en sí misma como elemento signico que remite al lugar de donde la extrajo por ejemplo el Páramo de los conejos.



Imagen 141 *Personaje ente de Franceschi.*

En el caso de Annabell Villet la piedra es utilizada a través del encaste y el encapsulamiento como elementos de orfebrería, esta artista utiliza estas técnicas para “transmutar” el material, en este caso minerales que asumirán la forma y la presencia de joyas. Dentro de su proceso creativo, ella deja ver entre líneas cierto comportamiento alquimista, ya que ella atribuye a sus piezas no sólo la función de embellecer sino la de sanar, la de proteger a quien la porte como si fuesen amuletos, sin embargo, la piedra no alude a otras ideas, sino que sigue siendo piedra. Villet (2016) dice: *“Para ver el trabajo hay que estar abiertos, recibir lo que emana de él para dejar que entre el cambio (...) El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad.”*

Franco Contreras quien nace en Las Piedras estado Mérida, también va a encontrar en las rocas un componente para la ensoñación, la metáfora, acompañantes silentes del paisaje campesino merideño. La piedra ocupa el lugar que le corresponde como esencia mineral, protagonismo pétreo en su memoria que le recuerdan su infancia campesina, están como pareciendo no estar, Franco la dice desde su vivencia rural, como él mismo cuenta: *“Mi padre tenía la maravillosa habilidad de verle a todo una segunda y tercera posibilidad, de buscarle a cada piedra y a cada palo el preciso acomodo, el más útil y más placentero. Por ahí me fui metiendo y poco a poco encontrando la presencia de miles de relaciones de espacios, líneas, vacíos y situaciones que casi mudas e imperceptibles se guardaban en poderosa existencia; era un mundo que se iba revelando, un inmenso mundo en movimiento que a cada instante me sorprendía”*.

En el caso de otro de los artistas Humberto Rivas, no es usual la presencia de piedras en su trabajo.

En lo personal dentro de mi proceso creativo dejo que cualquier material forme parte de la experimentación para poder conseguir alguna forma o figura. De un tiempo para acá he recolectado rocas de variados tamaños que luego involucro en alguno de los proyectos que desarrollo porque me seduce la textura, el color, el tamaño, la forma que puedan detentar, cualidades que luego redirecciono en función de que actúen como signo, y es en ese instante cuando logro configurar una función estética en esa piedra

que despierta mi afectación y ya empiezo a considerarla como algo potente, no tengo claro si esto ocurre en mí de alguna forma como una memoria ancestral sagrada – rastros de ese pensamiento religioso– o si es sólo una necesidad de que mis trabajos detenten cierta carga mística que los haga objetos potentes o incluso ambas, esto debo seguir hurgándolo dentro de mí.

Otro de los elementos de importancia es la madera, presente en prácticamente todas las unidades de estudio. Volviendo en el tiempo vemos que el cronista de India Fray Pedro de Aguado, en su recopilación historial hace mención de la importancia de los árboles dentro de los rituales de adoración de los indios del Nuevo Reino cuando dice:

Adoran aquellos árboles y preguntándoles por qué lo hacen, responde que así les ha sido ordenado por sus ancestros (...) Hacen ahora ciertos santuarios secretos y ocultos donde ofrendan oro y aquellas mantas (...) Los indios del Nuevo Reino hacen estos santuarios y ofrendas donde les viene bien y les dicta la fantasía, así en casas similares, o en un bosque, o a orillas de un foso, o al pie de un árbol (De Aguado, 1916: 128).

También en su descripción de las Indias del comerciante italiano Galeotto Cey hace referencia a maderos usados como ídolos por los indios cuicas de la actual Trujillo, Venezuela:

(...)la riqueza que allí encontramos y que ellos tenían en gran estima era que, sobre ciertos leños gruesos como muslos, de 4 brazos de largo, se enrollaban ciertos paternostrosillos de hueso blanco mucho más pequeños que cuentas que ellos llaman quitero, y otros rojizos que llamaban baroda. Cada india, por devoción, los ensartaba cada día o según podía tenerlos, una vuelta sobre la otra en tanta cantidad que no se podían, ni por dos hombres, levantar de la tierra, y de estos se encontró muchos y los llamamos nosotros ídolos, porque los tenían en ciertas casas grandes donde iban a ofrendarlos como iglesias (Cey, 1994: 71).

Dentro de los materiales utilizados en las fiestas del calendario religioso observadas en esta investigación, la madera también juega un rol importante, ya que la mayoría de

promeseros de la fiesta de La Candelaria portan un bastón o palo con el que ejecutan algunos movimientos y sonidos que remiten al trabajo en el campo y en la otra mano llevan una maraca fabricada de tapara. En la fiesta de San Isidro también todos usan maracas de taparas y el cacique porta una especie de báculo de madera y junto al mohán transportan taparas donde llevan el licor para las libaciones durante el paseo del santo.

En el caso de los artistas y artesanos, en el taller de Humberto Rivas se conoce y maneja el arte de la madera, con ella se fabrican los juguetes, los títeres y las marionetas. Incluso ha fabricado máquinas espaciales para el tratamiento de la madera. Para Lucrecia Chaves la madera es usada de forma más discreta en algunas de sus muñecas de trapo como bastoncillos, parales para pancartas que portan mensajes como si las muñecas estuviesen protestando, y en sus dibujos representa árboles, escaleras, postes. Henry Carvajal Franceschi también le da un uso dentro de sus obras instalativas y como elementos sígnicos en sus trabajos, que introduce en cajas, cajones y gavetas de madera –la madera como contenedor–, en sillas, en collages con pequeñas láminas y chapas de madera que en ocasiones le sirven de soporte.

Annabell Villet utiliza dicho elemento de manera modesta y por lo general lo fusiona o lo ensambla a otros elementos como el metal y el papel, ella cuenta que la madera permite ver la fibra y el mensaje criptográfico dentro de su obra. En el caso personal, la madera siempre me ha seducido como material por sus propiedades naturales para tallarla, la suelo usar como fragmentos con los que construyo seres o personajes –cachos, piernas, brazos, cabezas–, también me interesa de ella la construcción de nichos que guardan los dibujos y pinturas.

Dejé para el final de esta parte a Franco Contreras porque para este artista el elemento madera de café es casi sagrado, toda su obra se construye de este material porque en su caso creció trabajándolo en las actividades del campo de su casa, su encuentro constante con el café lo llevó a descubrir su potencialidad estética para elaborar dibujos, esculturas, ensamblajes e instalaciones, ya que como él mismo alega: *“Tanto en mi casa como en los alrededores inmediatos encontré los materiales, las técnicas, las herramientas y los motivos que hoy conforman en esencia mi obra(...)*la

mata de café siempre ha sido una fiel compañera en las casas del campo del pie del monte andino (...) Cada centímetro de madera es distinto al otro, como si escondiera en cada espacio diminuto un pequeño corazón”.

La potencia de los objetos presentes en las unidades de estudio

Las estatuillas, las fiestas del calendario religioso y los trabajos artesanales y artísticos propuestos en esta investigación como unidades de estudio objetuales, subjetorales y situacionales se constituyen en entes poderosos, morada o lugar donde habita la reconstitución del mito, –cosmogonía alada- albergue de la afectación del que emanan fuerzas de conmoción capaces de transformar –aunque sea por unos instantes– a todo aquel que los mire con atención, como dice Bachelard acerca del encuentro verdadero con el ser de la imagen poética:

Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia (...) donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar su resonancia (Bachelard, 1986: 8).

Para Leroi-Gourhan el poder que puede emanar del objeto va a estar inscrito en su expresión simbólica, es decir, en su materialización sígnica:

La propiedad del lenguaje, la facultad de simbolización. Esta propiedad absolutamente general exige que el símbolo rija al objeto, que una cosa exista sólo cuando es nombrada, que la posesión del símbolo del objeto tenga facultad para actuar sobre él. Esta actitud atribuida a las “sociedades primitivas” en su comportamiento “mágico” (...) puesto que uno toma posesión de los fenómenos sólo en la medida en la cual el pensamiento pueda, mediante las palabras, actuar sobre ellos, y construir su imagen simbólica para realizarla materialmente (Leroi-Gourhan, 1971: 321).

Todo aquel que caiga bajo los efectos de seducción de un objeto tiene la capacidad de volver cualquier lugar, donde esté se presente, en espacio de vitalidad, y es que la mayoría de estos objetos nacen de una necesidad profunda, como escribió alguna vez Rilke: “Una obra de arte es buena si nace de la necesidad” (Rilke, 1999: 44); también el pintor ruso Kandinski va a definir este impulso o vibración creadora:

El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a esta base principio de la necesidad interior (Kandinski, 1996: 54).

Más adelante Kandinski va a señalar las tres causas místicas que constituyen la necesidad interior:

Primera, todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad). Segunda, todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal). Tercera, todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo) (Kandinski, 1996: 65-66).

La investigación me llevó a descubrir esa necesidad de creación tanto en el chamán como en el artista, ese símil entre el levantamiento mítico que ejecuta el chamán en su rito con los elementos mágicos-sagrados y el intento de traer el mito de vuelta a la realidad por parte del artista, valiéndose de recursos plásticos – reincorporando lo inminente en ambos intentos–.

En el caso del chamán hace posible lo intangible hablando, recitando, cantando, actuando; el artista hace posible lo invisto comunicando, dibujando, pintando, modelando, escribiendo, cosiendo, etc., es lo que Lévi.Strauss denominó eficacia simbólica, la cual consiste en el ordenamiento por conocimiento y por evocación de los elementos, signos, materiales, emociones:

Es la eficacia simbólica la que garantiza la armonía del paralelismo entre mito y operaciones. Y mito y operaciones forman un par en el cual volvemos a encontrar otra vez el dualismo del enfermo y el médico. En la cura de la esquizofrenia, el médico cumple las operaciones y el enfermo produce su mito; en la cura chamanística, el médico proporciona el mito y el enfermo cumple las operaciones (Lévi.Strauss, 1974: 224)

Tanto el empleo como la evocación de las ideas se efectúan por medio de la presentación de equivalentes significativos, es decir, símbolos que evoca el chamán en sus representaciones y que el artista muestra en las suyas. Es bastante llamativo cómo coinciden en sus acciones simbólicas de creación y presentación de las representaciones el chamán y el artista, ambos utilizan ritos, estrategias de encantamiento y de seducción que pretenden estremecer al enfermo y al lector, activando o reactivando en estos la presencia del mito.

En el caso de Franco Contreras las reacciones de las personas ante sus propuestas estéticas son de agrado, de sentirse bien rodeadas de belleza, que les resulta una obra **poética**, que Franco es un poeta. Muchos opinan que sus exposiciones son para disfrutar en silencio y de manera solitaria, porque son retratos de la esencia realmente merideña. El 20 de noviembre de 2015 el profesor José Montenegro observó sobre la exposición de Franco Contreras que: *“Uno sale con ganas de vivir de la exposición de Franco. Uno queda entusiasmado después de ver esta exposición. Esa obra le entra al ser humano, de afuera le entra al ser humano.”* La artista Magdalena Fernández da su sensación acerca de la obra de Annabell Villet cuando dice: *“bella pieza la de Annabell, fue (...) una experiencia mística, de sanación.”*

Así como el chamán solicita el auxilio, la asistencia de “los espíritus protectores y los espíritus malignos, los monstruos sobrenaturales y los animales mágicos ya sea para combatirlos o como aliados, y todos forman parte de un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo” (Levi-Strauss, 1974: 221), el artista también se vale de un bestiario, de seres que lo atormentan y que éste busca extraer de sí, como afirma Cortázar evocando un verso de Neruda:

Un verso admirable de Pablo Neruda: *mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir (pintar, dibujar, esculpir, bailar) es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente (Cortázar, 1992: 401).

Posiblemente sean las criaturas conformantes del bestiario fantástico de los artistas estudiados como los duendes y “*otros seres*” que menciona Annabell Villet que ve cuando sube a la montaña, o los aparecidos que sólo ella puede percibir en la ciudad. En Franco Contreras encontramos alusiones a el diablo, al arcoíris con cabeza de caballo que su madre le decía que era como un caballo grande y con los ojos que le hacían así -con las manos hace un gesto de cerrar y abrir los dedos de las manos-, las brujas, las ánimas, el perro infernal y todos esos “*insólitos habitantes*” de su memoria de infancia campesina.

Los místicos, híbridos y terribles animales telúricos con grandes cabezas y dientes de Lucrecia Chaves. En Henry Franceschi se presentan como configuración de tópicos intimistas y neutrales de la ausencia, seres religiosos: monjes, clérigos, monjas y aparecidos, también los duendes o entes de la naturaleza que se materializan en piedras.

En mi caso desde mis recuerdos de infancia se acercan las historias de las peleas del abuelo con el diablo, de las espantadas que nos daban en casa de mi tía Rosita los duendes cabezones, la mujer peluda, los aparecidos que transitaban de una habitación a otra, los cachos que de niños el abuelo nos aseguraba que tenían los transeúntes de la calle.

La eficacia simbólica que se logra afecta a los protagonistas de la representación tocando sus más profundas emociones activando todo el aparato perceptor, haciendo que tanto el enfermo como el espectador vivan el mito intensamente logrando la cura, la sanación, el orgasmo. Así lo expresa Lévi-Strauss haciendo referencia a la similitud de la *abreacción* ejecutada por el psicoanalista y la representación sanadora del chamán:

(...) se trataría en cada caso de inducir una transformación orgánica, consistente, en esencia, en una reorganización estructural, haciendo que el enfermo viva intensamente un mito –ya recibido, ya producido– y cuya estructura sería, en el plano del psiquismo inconsciente, análoga a aquella cuya formación se quiere obtener en el nivel del cuerpo. La eficacia simbólica consistiría precisamente en esta “propiedad inductora” que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homólogas capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo, procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo. La metáfora poética proporciona un ejemplo familiar de este procedimiento inductor; pero su empleo corriente no le permite sobrepasar el psiquismo. Comprobamos, así el valor de la intuición de Rimbaud cuando decía que la metáfora puede también servir para cambiar el mundo (Lévi-Strauss, 1974: 225).

En esta última parte de la cita difiero del autor sobre el empleo corriente de la poesía, aunque reconoce el valor de la misma, ya que el acto poético del arte en general puede producir estados capaces de alterar la psiquis humana muy parecidos a los que atraviesa el chamán y el enfermo. En ocasiones se puede emparentar la concienciación de la potencia de las imágenes del arte con ciertas concepciones del animismo que reintroducen vitalidad, un ejemplo sería el maná de los melanesios, esencia única que puede recibir culto, “es el carácter distintivo de todo ser sagrado (...) un sacerdote, un brujo, una fórmula ritual tienen mana tanto como una piedra sagrada o un espíritu”. (Durkheim, 1968: 66). Otro ejemplo lo proporciona Lévi-Strauss cuando, haciendo referencia a la etnia *cuna* de Panamá, menciona a los *nuchu* espíritus protectores se encarnan en las estatuillas que ha esculpido el chamán:

Y los *nuchu*, espíritus protectores que ante el llamado del chamán acuden a encarnarse en las estatuillas que éste ha esculpido, reciben de él, junto con la invisibilidad y la clarividencia, los *niga*; “vitalidad”, “resistencia” que los convierte en *nelegan* (plural de *nele*), es decir, “para el servicio de los hombres”, “seres a imagen de los hombres” pero dotados de poderes excepcionales (Lévi–Strauss, 1988: 212).

La manera en que miramos ha sido educada, indicada, absorbida, impuesta, imaginada como constructo identitario desde el cual generamos nuestras representaciones, como alega Bourdieu: “La mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constitutivos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.)” (Bourdieu, 2010: 35). Desde ese mirar se construyen los objetos y también son leídos atribuyéndoles o prodigándoles esa fuerza que los hace acercarse a lo místico desde lo doméstico de su naturaleza objetual que se transforma en material simbólico que detenta el mundo, es decir, adquieren su sentido desde la intención que las hace obras de arte. Siguiendo la idea de Bourdieu que designa la intencionalidad hacedora y lectora de la observación determinante para que las obras de arte puedan ser objetos de percepciones diferentes:

La observación determina que los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte (por su exposición en museos, entre otros signos de consagración) pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente artística, es decir, socialmente reconocida como adecuada a su significación específica, hasta una percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos (Bourdieu, 2010: 66).

Didi-Huberman (2018) hace referencia a que las imágenes deben tener más que poder, potencia, ya que la imagen más bella es la que está cargada de potencia, pero no busca el poder. Esa potencia que emanan los objetos va a estar circunscrita a esa manera de mirar. Es este sentido de significación el que encontré en las imágenes hechas por los artistas, en el ritual de las fiestas del calendario religioso y en la afectación que me

generaron las estatuillas revisadas. Desde ese conocimiento sensible entendí que estaba en presencia de un fenómeno que resonaba en mí y en los lectores de las obras, y que Bachelard va a denominar dicho fenómeno como la imagen poética o fenomenología de la imaginación: “cuando la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 1986: 9). También se pregunta:

¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción –sin preparación alguna– sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad? (Bachelard, 1986: 9-10)

Me atrevo a responder que esa potencia se da por la emoción que despierta la fenomenología del acto artístico, eso emocional que resulta del cómo vibramos ante lo que pensamos y sentimos y nos volvemos depositarios de esos mundos imaginarios como seres colectivos y culturales, que nacen de esa seducción, del despertar erótico como cohesión, miradas y emociones que se funden, “La imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones” (Bachelard, 1986: 10), ya que dota de sentido, de allí que el arte funcione como elemento vinculante, puente en el que se da un acontecimiento.

Ensimismamiento y comportamiento anádico

Al parecer, según reporta la literatura, las etnias que habitaron los Andes venezolanos eran de sentimientos proclives a la tristeza y la melancolía por llevar una vida tranquila y silenciosa, que en ocasiones mostraban en sus premoniciones de destrucción de su cultura:

El aire o tono de la música y cantares indígenas de Mérida, a deducir por los que se oyen todavía en boca de los indios de raza pura, participa de esa expresión profundamente sentimental y melancólica, carácter distintivo de la antigua música americana. Cantos llenos de gravedad y tristeza, vivo reflejo de aquella vida monótona y silenciosa (Febres, 2007: 37):

Continúa Febres Cordero (2007:38): “Si bardos hubo entre los aborígenes, en sus cantos melancólicos debió de figurar esta laguna como un bello sitio consagrado al dios de la soledad y del silencio” (Febres, 2007:38).

Esta propensión a la melancolía, al estar taciturno, espíritu trágico activo en los habitantes de los Andes tiene una raíz ancestral. Como lectores y etnógrafos tenemos que tener claro que cualquier interpretación que hagamos de ese espíritu o actitud tendiente a la disfória, en nuestro contexto, va a diferir de la tragedia como categoría estética occidental y como concepto filosófico:

Así en la América indígena, los mayas, aztecas, quechuas y guaraníes lo experimentaron en alto grado, aunque sobre bases distintas a las occidentales (...) Pero las dimensiones trágicas que se advierten en algunos relatos americanos generalmente no tienen que ver con el drama de uno o más individuos concretos, sino con el final de un tiempo, con el acabamiento de una cultura (...) Más que de llorar o de sufrir, se trata aquí de aprovechar este hecho triste para fortalecer la cohesión social (Colombres, 2011: 341-342)

Se puede apuntar que dicha forma de ser y sentir melancólico, casi como un estado natural en los habitantes andinos, con el paso del tiempo y la entrada en escena de nuevos factores sociales, se incrementó a raíz del proceso de la colonización que iba destruyendo a su paso toda cultura distinta. Tomar consciencia de esta condición –casi maldición– de dependencia y sometimiento cultural pudo haber acrecentado el sentimiento taciturno, la incomodidad, el sentimiento de herida y de carestía de la propia cultura, en definitiva, un sistema de valores ligado a un fatalismo imperecedero, como apela Clarac cuando dice respecto al campesino que abandona el campo:

En efecto, como el cambio es impuesto desde el exterior por una cultura distinta e importada que corresponde a una concepción distinta del mundo –y por consiguiente de la economía, del trabajo, de la familia, etc.– el campesino ve derrumbarse su mundo sin estar preparado para tal derrumbe (Clarac, 2016: 119-120)

La cosmovisión local que para sobrevivir debió replegarse o revestirse en el *weltanschauung* europeo, como alega Mata citado por Clarac: “Al indígena se le cristianizaba, en efecto, inculcándole terror por las penas del infierno y enseñándole ‘el Padre Nuestro y el Ave María’” (Clarac, 2016: 92). Un padrenuestro en el que el pan de cada día – como es decir de Arciniegas– se lo comía el encomendero, y en que el Avemaría vino a ser la expresión con que el indio dejaba escapar su asombro y su horror cada vez que el amo cometía una tropelía”, se le impuso un sentimiento de culpa donde, continúa Mata:

La religión resultaba, en aquella forma, un culto sórdido, mediante el cual el evangelizador aliviaba sus contradicciones trasladando la culpa a quienes soportaban la inclemencia de los poderosos. El pecado era inculpación que solo recaía en quienes no usufructuaban el poder y el beneficio conferido por la unión del altar y el trono (Clarac, 2016: 92).

Esto a larga se volvería resentimiento, herida que grita el destierro, la violación, el extravío de símbolos, de hogares, de territorios, de trabajos obligados, la pérdida de

creencias o su existencia camuflada, donde tocó asumir la imposición de una conciencia étnica de clases, es decir, vivir en servilismo, como mano obrera proletaria, en indigencia, que prácticamente son eufemismos que designan la continuidad de la esclavitud y la pobreza –de indio y negro se pasó a mestizo, luego a campesino y de este a pobre urbanizado– ahora víctimas del nuevo rostro del imperio, del capital y su adoctrinamiento reificante y depredatorio, centrado en una occidentalidad de carácter universalista que margina a todo aquel que no acepte sus condiciones, calificando al inadaptado como fracasado, hereje, vulgar, inculto, anacrónico, artesano, entre otros des-calificativos; proscrito al exilio cultural que es el territorio de la no existencia, portador de un malestar o desasosiego persistente: “El artista herético está condenado a una extraordinaria incertidumbre, fuente de una terrible tensión” (Bourdieu, 2006: 102). Puede ser que el comportamiento reticente, entre tantos otros, sea un resabio que haya quedado latente del actuar reservado de los esclavos, como camuflaje de la religión migrada con la religión oriunda en la religión impuesta. Como argumenta Hall “Por lo tanto, la presencia del ‘Nuevo Mundo’ –América, *Terra Incognita*– es en sí el comienzo de la diáspora, de la diversidad, de la hibridez y de la diferencia, lo que hace que el pueblo afrocaribeño sea gente de una diáspora” (Hall, 2010: 359). Narrativa de una identidad en constante desplazamiento, en movilidad, instancia en migración.

¿Por qué parto del señalamiento, del etiquetamiento despectivo, del rechazo anunciado, del mote con el que nos representan? La imagen de vernos teratológicamente –que nos vean como monstruos– no me desagrada, al contrario, refuerza el pensar en el poder que tenemos –todo monstruo tiene su poder–, que es el de darnos cuenta de que ese falso nombre impuesto realmente no nos representa, el de adquirir conciencia de ser algo distinto y con una propia especificidad histórica que aterra al victimario. Lo terrible radica cuando se sufre de pérdida de memoria y el monstruo no encuentra su propio poder. Al no saber lo que tiene, queda inerme, indefenso y fácil de manipular, cayendo en la patética imagen de ser tierno pero ingenuo. Lo real maravilloso se torna en lo real horroroso. Sin embargo, de ese señalamiento despectivo se enuncia un nombre que adquiere emplazamiento, aunque

sea a las afueras, porque ese rechazo asigna un nombre —o sobre todo un apodo— y es desde esa asignación que mucho del arte marginado se hace visible, así lo expresan algunos de los artistas estudiados, Humberto Rivas menciona como la institucionalidad relega: “nosotros que fuimos y somos los que damos vida al teatro de marionetas de la ULA, pero hoy hemos sido arrinconados, la experiencia no se ha renovado.” Henry Franceschi habla de la nostalgia que siente por lo artesanal, por la amenaza que se cierne sobre las manufacturas: *“Viendo con nostalgia los vestigios que quedaron por su pronta aniquilación de sus bellos modelos artesanales”*. Franco Contreras se refiere sobre sus objetos hechos con lata de zinc como si no fuesen arte, como que no están a esa altura cuando dice: *“Sé que no tienen ningún rigor técnico ni plástico, pero, como me decía Albeley, revelan un mundo paralelo que de alguna manera alimenta la otra obra, la que exponemos como más cercana al arte (...) pues muchas de las figuras solo muestran la mirada simple y brutal, liviana y elemental de un ambiente inocente y primitivo”*, sin embargo, compensa lo dicho cuando deja claro que para él si era importante la técnica y que tener oficio ayuda a consolidar un lenguaje, que muchas veces se puede caer en la trampa de las modas foráneas.

Annabell Villet hace mención de la crisis en la que está por las presiones de los esnobismos en el arte y en las instituciones donde se imparte: *“Uno está en crisis, la concepción del arte es distinta, lo que tienen los programas de la Facultad, eso ya no es”*. También conversamos acerca de la dificultad que existe para que los espacios establecidos para mostrar los trabajos entiendan que el arte va más allá de ordenar en la pared o en el espacio los objetos, que el arte debe ser tratado con el cuidado que requiere para que de verdad llegue y afecte al lector, de lo contrario, se pierde. Ambos coincidimos en que pareciese que no existen espacios de exhibición oficiales que te permitan mostrar el trabajo como es debido, que hay que buscar esos nuevos escenarios. *“El arte es sagrado y por lo tanto debe ser tratado con esa dignidad”*. Ella alega que las presiones actuales que se ciernen sobre el ser humano lo que persiguen es alejarlo de lo esencial: *“a eso es que nos quieren llevar, a tecnificar todo, a deshumanizar todo, eso es parte también de ese gran plan, para qué hicieron todos los*

ismos y todas las tendencias, están hechas para qué, simplemente para establecer unos grandes grupos de grandes masas, buscan todos los niveles, el cultural, el social, el político, en lo económico (...) se pasean por todo”.

En mi caso el encuentro con la galerista Carmen Araujo de Caracas quedó clara su reacción de sorpresa y buena recepción, pero también su cuestionamiento a que yo estuviese “*encerrado*” trabajando con técnicas artesanales, me preguntó qué por qué yo seguía pintando cuando el arte contemporáneo no toma mucho en cuenta técnicas tradicionales como el óleo y el acrílico, qué cuál era la razón que me hacía seguir trabajando la escultura blanda y la pintura. Le contesté que me movía por la necesidad creativa y por las motivaciones contextuales, es decir, la gente que me rodea, los materiales a los que puedo acceder, el levantarme todas las mañanas y ver por la ventana de mi casa la sierra nevada. Ella insistía en saber por qué un tipo como yo está encerrado en su casa haciendo estas imágenes tan poderosas, que yo debería salir de Mérida, buscar una galería para vender y poder vivir del arte representado por una galería, también se sorprendía de otros proyectos más experimentales que le mostré que tienen que ver con instalaciones y performance, ella no entendía que alguien que hacía ese tipo de proyectos todavía acudiera a la pintura y a la escultura más artesanal.

La situación de desfase o distanciamiento de los artistas locales con los modos de enunciación del marco que se adjudica como legitimador insta a pensar en qué se puede hacer posicionados y etiquetados desde lo descentrado, coincidiendo acá con lo que resalta Hall:

Las modernas teorías de la enunciación siempre nos obligan a reconocer que la enunciación viene dada desde algún lado. No puede venir desde ningún lugar, desde ninguna posición; siempre se posiciona en un discurso específico (...) De esa manera, el momento del redescubrimiento de un lugar, de un pasado, de las raíces, del contexto propio, me parece que es un momento necesario de enunciación. No pienso que las márgenes puedan hablar sin, primero, situarse en algún lado para hacerlo (Hall, 2010: 516-517).

Lo que nos queda ahora es darle un fundamento conceptual y crítico al sobrenombre, que permita nombrar o asignar los verdaderos vocablos, la propia voz. Y no se trata de la minusvalía psicológica o sentimiento de disminución, sino de asumir las propiedades del revestimiento como un momento de consciencia que permite mantener una integridad ontológica que rompe con el fenómeno de retracción del yo, y ver que ese repliegue implica la asunción de la deformación impuesta para ocultar la verdadera forma, y desde allí activar la aplicación del *principio de reversibilidad* como estratagema para el ser otro, etnicidad distinta que se torna escapista, manteniendo así su condición marginal desde la cual se representa o reclama para sí misma alguna de las formas posibles de representación.

Una de las características con las que nos han señalado se ajusta a este comportamiento, la timidez, que es un rasgo de actuación local cauteloso, reserva ante el otro por no tener claras cuáles son sus intenciones. Existen varias razones para pensar en esa actitud o modo de actuar replegado de algunos creadores de imágenes de la región que optan por una encerrona, un actuar reticente, taimado, una especie de estar sin que se percaten que se está, un presentarse desapercibido o de bajo perfil, es como si tuviesen clara su “invisibilidad”, su ausencia de reconocimiento, sin embargo, deja clara su actitud o inclinación por la ataraxia. Acá son pertinentes los cuestionamientos filosóficos de Garcés cuando se pregunta:

Lo importante es que todo espacio de visibilidad es un espacio de reconocimiento y de control y que lo que hoy entendemos por cultura se articula como tal de manera implacable. Pero, ¿qué ocurre con lo que no se ve? ¿Qué ocurre con lo que no responde a los perfiles predeterminados y a sus correspondientes casillas? ¿Qué hacer de lo que no “cabe” en ellas o de lo que se pone en fuga, deliberadamente, respecto a toda forma de representabilidad? (Garcés, 2013: 82).

Desde la llegada de los europeos estamos jugando el juego de las identidades sociales debilitadas, a la identidad cultural fragmentada, en el que la identificación inacabada nos coloca –o descoloca– en la posición de néurosis propuesta por el

pensamiento complejo que se emparenta con el ser aislado, exiliado o alienado iniciado por la modernidad y que ha sobrevenido en el ser enajenado de la postmodernidad. Si los artistas locales estudiados en esta indagación escapamos a los modelos y modos de representación y narración, ya que sólo se nos permite habitar un mundo fuera de la cultura –considerada aún como bellas artes– entonces ¿cómo situarnos históricamente frente a la constante descolocación si nunca hemos tenido significado alguno dentro de las grandes narrativas del arte nacional e internacional? ¿Qué lugar ocupamos?

Es importante señalar que a pesar del posicionamiento mistificado y al margen en el que se suelen colocar las tres unidades de estudio dentro del enmarcado ideológico de los centros que se erigen como dominantes, sus rasgos se emparentan a las características episódicas, fragmentadas y en constante fluctuación del sentido contradictorio del pensamiento popular o “sentido común” gramsciano, pero esto hay que tomarlo como una ventaja, ya que “(...) sobre este terreno de concepciones y categorías se forma la consciencia práctica de las masas del pueblo” (Hall, 2010: 276).

Esta incorporación que devino en modificación, que se da por reversibilidad, en el que cada uno intentamos buscar una voz propia y diversa, a la vez conforma una unidad contextual, a pesar de la contradicción, el caos y la inestabilidad que parecen definir nuestro contexto. Más que una combinatoria, somos un producto ecléctico, un revoltijo de signos. Todos los ingredientes están presentes, pero no terminan de juntarse, de mezclarse, de amalgamarse. Somos una especie de *collage*, de recorte de imágenes que se juntan y nos dan una apariencia –visión distorsionada–, que actúan “juntas pero no revueltas”; es lo que Hall retoma de Gramsci acerca de la ideología, personalidad del sujeto y su multicomposición cultural cuando sostiene que:

(...) la naturaleza multifacética de la consciencia no es un fenómeno individual sino colectivo, una consecuencia de la relación entre “el ser” y los discursos ideológicos que componen el terreno cultural de una sociedad. “La personalidad es, extrañamente, compuesta” observa él (Gramsci), y contiene “Elementos de la edad de piedra y principios de

una ciencia más avanzada, prejuicios de todas las fases pasadas de la historia (...) e intuiciones de una filosofía futura” (Hall, 2010: 278).

Por nuestra condición de cultura mestiza, por la imposición de algunos rasgos y la asunción de otros, se activa el **principio de reversibilidad** como resistencia cultural, como un proceder creativo de defensa y recuperación simbólica que se manifiesta en una transfiguración de rasgos culturales intercambiables en ida y vuelta, que activaron un mecanismo de resguardo, comparable a lo que señala Buntinx:

(...)el proceso cultural es un proceso metabólico: no se trata de negar al otro, sino de devorarlo y transformarlo en energía propia; eso lo entendieron muy bien los modernistas brasileños con el movimiento antropófago, pero también lo entendieron muy bien los pobladores andinos que, confrontados ante esta imposición cultural violenta que fue el cristianismo, terminaron por incorporarlo y modificarlo (Buntinx, 2018: s/p).

Esto me hizo ver que, como cuerpo cultural local experimentamos un **sentimiento de pasividad o resistencia pasiva**, que denominé en esta investigación comportamiento *Anádico*, caracterizado por ser reticente, rural, tímido, reservado, provisional; el cual actúa como un acorazamiento del carácter, **que nos hace mostrar** los trabajos artísticos sólo cuando creemos que es necesario. Una postura de ocultamiento y discreción que en el caso de Henry Franceschi se nota cuando esconde sus trabajos detrás de las obras de los artistas que exponen en el museo, una especie de tras bastidores, las brochas untadas de pintura negra en la esquina de alguna de las salas expositivas, o las flores secas colgadas en un panel, o en el montaje de alguna muestra mientras se mueve un panel para armar una curaduría, ese panel por el reverso tiene una pintura de este artista. Él se declara a sí mismo como un hacedor de objetos de lo mágico y maravilloso, de lo oculto y lo subterráneo. Durante la etnografía del 26 de enero de 2016 se me acerca el asistente de montaje –Oscar– del Museo de Arte

Moderno Juan Astorga y me dice: *“el problema de Franceschi es que es muy tímido, no le gusta vender y cuando vende lo hace muy barato”*.

Lucrecia Chaves trabajaba en su casa porque según ella el aislamiento es necesario para el artista, que desde esa zona de recogimiento es que se puede crear, de allí que declare que: *“El arte (...) –Señala sus trabajos- esto me salva”, es decir, arte, que para ella “todo tiene vida”*.

En una de las declaraciones del artista Franco Contreras dejaba claro su condición periférica, el actuar desde el margen: *“Yo nací y crecí de cara al campo, aun cuando siempre viví cerca de pueblos y pequeñas ciudades. Por eso no soy campesino, pero tampoco diría que soy de la ciudad. Esta circunstancia, que no deja de ser un simple accidente de la vida, explica mi inclinación a sentir y ver desde los bordes, desde las orillas.”* En el encuentro del 27 de octubre de 2015, el artista explica que ya tiene un nuevo libro de su editorial independiente, de lo difícil que está ahora poder editar, que un pliego de opalina está en 500bsf. De lo difícil que está poder exponer afuera de Mérida. Le pregunto: ¿esta situación genera ensimismamiento en los artistas merideños? Franco: *“el hecho de vivir tan aislados nos genera eso, la montaña influye en que somos reservados.”* También explica que le cuesta vender porque no se lo ha propuesto, que para él lo más importante es crear: *“Yo hasta ahora no había vendido casi nada. Era sólo una necesidad de expresarme. Sin embargo, con el sueldo de profesor en la Universidad de Los Andes, no se puede subsistir. Tengo que hacerlo, pero para mí la obra no tiene precio”*. Que busca ser lo más esencial con su trabajo para: *“refugiarse en esa fragilidad que somos y nos cuesta tanto aceptar”*, aunque casi siempre este artista sienta que: *“En cada obra me enfrentaba a la gran satisfacción de hacerla, pero con el mismo pánico de mostrarla.”*

Por su parte la artista Annabell Villet también cuenta que: *“Nunca me ha gustado mostrar la obra dos veces, la muestro en una exposición y ya para mí cumplió su misión”*, que ella necesita la soledad para poder hacer sus imágenes: *“Me gusta trabajar sola, tener toda la disposición del taller.”*

Estas conductas de los artistas las encuentro muy parecidas al comportamiento o mecanismo de defensa propia del pequeño lagarto anadia, reptil del Páramo del Tambor, el cual no se expone fácilmente, sólo se deja ver esporádicamente cuando la radiación solar calienta directamente las rocas que le sirven de morada. Esta especie fue descubierta por el biólogo Juan Elías García a comienzo de los años 90 que la describió en su tesis de grado de la Facultad de Ciencias de la ULA, como propia del género *Anadia* –Sauria: Gymnophthalmidae– endémica de Mérida. Lamentablemente la descripción de esta investigación no ha tenido una publicación formal y por lo tanto no existe nomenclatura zoológica, dejando al pequeño lagarto sin la asignación de un nombre propio. Esta situación me motivó a utilizar la descripción de García como reivindicación de la especie en su investigación, y que por asociación traslado a los artistas –ya que compartimos un nombre y un modo de ser oculto–.



Imagen 142 Fotografía del *Anadia* (Cortesía de Denis Torres)

A pesar de compartir los rasgos mencionados como seres humanos, en nuestro contexto puede llegar a existir una diferencia ontológica, la del ser ensimismado que, aunque aislado o autoexiliado intenta desalienarse. El comportamiento anádico es

descentrado, puede verse como una respuesta a esa fragmentación que abre una nueva posibilidad de articulación y supervivencia. Prácticamente los artistas merideños generan una variante local ante la segregación o difuminación de la que son víctimas, parafraseando a Bourdieu (2006) un contraponerse con la obra hecha muchas veces en el sufrimiento y la desesperación, una especie de reacción de retiro simbólico, de repliegue, *aposiopesis* producto del descontento, un darse a medios tonos, un mostrar/se poco o con reservas, un dejarse ver desde lo que no se puede atisbar; generando una geografía (*topos*) afectiva que incide sobre sí misma.

Esta especie de ocultamiento, de esconderse, de estar al acecho, de agacharse, encogiéndose el cuerpo contra la tierra –parecida a la posición fetal usada en los enterramientos y, también como el reptil– remite a un agazaparse, pero no se debe entender ese encogerse como acto puritano, de mojigatería o comportamiento montuno, sino como habilidad que se desarrolla para habitar rincones que parecen inhabitables, “petrificación” que protege:

En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse. Llevamos en nosotros, a este respecto, toda una reserva de imágenes y imágenes del agazapamiento (Bachelard, 1986: 30).

Dicha **resistencia pasiva** se emparenta a la idea que maneja sobre la disposición erótica –cohesión de ser y estar para el otro– la escritora y sexóloga Tasso: “(...) para mantener su esencia, necesitaba de penumbra, de cierta ocultación y marginalidad, de preservar en su constitución la particular esencia de cualquier erótica; la transgresión” (Tasso, 2018: s/p). En esa necesidad de preservar lo propio, se transgrede la imposición de normas o pautas de comportamiento, se revierte ese condicionamiento, esquivando las condiciones de las instancias que se arrogan la exclusividad de legitimar: “Activar la virtud de la resistencia y afirmarla con toda claridad, volver a descubrir los principios olvidados o abjurados de la libertad intelectual” (Bourdieu, 2003: 80).

También el pintor Quintana Castillo dice que: “Siente que en la obra de arte hay un margen de intimidad y testimonio personal que, en algunos momentos, excluye la presencia de testigos” (Quintana, 2009: 78). Históricamente existen antecedentes de modos de actuar que buscan estar fuera del sistema, ser un *outsider*:

Cuando miramos hacia atrás, recordamos que muchos de los artistas del siglo XX eran seres marginales que, por lo general, se colocaron fuera del *establishment* para, desde su voluntaria o involuntaria marginalidad, poder luchar libremente sin verse obligados a hacer concesiones a su fuerza creativa (Llanes, 2009: 17).

El fotógrafo Nelson Garrido (2018) dice que él es un autor del margen, que se deben buscar los espacios invisibles que son los más importantes. Entonces ese actuar furtivo desde los bordes como nuevos escenarios para la actuación simbólica, prácticamente está ligado al *espacio de vitalidad*, como lugar para el silencio y la soledad, como componentes de la creación, pero al mismo tiempo lugares para generar los proyectos de vida, ya sea como artistas individuales, empresa familiar, red de conexiones o zonas de resguardo.

Y es que ese ocultarse puede adquirir un sentido transgresor enfocado en romper con la imposición del marco hegemónico dominante de una identidad de sumisión, de cosificación desnaturalizada que sólo sirve para ser consumido:

El éxito del actual marco hegemónico neoliberal (y capitalista en general) es hacernos creer que no le entregamos nuestra existencia, sino que la realizamos en él. Lo cual es sustancialmente perverso porque hemos reducido los “modos de existencia” a un único modelo basado en el intercambio de la mercancía y en la valoración de las utilidades que el otro me puede aportar (Tasso, 2018: s/p).

El arte puede padecer de una subordinación estructural. Ante ese escenario los artistas de los Andes despliegan una actitud o comportamiento “conservador” que no encaja dentro de los parámetros y requisitos exigidos al artista contemporáneo,

volviéndose de alguna manera una actitud subversiva, haciendo que el artista se comporte: “situé toda su existencia y toda su obra bajo el signo del desafío, de la ruptura” (Bourdieu, 2006: 104). Pero cabe la pregunta: ¿este enclaustramiento o aislamiento a la larga es beneficioso o lo perjudica, se vuelve una renovación de un provincianismo nocivo, un autoctonismo como sesgo? Se puede correr el riesgo de tornarse en actitud limitante excesivamente ingenua, un *Uróboros* o serpiente que se muerde la cola, ¿Arco mordiendo a Arca o Arca devorando a Arco? que como continúa Bourdieu (2006: 107): “corre el riesgo de dar la impresión de volver a la tradición hagiográfica basada en el principio de la ilusión que consiste en percibir la coherencia deseada de un proyecto en los productos objetivamente congruentes de un *habitus*.” Es decir, un pretencioso sesgo.

MARCAS DE FUNCIONALIDAD ÉTNICA	ZONA DE INMEDIACIÓN COMPORTAMIENTO LOCAL	ZONA HEGEMÓNICA COMPORTAMIENTO CENTRAL
SER	APOSIOPESIS DEL YO	EXACERBACIÓN DEL EGO
TERRITORIALIDAD ESPACIALIDAD	INSULARIDAD	CONECTIVIDAD
TEMPORALIDAD	PASIVA - CONTEMPLATIVA	AFANOSA - HIPERACTIVA
COMUNICACIÓN	OCULTA	MUESTRA
CIRCULACIÓN	INTERMITENTE	CONSTANTE
EXHIBICIÓN	ACONTECIMIENTO/CONMOCIÓN	EVENTO/ESPECTÁCULO
ÉXITO	HACER	VENDER

Esquema 33 Parámetros de comportamiento local y central.

Por supuesto que se debe tener claro, como señalé anteriormente, que ese actuar absorto puede tornarse en un sesgo o desventaja, ya que hoy en día es difícil vivir en un total aislamiento, como alega Abélès, compilado en Ghasarian:

En adelante, vivimos en un mundo abierto, y es ilusorio pensar que una comunidad, (o persona) por más encerrada que pueda parecer, se reproduzca sin relación con los universos englobantes (...) ya no se confronta con ese extrañamiento de lo lejano (...) El mito de la alteridad sufre un duro golpe (Ghasarian, 2008: 44-45).

Sin embargo, y contrariamente a la insularidad de resentimiento del negro de Fanon: “En el *negro* hay una exacerbación afectiva, una rabia de sentirse pequeño, una incapacidad de toda comunión humana que se confinan en una intolerable insularidad” (Fanon, 1973: 70); la insularidad de los artistas merideños, su existencia replegada resulta en una especie de escapismo, un querer sacudirse de encima las garras del mercado y de los etiquetamientos de los expertos que nos venden una supuesta libertad de acción al ingresarnos en el sistema, sin embargo, una liberación simplemente basada en la integración de un colectivo en el mercado es una falsa liberación de ese colectivo, pues se le adapta a lo que ya hay, pero no cambia nada de lo que hay.

Estos creadores investigados temen que su trabajo se vuelva una mera mercancía, que su obra termine al servicio o sumisión del marco que rige al arte tanto dentro como fuera de la región, de allí la creación de su isla como *topos* de refugio o reserva, cronotopo donde se resguarda.

Ese no verse obligado a vender su fuerza de trabajo, o de venderla lo menos posible, lo traslado al comportamiento anádico de los artistas estudiados que les cuesta vender su trabajo –sobre todo a mercaderes o galeristas– y si lo hacen es porque no les queda otra alternativa, pero la evitan a toda costa, prácticamente como estrategia de resistencia que replica el modo de lucha del patrón cultural rural:

La población que sustenta el patrón cultural rural ha encontrado una forma de defenderse en esta perpetua lucha. Desde el momento de la conquista, en lugar de resistir abiertamente, han consumado más bien una labor de lenta síntesis. Por eso estoy persuadida que es dentro de los lineamientos de este patrón que en Venezuela ha existido realmente auténtica creatividad cultural (...) la opción de ser creativos en la oscuridad (Clarac, 2016: 165).

Es probable que la alteridad se revista del mito del capitalismo actual, de la reificación reinante que reactiva el principio de reversibilidad, pero detrás de ese mostrarse cosa asume el silencio como estrategia para proteger su entidad diferenciada y no exclusiva –que fue la que se buscó detectar en esta investigación–, idea que coincide con lo que plantea Abélès, compilado en Ghasarian, cuando dice:

Si bien la alteridad aún puede motivar a quienes practican la etnografía, ésta ya no tendrá por objeto el campo, entendido como un lugar cerrado, apartado de la historicidad mundial, sino *situaciones* en las que interfieren presencias culturales, a veces muy heterogéneas (Ghasarian, 2008: 45).

Aislamiento geográfico y soledad

También debemos considerar que la ubicación territorial que ocupamos en la geografía nacional dificulta el traslado ya sea de ida o de vuelta desde o hacia Mérida generando cierto aislamiento que en las personas foráneas deviene en un malestar, ya que se sienten como encerrados o ahogados entre las montañas. En varias ocasiones he escuchado decir de las personas del centro del país que cuando pasan un largo tiempo en Mérida, se sienten deprimidas y tienen la sensación de estar bajo tierra “enterrados”. Acá pude establecer una analogía o asociación por semejanza visual entre el encierro de las montañas y la esencia contenedora de las vasijas, urnas, cántaros o taparas; esa necesidad votiva de enterrar estatuillas y vasijas llenas de alimentos, bebidas u otras ofrendas –contenidos sagrados que susurran al más allá o acompañamientos en la muerte del ser enterrado– como aseguran Gordones y Meneses al referirse a unas vasijas: “La asociación de vasijas de pequeño diámetro asociadas como elemento votivo a sitios de santuarios, como cuevas y a sitios de enterramiento, ha sido reportada por Erika Wagner (1988) para las fases Miquimú y Mirinday” (Gordones y Meneses, 2005: 95). Esto me sirvió como indicador de que el oriundo de los Andes siente la necesidad de refugiarse entre las montañas, que somos proclives al aislamiento corporal, a la soledad, a un actuar taimado y sigiloso, como el del pequeño reptil anadia.

Arte del silencio, no porque no diga nada –dice y lo que cuenta expresa mucho–, sino por cómo se hace, desde la soledad, el ensimismamiento, lo oculto y me atrevo a decir desde su carencia. Y estas condiciones son las que destacan los artistas estudiados: Franco Contreras busca retratar un poco eso imperceptible, lo callado y escondido del modo del ser andino, del vivir tan aislados en la montaña lo cual para él influye en que seamos reservados. Busca acercarse con mucha sensibilidad y refugiarse, pero sin forzar esa fragilidad del ser, porque a él lo conmueve la fragilidad de las cosas, como un palito, simplemente verlo, no lo puede botar, lo carga y lo anda mirando. Habla del ocio productivo en su andar solitario y se refiere al pánico que siente cada vez tiene que mostrar su obra.

Henry Carvajal Franceschi siempre anda solo y apesadumbrado, su trabajo remite a un encierro, a un espacio oculto, a una dimensión de lo subterráneo, en la que intenta escapar del peso de una historia que lo aprisiona. Lucrecia Chaves es señalada como amargada y triste, vive sola y en ese encierro en su casa se dedica a hacer arte porque ahí ella dice encontrar su salvación.

AnnabellVillet le gusta estar y trabajar siempre sola, busca tener toda la disposición del taller para sí misma, ya que la idea de la obra se va dando en el pensamiento, sin embargo, durante el proceso, el hacer, la práctica termina dándole la verdadera forma al trabajo y eso necesita soledad para aplicarse al ritmo que le apetece, sin presiones.

Humberto quizá es el más bochinchero –le gusta parrandear–, y su proyecto es más colectivo ya que es una empresa familiar con la que busca crear redes, pero en su además se siente una soledumbre, anda a veces por las calles de la ciudad solo. En mi caso también disfruto el estar solo, del silencio para poder crear, algunas personas han señalado que me encuentran muy taciturno y que en mi trabajo hallan una tristeza profunda. En una ocasión me pregunté: ¿A qué obedece la tristeza subyacente en mi trabajo?

Como se puede ver en todos estos creadores de objetos y situaciones de potencia, están rebosantes sus pensamientos y sentimientos más sinceros y honestos,

ciertamente solapados, como si se supieran poseedores de un poder que sólo muestran cuando lo consideran conveniente. De esta manera su mutismo es protector, salvaguarda su esencia, como dice Losonczy, compilado en Ghasarian: “intentaban encontrar o salvar algo de ellos mismos (...) El silencio y la penumbra les restituían una libertad” (Ghasarian, 2008: 86). El silencio protege la alteridad, conserva lo artesanal, la relación directa con la naturaleza, cubre la identidad con una capa que es impermeable a los ataques, tentaciones y persecuciones del mercado y del *establishment*, tal cual como lo señala Losonczy, compilado en Ghasarian,: “(...) el silencio está agazapado, subrayando, matizando lo dicho o transformándose, a veces, en lenguaje autóctono (...) El silencio –que no puede ser confundido con el secreto– parece construirse con una superposición de capas” (Ghasarian, 2008: 83).

Si tuviera que dar una definición del modo de actuar o del comportamiento de un artista actual, yo diría que es el de un cazador de situaciones que generen un contexto para la actuación signica. En nuestro caso partimos de una interrogante existencial: ¿qué pasa si nunca hemos significado? Aquí se coincide con la condición del etnógrafo, que plantea Abélès, ya que estas *situaciones* son permeables a lecturas interrelacionales que actúan como intersticios por donde puede ingresar la alteridad cultural. Ya no se trata de un lugar extraño o un campo inexplorado, sino ir al encuentro de particularidades en un mundo interconectado que demanda una etnografía sensible, como lo propone Bellier, compilado en Ghasarian: “El modo en que se construye un proyecto de investigación no se aproxima ni a lo arbitrario ni a la pura racionalidad: una parte esencial corresponde a lo sensible, a la intuición y a la movilización de recursos personales” (Ghasarian, 2008: 62). Una recuperación cultural que levanta una memoria por medio de sus narrativas –y dejo claro acá que no se trata de una recuperación de una pureza pasada o absolutismo cultural– implicaría un toparnos con la historia oculta, ya que pareciera que nosotros no nos hemos descubierto. Esta lectura desde lo sensible me permitió atisbar cómo el arte local está redescubriendo su pasado para poder entenderse y sanar heridas, y quizá luego devenga en otra manera de ser, una nueva etnicidad o identidad híbrida, como plantea Hall, que se toma el tiempo requerido para que las obras nazcan sin presiones externas,

que crea objetos singulares contenedores de símbolos y sentido con los que se busca conmover y, por qué no, dignificar la condición humana.

En conclusión, el aislarse como negación a aceptar condicionamientos, activa una consciencia que busca crear las propias normas de percepción y de apropiación real de la obra, “La preocupación por mantenerse alejado de todos los lugares sociales (y de los lugares comunes con los que se comunican aquellos que los ocupan) impone la negativa a someterse a las aspiraciones del público, a seguirlos o a precederlos” (Bourdieu, 2006: 124-125). Me atrevo a decir que ese ensimismamiento se asume como postura ética y estética que define un *ethos* andino que rompe –en su actuar travestido– con las relaciones de dominio que desde la coerción y el consentimiento busca imponer el sistema de clases y la centralidad capitalista.

En el caso del arte de los Andes venezolanos se presenta un camino distinto para tener memoria identitaria, asumiendo una postura política de independencia y libertad de las acciones en consonancia con las necesidades y demandas contextuales, accionar que parte del individuo para volverse colectivo, de esta manera se resiste a ese condicionamiento a través del rescate de la esencia del arte, generando acontecimientos llenos de dotación de sentido, estimulando la vitalidad, construyendo escenarios de resistencia para la existencia desde el hacer artístico, y así permitir la recuperación y reparación simbólica, es decir, la sanación de lo que está fuera del registro “oficial”, contando las historias locales y propias.

Etno-representaciones: transfiguraciones fantásticas

En esta investigación denominé transfiguraciones a esas formas y figuras que se muestran en las etno-representaciones estudiadas asumiendo diferentes aspectos, formas o fisonomías –morfologías–donde tienen cabida simultáneamente o por separado, las tendencias estéticas formalistas percibidas como dialéctica entre la abstracción geometrizable y la figuración naturalista, es decir, ambas actuando en paralelo, sin oponerse, y también por su cuenta o de manera individual, dependiendo de la necesidad expresiva del creador; ese puente de continuidad como también Herskovits citado en Franch arguye:

En realidad se trata de “un continuo” que se desplaza desde la abstracción completa, desde diseños que son enteramente no descriptivos, a través de varios grados de convencionalismo, hasta composiciones donde se ha intentado la introducción de la experiencia en los términos más precisos posibles (Franch, 1982: 114).

Según Sonderegger los pueblos precolombinos se ajustaron a sus propios criterios iconográficos y plásticos: “cada pueblo tuvo su morfología y método propio de ordenamiento compositivo. En otras palabras: diferentes cánones morfoproporcionales” (Sonderegger, 2004: 14), que se ajustaban al estilo estético requerido por su concepción y sus normas constantes: idealista, simbólica, ideográfica y naturalista, conformando cuatro estilos según este autor:

Figurativo-naturalista, Figurativo-idealista, Abstracto-figurativo (simbiosis) y abstracto-geométrico. Delgado va a postular la existencia de unos cánones propios dentro de las representaciones iconográficas de las estatuillas regionales:

A partir del análisis formal de las variaciones regionales, creemos posible deducir la existencia de dos esquemas estructurales que podríamos llamar “genéricos”; uno para figurinas de pie y otro para figurinas sedentes, cuyos

principios geométricos parecen repetirse, de los que concluimos la existencia de normas convencionales de representación que se establecieron como cánones estéticos (...) (que) se ajustaran a un sistema proporcional y relacional de la representación de las formas (...) entendidos como modelos culturales (Delgado, 1989, p: 123-124).

Munro citado en Franch va a definir a las experiencias figurativas y abstractas como dos sistemas de composiciones representativas cuando dice:

La composición representativa es el ordenamiento de detalles tal que sugiere a la imaginación en forma concreta un objeto, persona, escena o grupo de ellas, en el espacio (de forma mimética y simbólica), (...) En la representación mimética o imitativa, la serie de imágenes (líneas, colores, etc.) se asemeja hasta cierto punto a la serie de imágenes que despierta en la imaginación (...) el sistema representativo *simbólico* incluye signos de carácter arbitrario que deben ser interpretados en función de un sistema de claves.(Franch, 1982: 77).

www.bdigital.ula.ve

Las etno-representaciones estudiadas sugieren formas y figuraciones humanas, también las hay de paisajes, animales, cosas y formas abstractas, hacen referencia a la fisonomía de los objetos de potencia artísticos y las situaciones que los hacedores de imágenes locales asignan a sus obras desde su *condición anádica*, necesidad que encuentro en consonancia con lo que dice Bachelard: “Una especie de aceleración del impulso vital imaginario quiere que cualquier ser que surge de la tierra encuentre en seguida una fisonomía” (Bachelard, 1986: 146). También Herskovits va a hacer referencia a lo formal del objeto usado en la magia cuando apela:

El objeto mágico adopta innumerables formas. Lo más frecuente es que contenga alguna parte del objeto o del individuo sobre el cual ejercen su fuerza; o algún elemento que, a causa de su parecido exterior o por su carácter interno, habitualmente logra el hechizo que se trata de obtener” (Herskovits, 1952: 403)

Emanado de la cosa al que el escritor mexicano Paz también hace referencia: “El objeto visto no como una idea ni una representación sino como un campo de fuerzas magnéticas” (Paz, 1994: 10).

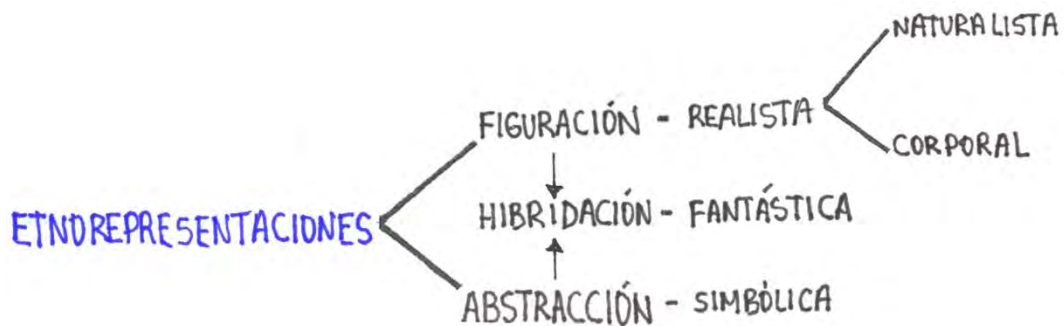
Colombres menciona que en el estudio de las formas visuales muchos hacedores encuentran motivación en las formas naturales las cuales son tratadas de acuerdo a maneras expresivas:

(...) si tan solo se inspiran en ellas para crear nuevas formas (arte de inspiración) (...) que muestran una mayor libertad, se hacen presentes la abstracción geométrica, la integración en una misma obra de lo figurativo y lo abstracto y el expresionismo que modifica las formas naturales para potenciar un sentido (Colombres, 2011: 439).

Cuando se hace referencia a la figuración ésta presenta dos variantes o posibilidades formales para la representación de la corporalidad humana dentro de la expresión: una remite a la representación del cuerpo como alusión “naturalista” o “realista” –estatuillas antropomorfas, zoomorfas y antrozoopomorfas, y figuras que refieren a seres humanos, animales y paisajes hechas por los artistas–la otra se manifiesta en la presentación del cuerpo en sí mismo portador de la carga simbólica, mítica e ideológica, por ejemplo en los promeseros e indígenas de las fiestas del calendario religioso andino. Ambas muestran los atributos, características y costumbres de la veste, de la estética corporal, del aspecto físico o anatómico–cronémica, quinésica, proxémica, etc.–, que probablemente obedecen a una necesidad de identificación y de auto-representación, evidencia de la cosmovisión, presentándose al mismo tiempo como temática dentro de las manifestaciones estéticas y como formalización que parte de lo real o de la realidad para luego adquirir presencia como corpus fantástico, muy característico en Latinoamérica, como afirma Monterroso sobre la literatura y que acá extrapolo a las artes plásticas: “para mí la literatura fantástica es aquella que, partiendo de planteamientos realistas, introduce en el relato elementos no sujetos a comprobación científica, o meramente lógica” (Monterroso, 2003: 78).

También Colombres afirma en este sentido: “realidades como las de África, América y Asia, donde lo real y lo maravilloso se conjugaron siempre de múltiples formas, y donde la imaginación no se vio, por lo general, sometida a la tiranía de lo racional” (Colombres. 2011: 359). En un documental de la BBC del 2005 llamado “How art made the world” se preguntan: “¿Por qué nuestro mundo está dominado por imágenes del cuerpo que son tan irreales?” asegurando que los creadores rara vez crean imágenes del cuerpo que sean totalmente realistas. Para Arroyo los creadores prehispánicos venezolanos tuvieron el propósito de levantar un corpus de poder mágico, religioso, mental o espiritual que Max Raphael llama “voluntad de abstracción”:

(...) no hubo en sus creadores la intención de imitar a la realidad natural, sino que, por el contrario, se proponían la creación de un objeto simbólico (alusivo a algún mito, creencia, arquetipo o divinidad) que, compartiendo determinadas características de seres o cosas existentes, conformara una figuración semiabstracta, más referida a lo trascendente y sobrenatural que a lo físicamente real (...) para crear algo absoluto, atemporal y con fisonomía propia, que le diera alguna seguridad y protección ante los desconocidos poderes que, sentía, actuaban en su entorno (Arroyo y otros, 1999:159-160).



Esquema 34 Manifestación de las etno-representaciones.

Esa figura adquiere un aspecto híbrido, mezcla de lo figurativo y abstracto, como lo refiere Franch cuando habla también de encuentros o fusiones entre la tendencia naturalista y la abstracción geometrizable al decir: “Cabría mencionar infinidad de casos

‘intermedios’; es decir, ni absolutamente naturalistas, ni absolutamente abstractos o geométricos” (Franch, 1982: 118). Delgado también distingue:

(...) las representaciones humanas realizadas con trazos lineales simples, aparecen aisladas o en el contexto de diseños geométricos. En ocasiones narran “escenas” en las que se relacionan figuras humanas y animales, aunque se da la sobre posición y transparencia de unas sobre otras (Delgado, 2015: 24-25).

Acá me pregunto si esto es un patrón de comportamiento de construcción estética que pervive en varios de los artistas que no armamos o narramos escenas, sino que terminamos componiendo casi siempre personajes aislados, especie de continuidad cultural.

Arroyo postula la idea de la representación múltiple que se construye utilizando una parte de la imagen para conformar otra, imbricación de las formas que tendrá: “Dos características que contribuyen a darle a estas representaciones su misterio y su, a veces, impresionante significación, son la ambigüedad y la polivalencia de las formas” (Arroyo y otros, 1999: 171-172). Este rasgo intermedio o liminal me permite enfatizar el carácter o sentido fantástico del arte local que postulo, abre otras interpretaciones o lecturas más ambiguas acerca de las formas, reproducen la visión del mundo o de la realidad, que puede obedecer al mismo *principio de reversibilidad*, ya no como mecanismo de defensa, sino como realidad que es, interiorizada y luego transfigurada en objeto artístico, es decir, estrategia creativa. Siguiendo con Franch esto pudiera obedecer a la relación que puede existir entre forma y tema como él lo plantea:

(...) en lo que se refiere a la temática de la obra de arte, podemos distinguir los casos en que lo que se pretende es imitar o describir la realidad (paisajes, escenas en que se representa una acción, etc.) de aquellos otros en que el tema en sí es ya una abstracción (una divinidad, un símbolo religioso o laico) (Franch, 1982, p: 120-121).

Ejemplo de la búsqueda por describir la realidad son los trabajos de Franco Contreras, Henry Franceschi, Huberto Ribas, Lucrecia Chaves y los signos en las vestimentas de los promeseros de la candelaria. Mientras que la decoración sobre las estatuillas, las piezas de Annabell Villet, los signos trazados sobre la piel y los elementos de parafernalia que portan durante el paseo los Quineroes en La Fiesta de San Isidro en Lagunillas y en las piezas personales, dan evidencia de abstracción.

Esto quiere decir que un tema abstracto puede ser desarrollado de un modo naturalista o realista, otro tema que imita la realidad puede ser trabajado de forma geométrica o el encuentro asombroso tanto de temática como de formas estilísticas. Los Creadores de imágenes levantan un retrato corporal en el cual emplazan los signos que describen sus creencias míticas y su contexto étnico, doble etno-representación o ensamblaje de dos imágenes que reduce la distancia entre la abstracción y la figuración –estilización donde se funden figura y geometría, lo orgánico y lo inorgánico, el naturalismo y lo absoluto–, me valgo del ejemplo que propone Franch donde entiende que cualquier intento de representar la realidad ya es una abstracción esquematizada:

Volviendo al ejemplo de los caballos, bisontes, o mamuts prehistóricos, entiendo que ellos representan una abstracción de la realidad, lo que consiste en una simplificación de la imagen, de tal manera que prescindiendo de los detalles nos hemos reducido a las líneas “esenciales” de la figura del animal, y ello hasta tal punto que siendo a veces una línea muy simple y una mancha de color, posiblemente muy irreal, la impresión que produce en el espectador es la de ser una reproducción fiel de la naturaleza (Franch, 1982: 116).

Estaríamos en presencia de un cronotopo para la representación que toma a la naturaleza como punto de partida, alterando las formas y las proporciones que esta posee con un afán simbólico y fantástico, donde lo abstracto y lo figurativo interactúan en comunión, como asegura Colombres:

(...) culturas que, por una razón ética, se negaban a perder la base de lo social, el anclaje en un determinado proceso. De ahí que la abstracción no se llevara hasta el fin, hasta la dilución total de las formas de la realidad. Siempre quedaba algún remanente figurativo que cumplía con ese anclaje, (...) un recurso para potenciar los significados, buscando lo esencial y lo profundo de las cosas (Colombes, 2011: 285).

También las formas resultantes pueden ser sugeridas al hacedor desde su interactividad con el material, los soportes y las materias insinúan y dejan entrever a las figuras, así lo confirman Clottes y Lewis-Williams cuando haciendo referencia a las pinturas de las cavernas del paleolítico afirman:

La postura, sea cual sea, ha sido especialmente condicionada por la forma de las protuberancias de la pared. Como en tantos casos parecidos, se podría decir que es la propia cueva la que da origen a categorías de imágenes específicas (...) Todo sucede como si el relieve hubiera sugerido “un caballo”, y sin embargo el artista no hubiese querido pintar un “verdadero” caballo, sino más bien un caballo desproporcionado, ¿tal vez un “caballo-espíritu”? (Clottes y Lewis-William, 2001, p: 84-85).

A la idea de asociación por semejanza que el material induce en la imaginación del artista, podemos agregar la del fenómeno neuro-psicológico de la pareidolia, especie de adaptación o acomodación del sujeto a los objetos en la que la mente recibe un estímulo visual como una mancha, una protuberancia, una superficie descascarada o desportillada, etc., generando una imagen reconocible en la memoria, percibir un rostro o una figura humana o animal en lugares inesperados, improntas que van anunciando posibilidades formales, parecidas a cosas que sabemos. Mientras van apareciendo, acontece el presentimiento, esbozos que van adquiriendo forma, trazos asumiendo características de alguna o ninguna cosa, como lo sugirió Leonardo Da Vinci citado por Gómez en su tratado de pintura:

No desdeñes mi consejo, ni la oportunidad de considerar a veces las manchas de los muros, la ceniza del hogar, las nubes, el barro, u otros sitios; la atención hace descubrir en ello invenciones admirables que excitan el genio del pintor a nuevos hallazgos; batallas de hombre y de animales, composiciones de paisajes y de cosas monstruosas, diablos, etc., que pondrán honrarte, pues las cosas confusas excitan a la mente a nuevas invenciones (Gómez, 1999: 567).

Un latón viejo y de la calle en Franco Contreras se torna en una cabeza humana o el cuerpo de un cochino, un pedazo de tela enrollada se vuelve un personaje fantasmal en Henry Carvajal Franceschi, en Lucrecia Chaves una media usada termina siendo el cuerpo de un personaje, un trozo de madera en Humberto Rivas termina siendo la cabeza de una marioneta, un palo curvilíneo encontrado en la acera va a parar como cacho a la cabeza de un personaje en forma de diablo en mi trabajo, para Annabell Villet una baquelita o filtro de papel que tienen forma hexagonal, se utiliza como signo ya que esa forma tiene implícito el mensaje.

Las imágenes estarían más ligadas al hecho imaginario que al acto de retratar objetivo, sin embargo, en ese fantaseo creativo los artistas se representan a sí mismos a través de un impulso alógico y místico, acompañado de una gran sensibilidad estética que provoca la activación del imaginario que re-presenta en imagen –lenguaje– una inteligencia intuitiva y más sentimental, manifiestamente de forma más simbólica y cónsona con el tiempo mítico transfigurado que con la dinámica racional. Es la activación de la fase ontológica que postuló Sondereguer para referirse a la necesidad de expresión del Ser en una de sus tres características que responde al por qué se hace la imagen, la de la Inmanencia expresivo-poética. Así la define Sondereguer:

Inmanencia expresivo-poética. Es inmanencia del ser; humana sensibilidad exquisita, que se emite y se establece de manera vocacional –como don instintivo, no racional– en toda obra que por esta razón, y trascendiendo el mero artesanado, es sublimada en obra de arte (Sondereguer 2004: 58).

Formas esquemáticas, rítmicas, simétricas y figuradas adquiriendo un sentido que se une a su valor emotivo mucho más “ilógico” ya que se transforma, es polimorfo y complejo, por lo tanto fantástico, como asegura Franch: “como resultado generalmente de las ideas mágico-religiosas, entremezcla caracteres diversos (animales y humanos generalmente) creando nuevos seres fantasmagóricos, o bien como consecuencia de la elaboración de símbolos llegar a crear incluso un lenguaje totalmente artificial” (Franch, 1982: 117). Esto lo encontramos en algunas representaciones de seres híbridos en las estatuillas que Bautista asocia directamente al mito: “Las representaciones que llamamos mitomorfos son aquellas cuyo nivel de síntesis, abstracción y/o canon nos hace suponer que podrían representar mezclas o híbridos antrozoomorfos (rana-humana) o seres mitológicos para nosotros desconocidos” (Bautista, 2001: 59). Puedo confirmar este rasgo de fusión tomando del documental “La cueva de los sueños olvidados” de Herzog (2010) el siguiente extracto:

www.bdigital.ula.ve

La gente del paleolítico manejaba dos conceptos: la fluidez y la permeabilidad. La fluidez significa que tenemos hombre, mujer, caballo, árbol, etcétera; pueden cambiar, un árbol tal vez hable, un hombre puede ser transformado en animal y al revés dadas ciertas circunstancias. La permeabilidad es que no hay barreras entre el mundo donde estamos y el mundo de los espíritus.

También Sonderegger define esta inclinación simbiótica en los estilos morfológicos amerindios de la siguiente manera:

Abstracto: Figurativo (...) Es el criterio morfológico de cualquier *Género Plástico* (...) compuesto con formas *figurativas* pero, los elementos que conforman su íntegra corporeidad, no son sólo significantes por sí mismos sino que, ensamblados, *componen una nueva entidad plástica abstracta*, una nueva imagen metafórica, de ideas y personaje: mítica y mágicamente real para ese pueblo; como proyección eidética o conceptual sublimada, dogmática o alegórica. En síntesis, es la reunión de formas figurativas, *Naturalistas* o *Idealistas*,

conformando juntas una nueva entidad abstracta: un monstruo ideográfico y simbólico (Sondereguer, 2004: 65).

Esta hibridez no sólo iba a presentarse en el aspecto formal, también se extendería a la conjunción o asociación simbólica entre una figura animal y el indicio signico de un fenómeno natural para connotar una figura de un ente divino, como lo expresa Ernst citado en Gordones y Meneses:

(...) y así no es extraño que se encuentren también en los santuarios de Mérida y Trujillo numerosas figuras de ranas, hechas de serpentina, puesto que entre los chibchas la rana era símbolo de la benéfica diosa que en la lluvia daba a la tierra nueva fertilidad, y nuevas cosechas al hombre (Gordones y Meneses, 2005: 37).

Estaríamos en presencia de una mítica simbólica de una narrativa cosmogónica donde lo cósmico se fusiona a los poderes fáunicos, como explica Sondereguer acerca de la adopción de “espíritus tutelares” o tótems animales: “(...) una ‘lógica’ mágica de estructura mítica y estrategia ceremonial (...) al entronizar el mito inventaron un relato cosmogónico simbiotizando los fenómenos cósmicos con poderosos animales-dioses. La mítica simbólica del cosmos fue animalizada como un enorme zoológico sagrado” (Sondereguer, 2004: 17).

Seres con otras formas, nuevas formas, figuras novedosas que responden a su propia proporción, una fisonomía estructurada que, aunque parezca “disforme” es verosímil. Por eso difiero de los autores que emplean el término desproporción. Balza dentro de su investigación de las esculturas líticas de la región andina enumera varias características de las estatuillas, una es la desproporción de la cual dice: “se distinguen por una notable desproporción (...) sobre todo en las figuras humanas. En este aspecto hay que anotar la exageración de los órganos genitales y la forma almendrada de los ojos” (Balza, 1992: 64). Personalmente pongo en duda que no haya existido una proporción porque estas definiciones toman de referencia métrica la realidad objetivada

y su concepción –canon occidental– de la figura humana, sin considerar que las etno-representaciones de los hacedores de figuras de los pueblos primigenios y los de los Andes estudiados las conciben desde la interpretación o alusión propia de la realidad.

Debo resaltar acá que se debe tener cuidado cuando desde el presente se intenta asignar significado a manifestaciones del pasado porque se corre el riesgo de trasladar las significaciones propias a las pretéritas, de representar desde nuestra óptica y no desde la cual surgió, de allí que desde la representación que hace el mundo occidental con inclinaciones evolucionistas y de esquemas positivistas asignen a estas en un estadio inferior llamándolas desfavorablemente *arte primitivo*. Las manifestaciones estéticas de las etnias locales tenían un uso más ritual en el que, al parecer, no importaba tanto la construcción de las piezas sino el momento en que eran empleadas como elementos mágicos-sagrados, piezas que como asegura Colombres: “Si bien de carácter figurativo y realista, tales obras no se proponen imitar la realidad, sino que la toman tan solo como punto de partida para expresar una realidad casi siempre simbólica” (Colombres, 2011: 261), de allí que pretender decir que no obedecían a cánones de vista axonométrica o de perspectiva cónica, modelo de visión y representación en vigencia desde el renacimiento y que persiste incluso en la fotografía como agrega Bourdieu “Si la fotografía pudo convertirse en patrón del ‘realismo’ es porque proporcionó el medio mecánico para hacer realidad la ‘visión del mundo’ *inventada*, varios siglos antes, con la perspectiva” (Bourdieu, 2010: 82), o medirlas desde estas no sea más que un exabrupto, en todo caso es permitido establecer relaciones de comparación, analogías, parentescos o semejanzas que probablemente nos permitan acercarnos a sus significaciones, pero es sólo eso, un acercamiento a su modo de representar.

Si empleamos modelos perspectivos modernos a las estatuillas puedo afirmar que los que más se aproximarían a estos serían la perspectiva de significado o jerárquica que propone Franch: “según la cual los personajes más importantes son representados a escala muy superior a la de los demás seres vivos o cosas” (Franch, 1982: 54). Lo vemos en las representaciones cerámicas andinas de Mérida donde la mayoría de mohanes sedentes sobre dúhos son masculinas y de mayor tamaño en

comparación con las estatuillas femeninas, por otro lado la representación de ambas parece indicar que las masculinas son más miméticas o realistas debido a la importancia de lo que representan: divinidades-chamanes, destinadas como dice Bautista (2001) como ofrendas durante la libación, el ritual en los adoratorios o santuarios o lugar principal del chamán. Mientras que las femeninas son más sintéticas o abstractas, menos antropomorfas, representarían seres mitomorfos del panteón y serían utilizadas más por el colectivo. Esto coincide con la tipología del arte primitivo que propuso Boas (1927) en el manejo técnico de la ejecución, donde parece encontrar dos vertientes que en ocasiones se tornan dicotómicas en las formas, como son la **representación** realista que aparentemente era más desarrollada por los hombres y la otra, una tendencia a la **geometría** por parte de las mujeres.

Hombres figurativos ≠ Mujeres abstractas
(Representación realista) (Geometrización)

Delgado hace mención de las diferencias encontradas en las representaciones masculinas y femeninas de las figurinas en los Andes venezolanos cuando agrega:

Tenemos así que en los Andes se reproduce la figura humana dentro de conceptos plásticos y estructurales sumamente diferenciados. Por un lado, toda la fuerza iconográfica parece recaer en la figura masculina (...) son bultos icónicos, tridimensionales, modelados en arcilla con gran realismo. Estos personajes generalmente de rostros severos, descansan sentados sobre sus asientos o “duhos” con las piernas abiertas; ellos poseen los signos propios del rango: tocados, orejeras, tapa-sexos, etc., mientras que en las manos portan un pequeño recipiente a manera de ofrenda. Las figurinas femeninas se caracterizan por sus rostros poco expresivos. Los cuerpos, realizados de manera esquemática, casi geométrica, aparecen generalmente de pie o en posición sedente aunque nunca están colocados sobre los duhos -especie de asiento ceremonial- sino que reposan sobre las piernas en cuclillas o yacen sobre el suelo con las piernas abiertas en posición de parto (Delgado. 1989: 64).

De allí que decidí que la investigación debía enfocarse en las etno-representaciones transfiguradas ya que desde las manifestaciones ancestrales sigue siendo una constante activa hoy en las fiestas del calendario religioso, en las artesanías y las artes de creadores locales, donde la corporalidad sigue actuando como soporte del cuento propio, portadora del mito y de las creencias, de los símbolos como la placa alada, la geometrización o geométrica decorativa –utilizada por Annabell Villet para que actúen sobre los cuerpos de las personas– los signos iconográficos sobre las vestes de las fiestas del calendario religioso andino: gallos, estrellas, cruces, mariposas, maracas, virgen, virgen con niño, en los personajes o seres creados por Franco Contreras, Henri Carvajal Franceschi, Arnaldo Delgado, y en los muñecos y marionetas de Lucrecia Chaves y Humberto Rivas.

Todos funcionan como una marca especular que no necesariamente devuelve una copia fiel, sino una esquematización o síntesis gráfica, más cónsona con el acto de interpretar, más que con el de representar, así lo afirma Sonderegger diciendo que la interpretación:

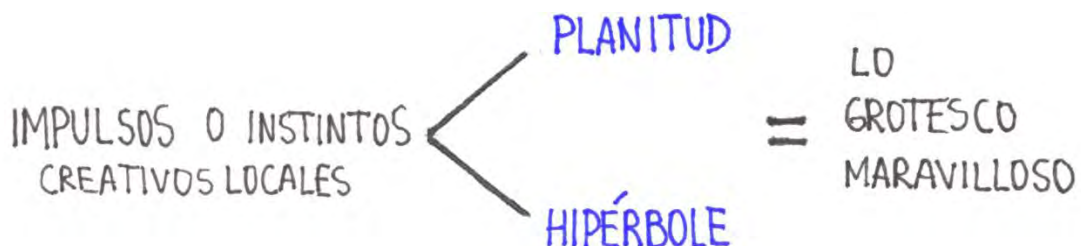
Se refiere a crear plásticamente con determinada expresión, donde tal expresión es siempre *interpretación*. El acervo plástico amerindio demuestra que no existió intención y menos *praxis* de pretender copiar, ni siquiera en los retratos que muestran una aproximación a la realidad retratada (Sonderegger, 2004: 73).

Transfiguraciones que en sus formas y proporciones poseen como cualidad excelsa, lo que llamé en esta investigación **aspecto grotesco** o lo **grotesco maravilloso**, concepto que define las producciones con tendencia primitivista, más cercanas a la deformación emocional propias de un imaginario simbólico-mágico donde, como agrega Paz: “Las deformaciones dejan de ser puramente estéticas para cumplir una función que no es exagerado llamar ritual: a veces consagran; otras, condenan” (Paz, 1983: 196), que lleva también a decir a Pietri sobre la literatura criolla y que me atrevo trasladar a las artes visuales: “Es, por eso, una literatura (Arte) de la intuición, la emoción y el sentimiento.

Sentidor más que pensador” (Pietri, 1997: 115). Tomo de Arroyo un ejemplo del carácter grotesco presente en las estatuillas prehispánicas:

Hay un buen número de figuras sonrientes en la alfarería prehispánica venezolana pero ese gesto de cordialidad o alegría solo lo percibimos cuando está dado por la posición de los labios, y todo cambia cuando figuran los dientes. Si estos aparecen algo en nosotros se sobrecoge, pues dificulta saber si lo que expresan es agresividad, intimidación, espíritu de solidaridad o una alusión a la muerte” (Arroyo y otros, 1999: 228).

Claro está que esta categoría estética deviene del pensamiento occidental del cual me apropio, como dice Colombres: “Más que la risa, lo grotesco parece perseguir un efecto de contraste, al mostrar cómo, en un mundo rigurosamente estructurado, pueden emerger lo oscuro y lo siniestro. Lo grotesco se refiere tanto a la conducta como a la forma” (Colombres, 2011: 448). Morfología que remite a lo que se representa sin ser un retrato fidedigno o hiperrealista y esto se debe a dos impulsos o instintos primitivos de uso primigenio del espacio en la forma: la **planitud** y la **exageración**.



Esquema 35 Impulsos creativos.

La primera tendencia hacia lo llano hace referencia a la reconstrucción más plana de la imagen que podemos comparar a altos y bajos relieves, espacialidad liminal entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad cónsona con la concepción morfo espacial que deviene en simplificación de sus planos y achatamiento de volúmenes, las formas que tienden a la geometría también se vuelven planimétricas, coincidiendo con dos

definiciones, por un lado con la que postula Franch (1982: 55) de: “la perspectiva múltiple (poliangularidad de la visión) , que permite observar un objeto desde varios puntos de vista al mismo tiempo (aunque no en todos los casos estudiados en esta investigación): es la perspectiva utilizada en algunos relieves egipcios y en pintura cubista”, que Delgado (1989: 79) también va a señalar como simetrías bilaterales enfocando particularmente la estilización denominada *anatropismo*:

(...) la cual consiste en que las imágenes vistas desde un ángulo cambian si se observa desde otro. Una sola mirada no basta para apreciar esta ambivalencia que es también una forma de dualidad sumamente compleja, ya que a primera vista pareciera tratarse de una sola imagen, de una figura única; sin embargo, la imagen posee un doble contenido, es decir, dos imágenes en cuya variación está de acuerdo con el ángulo desde donde se observe.

Mario Sanoja citado en Boulton dice a este respecto y subrayando que se puede encontrar este anatropismo en piezas tridimensionales: “los artesanos (...) fueron capaces (...) de resolver los problemas que planteaba la representación de motivos tridimensionales sobre superficies curvas, mostrando a veces objetos que pueden cambiar su apariencia visual al cambiar el ángulo de observación” (Boulton, 1993: 38). Por otro lado encontramos la definición del principio del desdoblamiento de la representación postulado por Boas (1927) y que Lévi-Strauss (1968) retoma, que consiste en la representación de un rostro o cuerpo mediante una imagen desdoblada, es decir, dos perfiles que se unen y dan la sensación de ser un rostro frontal o el despliegue en facetas del mismo denominado también dislocación que asumen la forma de careta, antifaz, maquillaje, disfraz, o de actuación cuando no se usa un objeto externo sino la persona personifica o actúa como si fuese otra. La máscara conforma a un otro para ser encarnado o representado. Delgado también coloca un ejemplo de la doble representación cuando dice: “La representación dividida, es otro ejemplo de dualidad en la cual una forma se origina a partir de la yuxtaposición de imágenes distintas creando dos mitades que, unidas, crean una nueva figura” (Delgado, 1989: 80), idea que comparte Arroyo cuando agrega que:

(...) las representaciones de seres humanos, animales y creaciones de su invención eran realizadas por una variada y compleja yuxtaposición de formas en las que, si se aparta el volumen mayor, predomina lo circular y lo ovalado (aros, discos, semiesferas, cilindros y óvalos) (...) un cambio de posición produce un cambio de imagen (Arroyo y otros, 1999: 171).

El pintor Quintana Castillo afirma al respecto: “no existe la perspectiva renacentista, la construcción del espacio y la forma son simultáneos, y la reconstrucción de la imagen es plana” (Quintana, 2010: 252). Uslar Pietri también va a referir a esta perspectiva primitiva tendiente a la planitud en la literatura criolla y que coincide con la idea propuesta en la investigación, cuando dice:

El mismo gusto de la forma y de la elaborada composición la lleva a una deformación de los datos inmediatos de lo objetivo, que a lo que se parece es a la estilización de los primitivos. Hay en la literatura (Arte visual) hispanoamericana cierta forma de realismo que no es sino realismo de primitivo. Una realidad reelaborada por el estilo y por la concepción general del sujeto. Una como perspectiva de primitivo que hace que el pájaro del árbol del fondo resulte tan grande como la cabeza del personaje del primer plano (Uslar, 1997: 114).

Esta idea de poca perspectiva concuerda con la conceptualización de Delgado al referirse a los petroglifos:

Los diseños suelen tener diversas colocaciones y topologías. La perspectiva en planta pareciera desarrollarse desde arriba, caracterizándose por la ausencia de peso y perpendicularidad sobre un plano determinado; las imágenes carecen, en la mayoría de los casos, de perspectiva lateral (o muy poca profundidad) y se presentan como si gravitaran. Esta manera de ordenar el espacio, no debe interpretarse como un signo de ingenuidad o falta de orden. Se trata más bien, de una forma peculiar de ordenamiento y mimesis, que se resume en ausencia de perspectiva y gravedad (Delgado, 2015: 25).

También la podemos asociar a los modos cómo los niños trabajan con plena libertad la espacialidad en sus manifestaciones estéticas, como lo afirma Michaux:

Los pequeños aportan a la pintura espacios liberados del Espacio (...) Han descubierto cuando tenían necesidad y de acuerdo con sus ganas, la *simultaneidad*, aquella que une y combina lo visto y lo conocido, lo visto por el ojo y lo conocido por la mente, lo lejano con lo próximo, el dentro con el fuera (...) *la coexistencia de lo visto y lo concebido* que tiene lugar en todo cerebro que evoca (Michaux, 2007: 198-199)

El otro impulso o instinto es la tendencia **hiperbólica** de las formas o manipulación de las proporciones en el arte simbólico o codificación de las formas geométricas. Modificación expresiva de las apariencias naturales, la **exageración** por ejemplo de la representación del cuerpo humano que fue motivadora a la hora de intentar representar las figuras, es decir, la necesidad de resaltar ciertos rasgos aumentando – enfatizando– o disminuyendo –ignorando– su tamaño sobre todo en lo que se refiere a los sexos y el pecho, en las extremidades superiores e inferiores, en el aumento de las cabezas. Estaríamos en presencia de una deformación fantástica que provoca nuevas corporeidades formales y que Sonderegger definió como Superrealista, diciendo que:

Es toda obra de cualquier género plástico –figurativa o abstracta–, que transgrediendo formas y/o colores, ha estructurado una alucinante figuración inventada. Es una fantástica imagen deformada, con agregados o carencias, aparentemente absurdos pero que, metafóricamente, pueden ser coherentes. Se muestran imágenes o escenas trastocadas en tiempo y espacio, de índole simbólica y/o caricaturesca. Tal obra crea una supuesta realidad enigmática, de presencia y apariencia onírica (Sonderegger, 2004: 65).

También Colombres distingue que otros pueblos fuera del contexto europeo han encontrado nuevas formas de responder al aspecto natural: “signados por una fuerte intención simbólica o por el vuelo de una imaginación que se despegaba del naturalismo de las formas” (Colombres, 2011: 365).

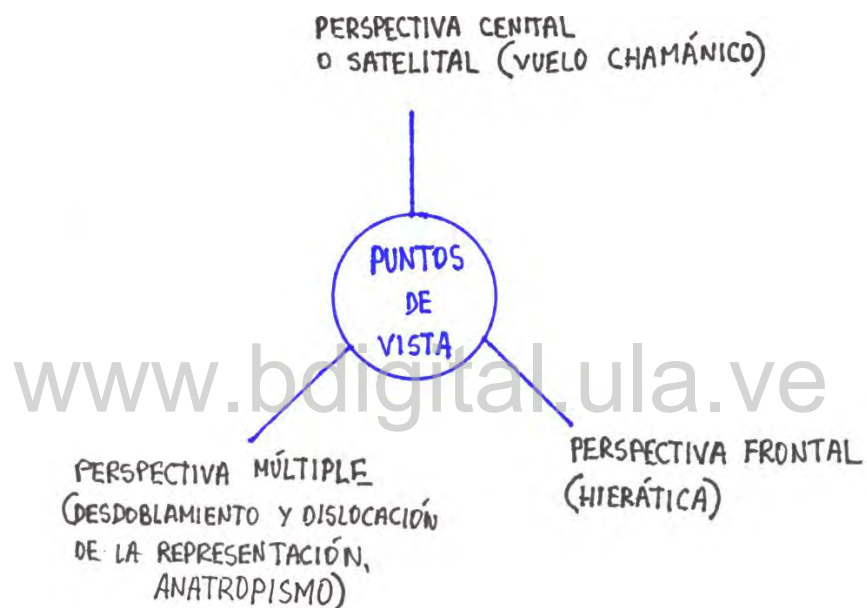
Esto me hace pensar que todo lo que se buscaba representar estuviese siendo percibido desde otros puntos focales. Uno sería desde una vista cenital, de planta o visión satelital provocado por el trance o vuelo del chamán y que luego se representa en las imágenes, teoría propuesta por Clottes y Lewis-Williams quienes afirman que: “Estos personajes creían que abandonaban sus cuerpos y viajaban hacia mundos espirituales donde desafiaban a espíritus y monstruos” (Clottes y Lewis-Williams, 2001: 12); dicha práctica consistía en que el chamán sometándose a la ingesta de plantas alucinógenas, o a privaciones sensoriales prolongadas de aislamiento social, ausencia de luz, ruido, dolor intenso; a danzas extenuantes, sonidos insistentes y rítmicos de tambores o cantos, lograban hallar visiones del mundo de los espíritus. ¿Estaríamos en presencia del viaje chamánico o del moján que en su trance vuela y lo ve todo como si fuese un ave –rasgo conformante de la cosmovisión alada andina–? Pregunta que también se hace Delgado cuando dice: “¿Acaso no es oficio de chamanes rastrear el ojo de la vastedad circular para encontrar otros mundos y aventurarse en vuelo extático por el espacio infinito para observar la tierra desde lo alto, y ver desde allí la perfección?” (Delgado, 2015: 24).

Otra visual que se detecta es la frontalidad, es decir, en las etno-representaciones vemos que predomina la cara frontal de la figura –estatuilla, muñeco, marioneta, dibujo, pintura, etc.–, la cual hace que haya un rasgo de hieratismo o actitud hierática muy marcado en los ademanes de las piezas, acompañado de cierta postura tosca donde impera la frontalidad sin que esto implique el descuido de las otras facetas o lados, como arguye Uslar Pietri: “ Esta estilización primitiva de lo natural y de lo subjetivo rechaza la mera copia de la realidad y es un aspecto del sometimiento del criollo a una forma rígidamente concebida y elaborada” (Uslar, 1993: 114). Así también lo postula Bautista cuando afirma sobre las estatuillas que:

Los rasgos estructurales o formales del objeto constituido por características espaciales como inflexión, proporción, simetría, asimetría, puntos de tangencia, estabilidad, tamaño, etc., fueron de difícil manejo

debido a que la diversidad de plano de una escultura es más compleja que una vasija; no obstante seleccioné el plano frontal para determinar los perfiles en razón de que era operativo para la mayoría de las estatuillas, que trasuntan frontalidad como plano focal. (Bautista, 2001: 55)

Sondereguer confirma esta inclinación en la escultura precolombina cuando dice: “se creó en la América antigua un autóctono pensar escultórico de numerosas morfologías de habitual frontalidad” (Sondereguer, 2004: 62).



Esquema 36 Perspectivas posibles de las etno-representaciones.

Si analizamos y comparamos la funcionalidad, estos instintos tendientes a lo grotesco desde la visión occidental del arte, es evidente que lo calificaría como deforme:

Lo “estético”, pues, es un atributo cultural que sólo en ocasiones transferimos al mundo natural o a la realidad ambiental: en lo referente a aquellos individuos de la naturaleza que no se atienen a los cánones formales de su especie, empleamos la expresión *deforme*. En este caso, lo *deforme* sería lo desorganizado, la desorganización molecular de la materia, ya que su organización implicaría una forma adecuada al canon o modelo de cada especie natural (Franch, 1982: 72).

También al mirar la parte lateral de las estatuillas, me percaté que las formas de los lados no buscaban acercarse a lo real, como alega Delgado:

Estructuralmente, estas figurinas poseen los mismos elementos (...) como son la hipertrofia de la cabeza y la región abdominal, el gran (o poco) desarrollo de los glúteos o esteatopigia, y la atrofia de brazos y pies que desaparecen en una suerte de muñón con incisiones que simulan dedos (Delgado, 1989: 115).



Imágenes 143 y 144 *Vista lateral de estatuilla*

Acentuando la deformidad señalada que asocio a especie de monigotes muy parecidos a los grafismos de cierta etapa en los dibujos infantiles que me permite establecer la relación forma-exageración, sabemos que los niños le asignan mayor tamaño en sus garabatos a los sectores del cuerpo que para esa etapa son importantes para ellos –cabezas, piernas, brazos–, asimismo en la perspectiva primitiva de las estatuillas encuentro esa relación y preponderancia a ciertas partes del cuerpo como cabezas, piernas, ojos saltones. Esto parece indicar que los lados de las figuras que

tenían mayor importancia a la hora de la construcción de esas representaciones eran el dorso y el reverso, que también se nota en las representaciones de los artistas actuales investigados: muñecas de Lucrecia Chaves, personajes planos de Franco Contreras, marionetas de Humberto Ribas, incluso en mis personajes.

Sin embargo, cabe preguntarse ¿si acaso no se percibe en las estatuillas, en las representaciones figurativas de los artesanos y artistas, en los gestos de promeseros y devotos una organización formal de los elementos que las constituyen y que estarían conformando su propio canon, sin ataduras a lo establecido? Concepción de lo real donde cultura y naturaleza se fertilizan mutuamente donde se fusionan lo utilitario y lo sagrado, predominando la intención simbólica en el aspecto formal, sistemas de representación o morfoproporcionalidad configurados en su propia geometría, como alega Sondereguer Geometría sagrada que:

Se refiere a los fundamentos religiosos, matemáticos, numerológicos – cábala– y geométricos para una estructuración de las obras de culto (...) establecieron cánones proporcionales y subyacentes signos de alusión mítico-cósmica (...) geometría regidora de sistemas compositivos para imágenes u objetos artesanales (Sondereguer, 2004: 66).

Parafraseando a Colombres (2011), creadora de una estética particular portadora de una cosmogonía voladora, de una forma distinta de ver y apreciar el arte. ¿Qué ocurre cuando el que ve percibe y siente desde lo cuestionado, desde un lugar no aceptado?

Noté una necesidad de retratarse, de contar su propia historia o la historia local, de representar el paisaje, la montaña, la naturaleza, la figura humana y animal, las tradiciones y costumbres de los Andes, de definir la localidad como tematización dentro de sus obras, que emparento a la concepción del pensamiento mágico que le asigna Sondereguer a los primeros habitantes de la prehistoria de América cuando dice:

El pensar mágico configuró un vasto corpus conceptual simbólico de lo cósmico: una poesía mística que se expresó en narración oral y visual. De

esta manera, tales lenguajes cimentaron en las instituciones religiosas dogmas y estructuras de relato con polifacéticas morfologías de diseños visuales ejecutados en los Géneros plásticos (Sonderegner, 2004: 17).

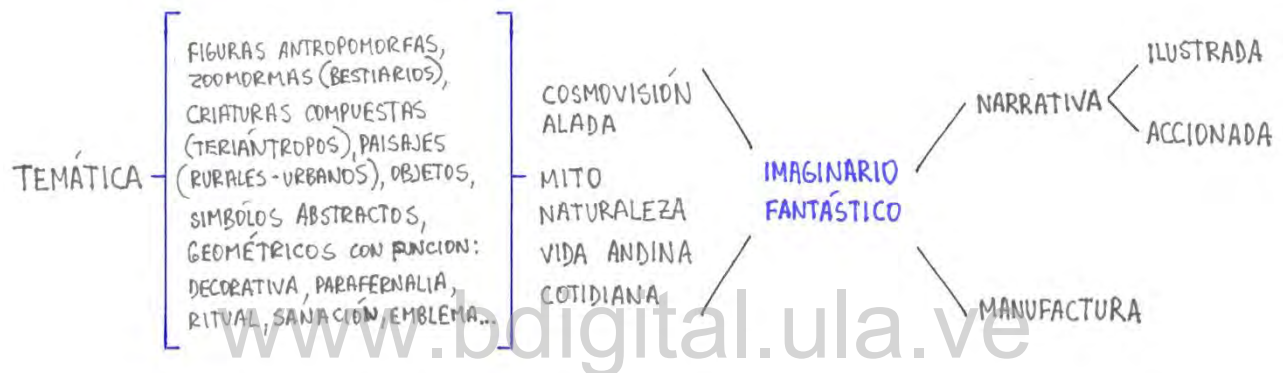
Analizar las sujeciones identitarias, unas provocadas por la propia visión o concepción del arte, otras por la situación sociopolítica y económica del país, como un reconquistar nuestra mirada, teniendo cuidado en no caer en enclaustramientos, en una localía desmesurada que termine más bien neutralizando las propias representaciones. Acá cabe a modo de consejo para los artistas lo que apunta Garcés:

(...) pero si necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que estos, en vez de ponernos el mundo enfrente, aprendan a ver el mundo entre nosotros. Necesitamos encontrar modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas (Garcés, 2013: 111).

Esto me llevó a darme cuenta de que existen dos elementos de mucha importancia en las unidades de estudio investigadas que son: la **narrativa** y la **manufactura**. El primero remite a una forma o estructura profunda –en el decir de Hall– de la vida cultural que en los casos estudiados no la encontré en alguna técnica o estilo específico, sino como temática, como memoria oral, es decir, mito arraigado que como todo mito necesita ser contado –etnorepresentado–, de allí que el campo de la narrativa tanto visual como la del juglar sean para el caso de los Andes venezolanos esas formas profundas que devienen en corporalidad, es decir soporte para las etnorepresentaciones tanto la representada –ilustración– como la presentada –acción– como agrega Hall “piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvieron. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones.” (Hall, 2010: 292). El contar historias, el representarnos por medio de cuentos, donde la **figuración antropomorfa** se muestra como un rasgo esencial, que en el caso de la plástica no es literaria. El otro

elemento, la elaboración que se presenta como un lenguaje hecho de formas sensibles, sintaxis impersonal y la producción de objetos desde **el hecho artesanal**, desde la formalidad fabricados con la sensibilidad y percepción de las propias manos, con materiales endémicos del lugar. Pude percatarme que los medios de representación locales siguen siendo tradicionales, la manufactura del dibujo, la pintura, la costura, el tallado, el modelado, la orfebrería, etcétera, siguen teniendo mucho peso.

Esquema 37 Temáticas e imaginario fantástico.



Ambos elementos se vuelven comunes, se reconfiguran para unificarnos culturalmente, nos instan a comprometernos y tener que ver conectándonos y de alguna manera también nos alejan del mundo de la élite, ya que ese andar bajo el suelo ensimismados puede verse como un desfase o un anacronismo, sin embargo, desde ese distanciamiento o desconocimiento de los marcos hegemónicos, desde el cuestionamiento a la institucionalidad del arte, se va conformando un actuar disidente o de resistencia, como asegura Hall “En efecto, cuando los movimientos de las márgenes están tan profundamente amenazados por las fuerzas globales de la postmodernidad, pueden retroceder y atrincherarse en sus enclaves defensivos y exclusivistas” (Hall, 2010: 516), que como admite Buntinx nos hace: “volver a ciertas inquietudes espirituales esenciales” (Buntinx, 2018: s/p), y como alega también Llanes: “Gran parte de esa creatividad ha encontrado refugio en muchas esferas desdeñadas por el (*establishment*) del arte” (Llanes, 2009: 38). De eso se trataba esta investigación, encontrar esos mecanismos presentes en la realidad estética inmediata que se adaptan

a las necesidades propias del contexto que permiten desmontar o problematizar la idea de que existe una sola manera de hacer y mostrar el arte. Como afirma Buntinx:

Si el arte tiene una responsabilidad social es la de establecer un espacio de silencio, de recogimiento, de reflexión, de autorreflexión crítica, incluso irónica, que nos permita mantener al menos la fantasía y, ojalá, la posibilidad de un pensamiento crítico genuino (Buntinx, 2018; s/p).

Puedo concluir este apartado diciendo que acá se hace un arte sin pretensiones, sin presiones de tiempo, arte que se escabulle a la normalización imperante, arte que restituye valores recobrando procederes olvidados o execrados pero necesarios en nuestra localidad, que se resiste a la reificación del mercado capitalista que pretende homogeneizar todo lo que toca, como dice Buntinx: “escenas (...) banalizadas por la normalización de la diferencia y la homogeneización banalizante de todo” (Buntinx, 2018, s/p); ese mundo del arte vacío que normaliza la otredad y lo diferente y se entrega complacientemente a un hedonismo desorbitado y casi que a una adicción por lo joven donde todo tiene un costo, donde ahora la subversión y la “crítica” son lo marginado. Por eso esta investigación se enfocó en esa “gruta sagrada” que se encuentra activa desde antes de la llegada de los europeos y que hoy se escenifica en la colección arqueológica del museo de la ULA, en los hogares-talleres de cada hacedor, en los rituales de las fiestas del calendario religioso andino (espacios de vitalidad) del arte regional, que evidencian como dice Buntinx un:

(...) volver a un arte que signifique algo en la vida misma, un arte que vuelva a las esencias primarias, primeras, primordiales del arte, aquellas que se vinculan con cambios genuinos, es decir, aquellas que pasan por la transformación de uno mismo y desde allí pueden proyectarse a la sociedad y ojalá generar la revolución. No hay transformación posible que no implique la transformación e incluso la destrucción de uno mismo, y todo esto es una manera de hablar de la verdadera agenda radical para el arte, que es la recuperación de la espiritualidad (Buntinx, 2018, s/p).

Noción de arte local. Arte de traspatio, de retraguardia, o de las inmediaciones

Es curioso que muchas de las veces que un artista fuera del sistema centralizado logra ingresar a este, lo hace por la puerta de atrás, recibe la oportunidad como si se tratará de una dádiva, del recibimiento de una misericordia a partir de una petición mendigante dejando claro que la condición asignada al artista sigue siendo excluyente, como dice Lévi-Strauss: “(...) los que la sociedad asigna eficazmente un estatuto marginal, dominado o dependiente” (Lévi-Strauss, citado por Losonczy, 2008: 76). Este “emplazamiento” forzado –casi que de exilio cultural– por parte del centro autoestablecido como el que puede otorgar un estatus o una legitimación en el arte, me hizo hurgar en nuestra realidad y posicionarme desde el trabajo etnográfico sobre una postura de reivindicación de nuestro hacer estético, partiendo de las siguientes preguntas: ¿Qué lugar ocupan /ocupamos los artistas de los Andes venezolanos dentro de ese sistema o marco central que se adjudica la aceptación y legitimación del arte? ¿Cómo debe ser la forma de comportarse del creador de imágenes de la periferia?

El arte local andino asume la representación ideológica como modo de reconocimiento para introducir sus etno-representaciones –que me atrevo a decir son insubordinadas– sin la pretensión de derrocar o superar al arte burgués y sus condiciones, de lo que se trata es de tener derecho a expresar la propia voz un tanto en igualdad de condiciones, que ese habitar un mundo fuera de la cultura establecida y víctimas de remociones, responde a estas, intentando inscribir sus imágenes en la historia, contando su propia historia, que no ha tenido realmente su propio lugar o muy poco.

Esta investigación pretende develar el comportamiento conciliador de los artistas locales, es decir, se levanta una concepción local de arte, que en vez de cerrarse a las otras posibilidades, abre intersticios conectores, comparte nexos que le permiten cobrar presencia, sabe que no puede combatir de lleno al arte hegemónico ya que “el arte se reinterpreta desde la lógica del sistema de valores implícitos que domina en la sociedad” (Bourdieu, 2006: 98-99). Entonces logra concesiones, ejemplo utilizar sus

espacios expositivos para visibilizar sus proyectos en museos, galerías, centros culturales, salones, bienales, entre otros, por ejemplo: la artista Annabell Villet muestra una individual en una galería privada de Los Galpones-Caracas en 2012. Franco Contreras expone en 2018 en la sala TAG del Transnocho Cultural de las Mercedes y Arnaldo Delgado participa en 2018 de la exposición colectiva Latente Arte contemporáneo en la Hacienda La Trinidad, estos tres espacios junto a la Sala Mendoza están considerados como lugares que legitiman el arte a nivel nacional.

Se asume el traje cultural del arte burgués –por el momento que dure la exposición– para poder comunicar –infiltrar– sus proyectos de investigación buscando la activación del ámbito simbólico –espacio vital– dentro de espacios dispuestos principalmente para el ámbito económico. Cuando los artistas locales participan del sistema de producción y circulación de los bienes simbólicos del *mainstreim* lo hacen desde una posición intermitente, a ratos, lo que deja claro la activación del principio de reversibilidad que de manera consciente e inconsciente termina siendo una estrategia de movilidad –que Bourdieu llama desplazamiento– que va de su condición herética, fuera del sistema a codearse dentro de lo establecido como jerarquía, haciendo repensar sobre las tematizaciones que merecen ser representadas, acerca de los contextos que han sido ignorados y que pueden cobrar visibilidad introduciendo en el *establichment* sus representaciones. Dicho de otra manera, el artista marginal juega con las relaciones de dominación-dependencia entre las clases, se vuelve una rareza que pasa de una condición de heterónimo a una de heterónimo, del sometimiento a los dictados del centro logra liberarse en otro –comportamiento reversible–, ya que se sigue ocupando el lugar de los excluidos, pero los trabajos entran dentro de las categorías que admiten su prestigio.

Se crea un arte que reposiciona el yo local redireccionando la mirada a la estructura de la propia cultura, que puede operar en los distintos espacios de transmisibilidad, incluso operando dentro del marco de dominancia –desafiando los mapas de occidente– activando los espacios de vitalidad desde su propio contexto y en otros lugares donde las obras emanan su potencialidad, de esta forma conseguir la funcionalidad histórica señalada por Foster: “como los objetos se traducen en pruebas

históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y *catectizados* por los espectadores” (Foster, 2001: 200). Representando y narrando su propia historia desde una estrategia de actuar reversible que se viste del otro (enmarcándolo), presentándose en sus escenarios, regresando a los propios con mayor carga energética, lo que coincide con la idea que Foster defiende cuando dice que: “he abogado por la obra paraláctica que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro. Éste es un modo de adaptarse al contradictorio *status* de la otredad en cuanto dada y construida, real y fantasmal” (Foster, 2001: 207).

Este enmarcar de Foster coincide con la figura ideológica paradigmática del capitalismo de Poulantzas en sus tres efectos (enmascarar, fragmentar y unificar) y con la propuesta en esta investigación del principio de reversibilidad. En definitiva, el arte de los Andes venezolanos, al activar el espacio vital en los propios hogares de los mismos artistas, mantiene su contexto en un ensimismamiento, una aposiopesis que estructura una coraza de protección en la que el hacedor encuentra un refugio verdadero, la calma que le permite ir construyendo por medio de historias visuales sus etno-representaciones, vuelos para la imaginación desde su andar de emotividad melancólica, debido a su necesidad de reencontrar la imagen de la piedra mítica de la luz, nostalgia por la sencillez y la inocencia humana.

Los artistas locales se abren a una observancia del modelo instaurado para luego participar de él sin perder su identidad, parecido a lo que Foster plantea acerca del nuevo posicionamiento o paradigma del artista como etnógrafo:

En este nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces. Por sutil que pueda parecer, este deslizamiento desde un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural* es significativo, (...) sin embargo, deben rastrearse los paralelismos

entre estos dos paradigmas, pues algunos supuestos del viejo modelo del productor persisten, a veces problemáticamente, en el nuevo paradigma del etnógrafo. (Foster, 2001: 177).

Este autor destaca que uno de los riesgos que el artista puede llegar a sufrir, dentro de un paradigma como etnógrafo, es el de la fantasía primitivista o disfraz neoprimitivista impuesta por el centro dominante a manera de estereotipación reduccionista y que en esta investigación se trató como uno de los sesgos que puede producir el encerrarse en uno mismo. Por otro lado, se rescató otra significación del término primitivo, no como un rasgo involucionado o salvaje, sino como una memoria primigenia muy ligada a la naturaleza como un reencontrar y reposicionarse en un marco etnohistórico que permite acercarnos al arte de los orígenes locales, estableciendo conexiones dialógicas desde el arte actual, desde otras manifestaciones estéticas que sufren del rechazo oficial como las artesanías y las fiestas del calendario religioso.

Entendiendo que esas primeras estéticas funcionan como fuentes originales y primigenias aportando datos de los mitos primarios de la zona – postulado acá como cosmogonía alada–, parentescos en las formas y técnicas artesanales de trabajar, materiales extraídos de la naturaleza circundante, modos de comportamiento que suelen replegarse, teniendo claro que no se trata de un artista redentor que rescata lugares para la ubicación del arte desde sus deslizamientos entre el pasado y el presente, sino un quehacer artístico que reanima la historia de la localidad, como alega Foster cuando afirma que: “En este caso la obras para un sitio específico pueden utilizarse para hacer que estos no-espacios parezcan específicos de nuevo, para reajustarlos como lugares concretos, no espacios abstractos, en términos históricos y/o culturales” (Foster, 2001: 201). Estaría hablando de un arte que busca posicionarse, territorializarse y hacerse presencia levantando un mapeado sociológico y etnográfico a partir de las narrativas dentro de las etno-representaciones de carácter artesanal, en las visiones autobiográficas y contextuales que pueden ser tildadas, como ya se dijo, de “involucionadas”, sin embargo, el mismo Foster termina por aceptar como válidos los componentes axiológicos primitivistas alegando que:

Convertidos en tabú en el arte posmoderno, valores como la autenticidad, la originalidad y la singularidad pueden retornar como propiedades de sitios que a los artistas se les pide que definan o embellezcan. *Per se* no hay nada malo en este retorno, pero los patrocinadores pueden considerar estas propiedades precisamente como valores asentados por desarrollar. (Foster, 2001: 201)

Hay que tener claro que no se plantea un retorno a un tiempo y espacio original para poder descolonizarse, ya que sería iluso por ser un pasado desconocido y con unas condiciones actuales geográficas, políticas, económicas y socioculturales muy diferentes a las de ese tiempo, que limitarían enormemente esa regresión, sino encontrar una posibilidad para podernos contar, como arguye Hall: “los sujetos de lo local, del margen, sólo pueden entrar en la representación –por así decirlo– recuperando sus propias historias ocultas. Tienen que procurar narrar, nuevamente la historia, pero esta vez de atrás para adelante” (Hall, 2010: 515). Partiendo de los restos, pedazos –piedras– y recuerdos latentes que reactivan una esperanza de reencuentro en un presente. Entonces lo que habría que hacer es tratar de encontrar y ver desde la dispersión de la memoria un lenguaje donde tenga cabida esa des/memoria por medio de esos fragmentos del pasado que pueden darnos datos desde el recuerdo y los datos palpables –aunque algunos estén descontextualizados– del material artefactual sobreviviente aunado a las nuevas actitudes creativas, los nuevos materiales y la nueva historia.

Se necesita una metáfora para contarse, en nuestro caso la metáfora existe, el lenguaje está activo en etno-representaciones que remiten a una cosmogonía alada activa a nivel consciente e inconsciente, poseedora de una significación profunda que expone nuestra andinidad, sin embargo, no han encontrado lugar –revolución, movimiento cultural– para poderse mostrar, debido a que todo es transformado en mercancía por la estructura capital. Toda imagen se desintegra y se desmaterializa en las redes globalizadas y por otro lado no existen plataformas culturales locales que puedan sustentar un movimiento de esas características, de allí que su actuar sea taimado, reticente; es como cantar melancólicamente esa metáfora entre los dientes y a través de mecanismos de

ensoñación y exhibición más modestos e inclusivos que son los que se postulan acá, reivindicando la diferencia, lo que se zafa de la norma, lo que no ha alcanzado a lo establecido, lo que no ha sido asimilado a pesar de ser estereotipado, etiquetado por el juego de poder del marco de dominancia cultural que sigue apostando por estructuras centralistas que se adjudican el conocimiento, el estatus y por lo tanto el poder de emplazar y categorizar lo que queda al margen.

Si la significación es una práctica social, en el territorio íntimo de la cultura andina no se vive esta como una pertenencia social –volviéndose una de nuestras más fuertes debilidades– sino que se vivencia como una cultura íntima alternativa parcelada, entre cortada e individualizada, donde el valor simbólico del mensaje se comunica en un código de banda estrecha, porque no se ha terminado de articular un discurso artístico de reconocimiento de los distintos sistemas de representación y su insubordinación o resistencia con el cual construir un sentido del mundo común –¿será que nos acostumbramos a decirnos desde el silencio?– sumidos en una “eterna” coyuntura, en una inagotable contingencia, remarcando el confinamiento, el aislamiento individual que no permite representarnos discursivamente como comunidad.

Estos artistas –quizá sin tenerlo del todo claro y sin pretensiones– van encontrando sus propias estrategias de comunicación, exhibición, difusión y promoción para sus creaciones y ritos de sociabilización, por medio de editoriales de corte independiente, en la formación o educación, exposiciones en lugares no convencionales como sus propios hogares y también en lugares reconocidos u oficiales, en tiendas particulares, redes sociales, residencias de intercambio; que están conformando plataformas específicas y más modestas para los objetos, sujetos y situaciones de potencia, activando espacios de vitalidad portadores de otras cualidades y características museables más permeables, que favorecen las condiciones para que ocurra el acontecimiento estético a un nivel más íntimo. Esto no implica que no tengan validez o que sea una desventaja, hay que leer lo que ocurre como un fenómeno de adaptación a las circunstancias locales y como reacción a los condicionamientos foráneos.

ESTRATEGIAS							
	PRODUCTOS	FUNCIÓN	COMUNICACIÓN	EXHIBICIÓN	DIFUSIÓN	NECESIDADES	LECTURAS DEL PÚBLICO
ARTE HEGEMÓNICO	Obras de arte (bellas artes) y arte contemporáneo.	Consolidación de valores del marco hegemónico (compra y venta, coleccionismo, adulación)	Medios de comunicación de masas, redes sociales, opiniones de especialistas y expertos	Museos, galerías, centros culturales, teatros y espacios aceptados como legitimadores del arte	Medios de comunicación de masas, redes sociales	Reconocimiento mundial, igualar las formas y funciones del <i>establishment</i>	Es lo aceptado, lo que está de moda, lo que marca la pauta
ESTATUILLAS	Figurinas antropomorfas, zoomorfas e híbridas	Se desconoce, probablemente uso ritual, religioso y mitológico	Desconocido	Rituales y ceremonias (originariamente) museos de arte y muestras arqueológicas desde la llegada de Occidente	Probablemente Intercambios culturales y comerciales	Desconocido	Desconocido en sus inicios. Arte primitivo, grotesco, deforme, bello, cerámica, tiestos.
FIESTAS CALENDARIO RELIGIOSO	Bailes, ritos, trajes, parafernalia, tributos, oblacones, peticiones,	Sagradas- Metafísicas, Signales-Semióticas, Profanas- Humanistas, Astronómicas-Matemáticas, Estéticas-Plásticas	Convocatoria a la fiesta, devoción, petición	Iglesia, capilla, calles destinadas al paseo o recorrido del santo (Activación del museo andante como espacio vital alternativo)	Oralidad, tradición y costumbre	Consolidar y mantener la tradición, conseguir la ayuda divina	Belleza, bonito baile, euforia colectiva
HUMBERTO RIVAS ARTE COLIBRÍ	Marionetas, títeres, juguetes, historias, obras de teatro, danza, ballet, libros, diseño de escenografías	Formación y educación para niños y docentes. Formación para creadores y actores, arte con la función de sensibilizar por medio del juego, promoción de valores y patrimonios locales	Tienda, teatro, museo, red de intercambio, talleres, redes sociales (activación de museo vital como espacio alternativo)	Museo, presentaciones teatrales, tienda y redes sociales (activación de museo vital como espacio alternativo)	Redes sociales, medios de comunicación y presentaciones	Reconocimiento identitario arte integral y de formación estética social	Mágico, maestría, belleza, entretenimiento
HENRY FRANCHESCHI	Pinturas, dibujos, collages, ensamblajes, esculturas, instalaciones, intervenciones.	Mejorar nuestro ambiente social y natural, forjando conciencia y calidad estética	Oralidad	Exposiciones individuales y colectivas, conversaciones entre artistas y conocedores del arte (activación de museo vital en lugar de trabajo como espacio alternativo)	Oralidad, ventas esporádicas	Reconocimiento identitario por medio de la representación de la montaña, el paisaje andino y marino, configuración de tópicos intimistas y neutrales	Reservado, tímido, oscuro, taumaturgo
LUCRECIA CHAVES	Pinturas, dibujos, muñecos, esculturas, cerámica intervenida	Arte como medio de salvación	Oralidad	Exposiciones individuales y colectivas, tienda (activación de casa-museo y casa-taller como espacio vital)	Oralidad, ventas en la tienda y en su casa	Reconocimiento identitario desde el aislamiento	Reservado, amargado, aislado, hermoso trabajo con el que retrata la esencia merideña
FRANCO CONTRERAS	Dibujos, ensamblajes, esculturas, instalaciones, libros, franelas, personajes	Hablar de sí mismo, de su historia personal adquirida por los cuentos, -historia oral- que retratan su andinidad	Oralidad, redes sociales, editorial independiente	Exposiciones individuales y colectivas (Activación de casa-museo, hogar- taller como espacios vitales alternativos)	Editorial independiente, ventas esporádicas -no le preocupa vender-, redes sociales, página web	Reconocimiento identitario por medio de la representación de la montaña, mostrarse así mismo en su relación con la naturaleza	Sensible, sencillo, bello, inocente, autentico, poesía
ANNABELL VILLET	Dibujos, collages, ensamblajes, grabados, instalaciones, intervenciones, orfebrería	Activar la espiritualidad o aspecto místico para mejorar nuestro ambiente social y natural y crear una consciencia	Oralidad, redes sociales esporádicamente	Exposiciones individuales y colectivas (Activación del hogar- taller como espacio vital alternativo)	Redes sociales, no le interesa tanto la difusión	Hacer un arte transformador, de reconocimiento identitario	Limpio, pulcro, luminoso, silencioso, poético
ARNALDO DELGADO	Pinturas, dibujos, ilustraciones, personajes, ensamblajes, instalaciones, acciones, animaciones, historias	Hacer pensar y experimentar experiencias transformadoras de vida	Oralidad, redes sociales	Exposiciones individuales y colectivas (Activación de la casa-museo y hogar-taller como espacios vitales alternativos)	ventas esporádicas, redes sociales	Reconocimiento identitario representación de la historia de vida ligada oficio artesanal	Tímido, oscuro, taumaturgo, fuerte, horroroso, tierno

Esquema 38 Estrategias de comunicación y activación de los espacios vitales de las unidades de estudio.

Conciben su trabajo como un acto de catarsis, buscan ayudar al espectador, generando un sentimiento de bienestar, de allí su comportamiento ensimismado como el abrazo íntimo que consuela entre amigos, haciendo que el lector mire la obra como si se tratase de un espejo. Así mismo, el artista parte de su necesidad –consciente o inconsciente– de reinstaurar el mito, volviéndolo material, legible y objetivable en los objetos de potencia, que al cobrar vida tornan vital el espacio, instante en el que el espectador probablemente pierda la noción de la realidad e ingrese a un cronotopo distinto y emotivo. El artista actúa como el constructor del puente que junta los extremos de la realidad y del mito perdido a través de la activación del asombro, la sorpresa, el sueño y el juego acudiendo a la creación de transfiguraciones fantásticas mostradas como etno-representaciones.

Este arte de las inmediateces, que se hace desde la necesidad de silencio y de soledad tiene –si se me permite el atrevimiento– la función de transformar al humano, hacer que el ser active lo mejor de sí para la vida. Y esto fue lo que conseguí en mi contexto, una forma de ser y actuar genuina, auténtica y sin pretensiones con la que me identifiqué, arte que conmueve e invita a la vida. Por eso el arte de los Andes venezolanos se activa como lugar de vitalidad que deviene en transformación, que ennoblece y dignifica la vida y al arte mismo. Esta búsqueda también me permitió percatarme que, como entes individuales, logramos la afectación e incidencia en el otro –lector–, sin embargo, existe una desventaja, la falta de un trabajo que sea más colectivo y menos individual, para que no se quede en gritos aislados o despertares solitarios.

Hace falta abrir el poder de la significación en el campo social como una práctica organizada de lucha común desde una articulación teórica que active el pensamiento crítico, posicionándose políticamente en la ética, la estética y la emoción del cuerpo social y de su movimiento, del cual brotan sus significados como colectividad de resistencia con una visión ideológica emergente capaz de crear una consciencia étnica con una fuerza histórica que, como postula Hall: “(...) debe luchar por la significación de los eventos, pues es el medio por el cual se crean los entendimientos sociales colectivos y, así, el medio por el que el consentimiento para resultados particulares puede movilizarse de manera eficaz”

(Hall, 2010: 169). Esa significación también va a depender de la manera en que sepamos jugar las reglas que nos imponen, saber desde dónde nos miran y cómo nos representan y a partir de ahí podemos reubicar bajo el aspecto aparentemente legitimador mencionado por Bourdieu: “ En una palabra, la existencia de lo que yo llamo legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, está y se sabe situado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento en relación con la cultura” (Bourdieu, 2003: 171-172).

Es necesaria una congregación, una interacción que se torne en identificación, en conjunción colectiva, en conciencia étnica transformadora de nuestro mundo, que permita sobrepasar los sesgos del individualismo y la autosuficiencia, como afirma Llanes: “Quizás podamos convenir en que la supervivencia del arte no radica en volcarse hacia uno mismo, sino en mirar a su alrededor y compartir con sus contemporáneos los problemas, aspiraciones, añoranzas, y anhelos de su tiempo” (Llanes, 2009: 46). Que desde nuestra realidad y condición localista se puedan establecer conexiones con otras maneras de hacer arte, con la institucionalidad establecida y posiblemente hasta con el mercado, manteniendo las miradas distintas, la heterogeneidad, las particularidades, las expresiones que no han sido visibilizadas, acompañando las aceptadas y visibilizadas, las identidades locales interrelacionadas con consensos culturales globales en mutuo reconocimiento, conservando la defensa de la propia historia y del propio lugar que implica el ensimismamiento y la construcción de una zona de salvaguarda. Ese compartir con los demás de manera efectiva y afectiva –que sí es muy necesario– va a depender, en la medida en que yo como individuo me entienda, como un yo que se conecta a otros yoes para conformar un mundo común y en el decir de Buntinx:

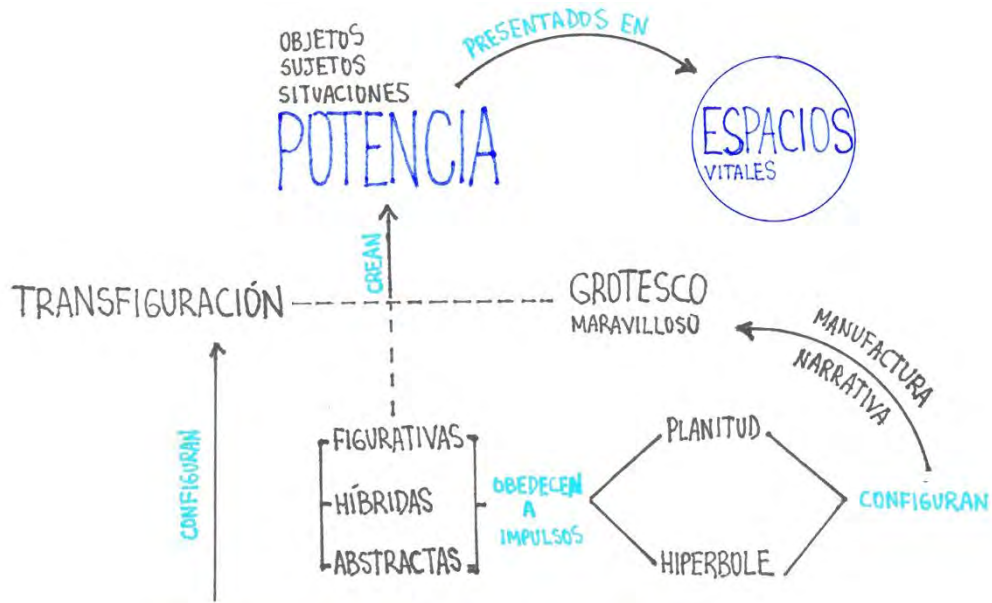
(...)mantenerte de alguna manera en el espacio para reivindicar una posición ética, un *ethos*. Hay situaciones creativas que necesitan del mundo del arte para poder dejar una marca o hacer una diferencia, pero las personas comprometidas con esos procesos requieren de acompañamiento y de ayuda. (Buntinx, 2018: s/p).

Lo que he notado en esta investigación es que esa consciencia existe, pero de forma individual, cada uno desde su espacio y su trabajo la ponen en práctica. Hace falta conectividad para que esa pasividad se torne más activa.

Había la necesidad de hacer memoria, de saber cómo nos autorepresentamos desde el arte, cómo nos sabemos desde esa reproducción del sí mismo colectivo, es decir, descubrí que nos hacía falta un compromiso crítico de revisión, una autodiagnosia o un “deber de memoria,” de contacto cercano con el mundo rural, campesino y con la naturaleza que incita el trabajo manual o artesanal.

Esto es lo que traté de encontrar en esas imágenes reticentes, provenientes de la realidad que tengo enfrente, con las que habito diariamente, la posibilidad de escucharlas, sentir las y pensarlas. Saber que en mi propio contexto existen esas voces que tienen una forma de narrar, de visibilizar lo local, eso que somos, y este trabajo es justamente eso, una toma de consciencia de nuestra condición identitaria y étnica, un ponerse de frente a lo inmediato, de conocernos y revelarnos en un nosotros, de despertar a nosotros mismos.

Tenemos la oportunidad valiosa de pensarnos desde nuestro ser y esencia andina, también la de decirle al mundo que estamos dispuestos a actuar en un marco de igualdad en derechos y deberes culturales que sean intercambiables globalmente sin lastres hegemónicos ni coercitivos, sino que desde lo local se puede postular otra posibilidad de hacer y vivir el arte que no busca imponerse como exclusividad sino que al mismo tiempo acepta y respeta otras maneras o posicionamientos estéticos, para decirlo de otra manera, somos un grupo humano más dentro de la composición social y compleja del mundo, somos una parte más de las pluralidades que conforman este mundo, poseedores de una estructura de sentimiento y pensamiento capaz de decir desde la intermediación un discurso específico y diferente que rompe la homogenización, proponiendo una posibilidad más de concebir el arte dentro de muchas otras que hacen al mundo donde cabe cualquier heterogeneidad desde su localía globalizada.



ETNOREPRESENTACIONES

www.bdigital.ula.ve



Esquema 39 Noción de Arte local.

CONCLUSIÓN

Epílogo: lo último que se pierde

Una realidad debe ser pensada y dicha desde el propio posicionamiento y, muchas veces la mejor visual parte de habitar conscientemente la desubicación y el desenfoque. Queda claro que como hacedor de imágenes el emplazamiento principal de observación investigativa se fundamentó en el arte, desde una óptica que se multiplicó gracias a recurrir a la mirada de otras disciplinas del saber que me proporcionaron posibilidades de acercamiento a una concepción endógena del arte.

Para lograr construir una identidad descentrada es necesaria una actitud temporaria escapista, una etapa de encerrona que encienda el repensarse y reubicarse en un ir y venir, de esta forma de ver se construiría el verdadero lugar, soporte de un imaginario que en sí mismo funciona como sistema de validación del arte desde el propio contexto.

Encontré estéticas cargadas de potencia, llenas de sentido y de significación en las imágenes hechas por los artistas, los rituales de las fiestas del calendario religioso y en la afectación que me generaron las estatuillas revisadas. Desde ese conocimiento sensible entendí que estaba en presencia de un fenómeno que resonaba en mí y en los lectores de las obras, una potencia dada por la emoción que despierta la fenomenología del acto artístico, eso emocional resultante del cómo vibramos ante lo que pensamos y sentimos, volviéndonos depositarios culturales de esos mundos imaginarios, donde nacen de esa seducción, del despertar erótico como cohesión, miradas y emociones que se funden, de allí que el arte funcione como elemento vinculante, puente en el que se da un acontecimiento.

Durante la inmersión etnográfica en los contenidos sígnicos de las estatuillas antropomórficas de la colección del Museo Arqueológico *Gonzalo Rincón Gutiérrez* de la Universidad de Los Andes, que a pesar de estar descontextualizadas, sin una datación

precisa y con una procedencia incierta, pude percibir rasgos expresivos materiales, cromáticos, formales y sonoros que cualifican una intencionalidad estética portadora de una cosmovisión de los creadores de imágenes originarios de los Andes venezolanos. En la investigación me atreví a mirar estas piezas como texto portador de *semas*, interrogándolas desde su corporalidad material, poniendo en práctica el acto de dibujar como estrategia etnográfica, no sólo como mero registro representacional, sino como una mirada contemplativa que me permitió ver con calma y punto por punto, los detalles contenidos en sus formas, de esta manera el dibujo se tornó en descripción de donde surgieron más preguntas y en la postulación o planteamiento de sus posibles sentidos.

El cuaderno de dibujo del artista como memoria de gestos gráficos, de representaciones naturales y objetuales, anotaciones de ideas, emociones, malestares, notas, fotografías, collages se relaciona al proceder etnográfico que utiliza el instrumento del diario de campo para registrar datos. A lo largo de esta indagación se buscó establecer una relación entre ambas operaciones, para concluir que el código de un artista puede llegar a constituir una etapa etnográfica, como recurso fundamental para captar todo aquello donde la mirada y la emoción se posan y donde el dibujo se postula como una estrategia o instrumento para la recolección de datos y sustento del análisis etnográfico-etnológico.

Dentro de las significaciones que pudieran atribuirse a las estatuillas se postularon la representación de antepasados, de allí su uso ceremonial en entierros o mintoyes, la representación de atributos estéticos corporales de sus creadores y de los habitantes de ese momento, es decir, la decoración o pintura corporal como veste y parafernalia ceremonial y cotidiana; también como sensación corporal al estar bajo efectos de alucinógenos en actos sagrados de conexión religiosa –viaje chamánico–. A nivel de la paleta de colores encontrados en las piezas revisadas todo indica que se utilizaban el blanco generalmente como engobe, el rojo ladrillo, el ocre amarillento y el sepia violáceo aplicado de manera estriada, la mayoría de estos tonos están atenuados salvo algunos rojos que son más intensos. A nivel formal se revisaron las piezas antropomorfas (masculinas y femeninas), algunas zoomorfas y unas antropozoomorfas

de aspecto grotesco o exagerado (monigotes) que más que hacer una representación fidedigna de la realidad, todo induce a pensar que hubo una inclinación más creativa de interpretación esquemática de la realidad. Un aspecto importante es la preponderancia por el sonido, la mayoría de piezas son o fueron sonajeras posiblemente utilizadas en ritos ceremoniales. Al existir una gran variedad de formas y estilos todo indica que existieron varios lugares o epicentros de creación que formaron parte de una sociedad pluriétnica, de comportamientos nómadas y de constante movilización, de comunidades crecientes, de lenguas ajenas que se mezclaban dentro de otros territorios, lo que hace repensar y enfocar de otra manera las fronteras geopolíticas de la zona y que al mismo tiempo se transformaron por los intercambios económicos, generando las dinámicas de consumo de estos artefactos como bienes culturales.

Dentro de las dos festividades estudiadas del calendario religioso andino pude identificar modelos de representación estética mostrados sobre la corporalidad de los promeseros, vasallos, danzantes y miembros de la etnia indígena Quinaroe quienes confeccionan sus trajes, maquillajes y todos los elementos que utilizan en los rituales sagrados y comportamientos profanos que desempeñan durante el paseo del santo. Estas manifestaciones estéticas son las que más incidencia tienen en los espectadores, congregan varias disciplinas del arte sin proponerse como una elite, todo lo contrario, abren espacios de conexión eufórica, aunque estén enmarcados bajo la ritualidad sagrada, la fiesta como escenario miscible donde se revisten códigos originarios de signos injertados. Me pude percatar que en estas fiestas religiosas se asumen las propiedades del revestimiento como consciencia que permite mantener la integridad ontológica, y ver que ese aparente repliegue implica la asunción de la deformación impuesta para ocultar la verdadera forma, y desde allí activar la aplicación del *principio de reversibilidad* que por el intersticio del traje deja ver una etnicidad distinta que se torna escapista, manteniendo así su condición marginal desde la cual se representa o reclama para sí misma alguna de las formas posibles de representación.

La observación participante como artista sobre los comportamientos procedimentales de un grupo de creadores visuales me permitió describir cómo estos se

mueven manteniendo su integridad local íntimamente ligada al contexto natural, rural y de raigambre artesanal, donde la oralidad todavía es importante, al igual que un actuar taimado y desde el arcén. En esta investigación quedó claro que ese actuar desde un posicionamiento localista permite tener una visión más completa, tanto del centro como de lo excéntrico, mirada reversible que permite ir y venir para construir un cronotopo como mundo común, generador de alianzas e intercambios con los complejos del *establishment*, con las formas y condiciones de los centros, como otras posibilidades. Estos creadores buscan estrategias de inserción para comunicar las obras desde la recuperación y creación de espacios culturales propios como lugares para la vitalidad.

Uno de los aspectos más significativos de la investigación fue el poder apreciar la existencia de un *continuum* cultural reflejado en cada una de las estéticas conformantes de las etonrepresentaciones de las unidades de estudio, conectadas en una cosmogonía consciente e inconsciente, sagrada y profana que tiene que ver con un mito de vuelo latente, mostrada en los signos que portan cada una de las imágenes. Me atrevo a decir que existe una conexión ancestral, una resonancia que atraviesa a todos los imaginarios y que en el fondo conforman uno solo a pesar de las variantes diacrónicas.

Todo esto me permitió congregar y explicar una noción de Arte local como componente importante de nuestra identidad, caracterizada por los parentescos en las formas y técnicas artesanales de trabajar, materiales extraídos de la naturaleza circundante, modos de comportamiento que suelen replegarse, donde la narrativa tiene mucho peso y en la que el hacedor encuentra un refugio verdadero, la calma que le permite ir construyendo por medio de historias visuales sus etno-representaciones.

Esta investigación se postuló como un documento que posiblemente pueda decir los modos de vida, la tecnología y ciencia de cada momento estudiado, de lo cotidiano, las vicisitudes domésticas, de fraternidades y enemistades, la ideología, etc.; de una parte de la cultura regional, donde sea posible encontrar información sobre hechos estéticos y se puedan establecer relaciones y descripciones, configurar crónicas de vida, levantar una historia colectiva desde la historia personal.

No nos queda otra sino seguir hurgando en eso impreciso que llamamos identidad, en mirar el pasado con los pies bien puestos en el presente para poder construir una historia completa para el futuro. Creo que todavía nos falta por ver las acciones aún más contundentes que desde estos bordes se plantean. El arte puede brindar datos importantes para el conocimiento, que aunado a los de otras disciplinas exhorten el levantamiento etnohistórico y la consciencia étnica de nuestra cultura, por eso este estudio no pretende ser un cierre, sino una pequeña abertura que apenas deja ver un haz de luz.

www.bdigital.ula.ve

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Acosta, M. (1967). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Hesperides.
- Aguado, P. (1916). *Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada*, tomo1. Madrid: Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
- Aguado, P. (1917). *Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada*, tomo2. Madrid: Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
- Alcina, José. (1982) *Arte y antropología*. Madrid: Alianza.
- Álvarez, A. (2005). Los personajes del mito. *Boletín Antropológico*. Año 23, N° 64, Mayo-Agosto, 2005. ISSN:1325-2610. Universidad de Los Andes. Mérida.
- Arenas, N. (1997). *Globalización e identidad Latinoamericana, Nueva Sociedad*. Caracas, Tierra Firme, enero-febrero, n° 147.
- Arroyo, M. Blanco, L. y Wagner, E. (Comps.). (1999). *El arte prehispánico de Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- Ascencio, M. (2007). *Las diosas del Caribe*. Caracas: Alfa.
- Ascencio, M. 2002 (20). El discurso de la exclusión. *Boletín Antropológico* N° 55. Mérida: CDCHT. Universidad de Los Andes.
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balza, L. (1992). *Esculturas líticas prehispánicas del occidente de Venezuela región andina, diseño de un modelo para determinar valores plásticos*. Trabajo de grado de licenciatura. Universidad de Los Andes, Mérida.
- Bastide, R. (1967). *Las Américas Negras*. Madrid: Alianza.
- Bautista, F. (2001). *Estatuillas de cerámica prehispánica: colección Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes*. Trabajo de grado de maestría. Universidad de Los Andes, Mérida.
- Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Caracas: El estilete.
- Berti, F. (11-02.2014). *Entrevista completa a Julio Cortázar programa "A fondo"*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FDRIPMKHQg>
- Blanch, E., De Arriba, P., De las Casas, J., De la Cuadra, C., Gutiérrez, J. y Matía, P. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal.
- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*. N° 38. México.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*. Vol. 9. N° 38. México.
- Boulton, A. (1993). *El arte de la alfarería prehispánica en Venezuela*. Milán: Macanao ediciones.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

- Brereton, R. (2009). *Los cuadernos, bocetos de diseñadores, ilustradores y creativos*. Barcelona: Blume.
- Briceño, J. (1994). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Buntinx, G. (2018, diciembre 07). Entrevista con Mariagrazia Muscatello. Recuperado el 07-12-2018 en: <http://artishockrevista.com/2018/12/07/gustavo-buntinx-entrevista/?fbclid=IwAR2r3AXW0xFoEkqjoA9zYC2zrT6EgGmlStEeBKQwvZiuTOMjqGuwwtSr5gg>
- Cabrero, F. (1972). *José María Cruxent: El espíritu de la materia*. Barcelona: IVIC.
- Calzadilla, J. (1981). Obras antológicas de la Galería de Arte Nacional. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Cey, G. (1994). *Viaje y descripción de las Indias*. Caracas: Embajada de Italia/Fundación Banco venezolano de Crédito.
- Chacón, A. (2007). *Placas aladas. Intuiciones e investigaciones: del cuerpo y lo alado*. Trabajo de grado de maestría. Universidad de Los Andes, Mérida.
- Clarac, J. (1981). *El simbolismo en la antigua Mérida*. Mérida a través del tiempo los antiguos habitantes y su eco cultural.
- Clarac, J. (1982). Algunas consideraciones acerca de la metodología etnohistórica. Su aplicación a la cordillera de los Andes, *Venezuela. Boletín Antropológico* N°1. Mérida: CDCHT. Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (1982). El horror a la policromía en la Cordillera de Mérida. *Boletín antropológico* n°1. Mérida: CDCHT. Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (1991). Reflexiones etnológicas acerca de la placa alada de la arqueología venezolana. *Boletín antropológico* n°21. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (1992). Espacio y mito en América. *Boletín antropológico* n°24. Mérida: CDCHT. Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (1992). *Primeros encuentros en la serranía de Trujillo*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (1997). El animal fabuloso y el animal mítico en la cordillera de Mérida y Colombia. *Boletín antropológico* n°39. Mérida: CDCHT. Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (2003). *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (2010). *La enfermedad como lenguaje*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Clarac, J. (2016). *La cultura campesina en los Andes venezolanos*. Caracas: El perro y la rana.
- Clottes, J y Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- Colombres, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. Mérida: Cnac.
- Dautant, M. (2014). *Diablos danzantes de Corpus Christi*. Caracas: Saber.
- De Pedro, M. (1980). *Iniciación de un chamán*. Cochano films y CNAC.
- Delgado, L. (1989). *Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Delgado, L. (2014). *Huellas de lo sagrado: Estética y grafismos originarios*. Caracas: issuu.

- Denzin, N. (2013). Autoetnografía analítica o nuevo déjate ver. *Astrolabio*. N°11. Argentina.
- Didi-Huberman, G. [Canal Encuentro]. (2017, noviembre 17). La noche de la filosofía: La imagen potente. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>
- Duarte, C. (1978). Pintura e iconografía popular de Venezuela. Caracas: Armitano.
- Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire S.R.L.
- Eco, U. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia.
- Espadas, M y Moreno, J. (1993). Investigación-acción participativa. [Tesis en línea]. Universidad de Jaén. Consultada el 28 de octubre de 2016 en: <https://cdp.wikispaces.com/file/view/Investigaci%C3%B3n-participaci%C3%B3n.pdf>
- FALS, O. (1968). "Ciencia propia y colonialismo intelectual". Conferencia presentada
- Fals, O. (2002). *La superación del eurocentrismo. Enriquecimiento del saber sistémico y endógeno sobre nuestro contexto tropical*. Colombia: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, Máscaras Blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- Febres, T. (2007). *Décadas de la Historia de Mérida*. Mérida: Ediciones "El otro el mismo".
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Frutiger, A. (2005). *Signos, símbolos, marcas, señales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentes, C. (2003). *Viendo visiones*. México: Fondo de la cultura económica.
- Fundación Bigott. (1998). *Venezuela: Tradición en la modernidad*. Caracas: Fundación Bigott.
- Galeano, E. (2010). *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- García, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García, N. (1992). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García, N. (1996). *Consideraciones generales sobre los códigos utilizados en la invención, re-creación y negociación de la identidad nacional*. En Revista Opción. No. 20. pp. 5-38
- García, N. (1999). *Culturas híbridas*. México: Grijalvo.
- García, N. (2009). Desinformación y reconocimiento de nuevas categorías en la sociedad actual. Recuperado de: <https://chasquirevista.wordpress.com/2009/08/12/desinformacion-y-reconocimiento-dos-nuevas-categorias-en-la-sociedad-actual/> visto el 27- 03- 2010.
- García, N. (2010, agosto 03). Entrevista con Chasquirevista. Recuperado el 27-03-2010 en: <https://chasquirevista.wordpress.com/2009/08/12/desinformacion-y-reconocimiento-dos-nuevas-categorias-en-la-sociedad-actual/>
- García, N. (2015). El mundo entero como un lugar extraño. Consultado el 25 de mayo de 2015 en: <http://www.traficovisual.com/2015/05/25/video-el-mundo-entero-como-lugar-extrano-dialogo-con-nestor-garcia-canclini/>

- Garnier, P. (2012). *Cambia tu futuro por las puertas temporales*. México: Reconocerse.
- Ghasarian, C. (Comp.). (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Glifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez, J. (1999). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- González, E. (2005). *Sobre la noción de hecho social total*. Recuperado el 20-09-2018 de la web: <https://revistabricolage.wordpress.com/2005/05/01/sobre-la-nocion-de-hecho-social-total/>
- Gordones, G y Meneses, L. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida*. Mérida: Dábanat`.
- Gould, S. (1986) *El pulgar del panda. Ensayos sobre evolución*. Barcelona: Orbis, S.A.
- Grimson, A.; Merenson, S y Noel, G. (Comps.). (2011). *Antropología ahora debates sobre la alteridad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión.
- Hernández, T. (Ed.). (2011). *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas*. Caracas: Cultura Chacao.
- Herskovits, M. (1952). *El hombre y sus obras*. México: Fondo de la cultura económica.
- Hurtado, J. (2012). *Metodología de la investigación*. Bogotá-Caracas: Quirón.
- Kandinsky, W. (1995). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Leroi-Gourhan. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidos.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidos.
- Londoño, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de la Cultura Económica.
- Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Planeta-Angostini. S.A.
- Marcano, G. (1971). *Etnografía precolombina de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Morales, E. (2001). *Arte venezolano del siglo XX*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Morin, E. (1973). *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós, S.A.
- Noriega, S. (2001). *Venezuela en sus Artes Visuales*. Mérida: Ediciones puerta del sol.
- Noriega, S. (2008). *Arte ¿y eso qué es?* Mérida: Editorial venezolana C.A.
- Ortiz, M. (1982). *Diablos danzantes de Venezuela*. Caracas: Fundación La Salle.
- Paz, O. (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial.
- Paz, O. (1979). *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2005). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereira, N. (2018). *Historia del nacimiento y desarrollo de la Facultad de Arte en la Universidad de Los Andes*. Mérida: Facultad de Arte.
- Pollak-Eltz, A. (1968). *La familia negra en Venezuela*. Caracas: Monte Avila.
- Pollak-Eltz, A. (1977). *Cultos afroamericanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

- Quintero, M. (2012) Ética Intercultural y comunidades de diálogo y argumentación intercultural para la población criolla venezolana y latinoamericana. *Revista Consciencia y diálogo*, 2 (2), 29-48.
- Read, H. (1994). *El arte de la escultura*. Buenos Aires: EME.
- Restrepo, E. (2012) *Intervenciones en teoría cultura*. Cauca: Universidad del Cauca.
- Rex, G. (1974). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: La Marca.
- Rocca, C. (1992). *Hacia una teoría del dibujo*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Rojas, B. (1987). *Las diosas madres andinas*. Trabajo de grado de licenciatura. Universidad de Los Andes, Mérida.
- Rojas, B. (1995). Los animales y su significado abscondito o no somos sólo lo que parecemos. *Boletín antropológico* n° 33, Mérida: Universidad de Los Andes.
- Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. *La fuga*, [Documento en línea]. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> 1-12.
- Sábato, E. (2004). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- Salas, J. (1971). *Tierra Firme*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Saraceno, T. (2018, diciembre 12). Entrevista con El Diario. Recuperado el 16- 12- 2018 en: <https://www.eldiario.com.ar/12966-para-el-artista-tomas-saraceno-hay-que-repensar-la-manera-en-que-habitamos-el-mundo/?fbclid=IwAR2M7hc5VBGBYNtFxoHLvkAk7EM7D4X4kMcCl3v1Tt1fmWs3s87a-mg2Xsc>
- Schaeffer, J. (1993). *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sondereguer, C. (2004). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires: Libronauta Argentina S.A.
- Strauss, R. (2004). *El diablo en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Tan, S. (2011). *El rey pájaro y otros esbozos*. Madrid: Barbara Fiore.
- Tápies, A. (1999). *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.
- Tasso, V. (2017, febrero 01). Entrevista con Ana Casado. Recuperado el 11 de diciembre de 2018 en: https://magazinepunch.com/2017/01/02/valerie-tassoamar-sigue-siendo-algo-farragoso-dificil-exigente-y-que-requiere-de-una-enorme-madurez/?fbclid=IwAR2BX7Huza_eSTblveN71i61xCMq3JNNNUcHtWtGPrVcRUzPWdfkrQSFrPA
- Tylor, E. (1871) *Pimitive Culture*. Londres: University Oxford
- Unión Latina. (2000). *El retorno de los ángeles*. La Paz: Autor.
- Uslar, A. (1997). *Las nubes*. Caracas: Monte Ávila.
- Uslar, A. (2008). *Educación para Venezuela*. Los libros del Nacional. Maracay.
- Valles, C. (1993). *Signos en la piel*. Caracas: Dirección de Cultura del Estado Bolívar.
- Vargas, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara, Madrid.
- Vidal, E. (2002). *Guía de estética*. Mérida: FAAULA.
- Vitebsky, P. (2006). *Los chamanes, el viaje del alma, fuerzas y poderes mágicos, éxtasis y curación*. Barcelona: Evergreen editorial.

- Von Dangel, M. (1997). *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*. Caracas: Epsilon libros.
- Worringer, W. (1908). *Abstracción y naturaleza*. México.
- Wunenburger, J. (2003). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.

www.bdigital.ula.ve