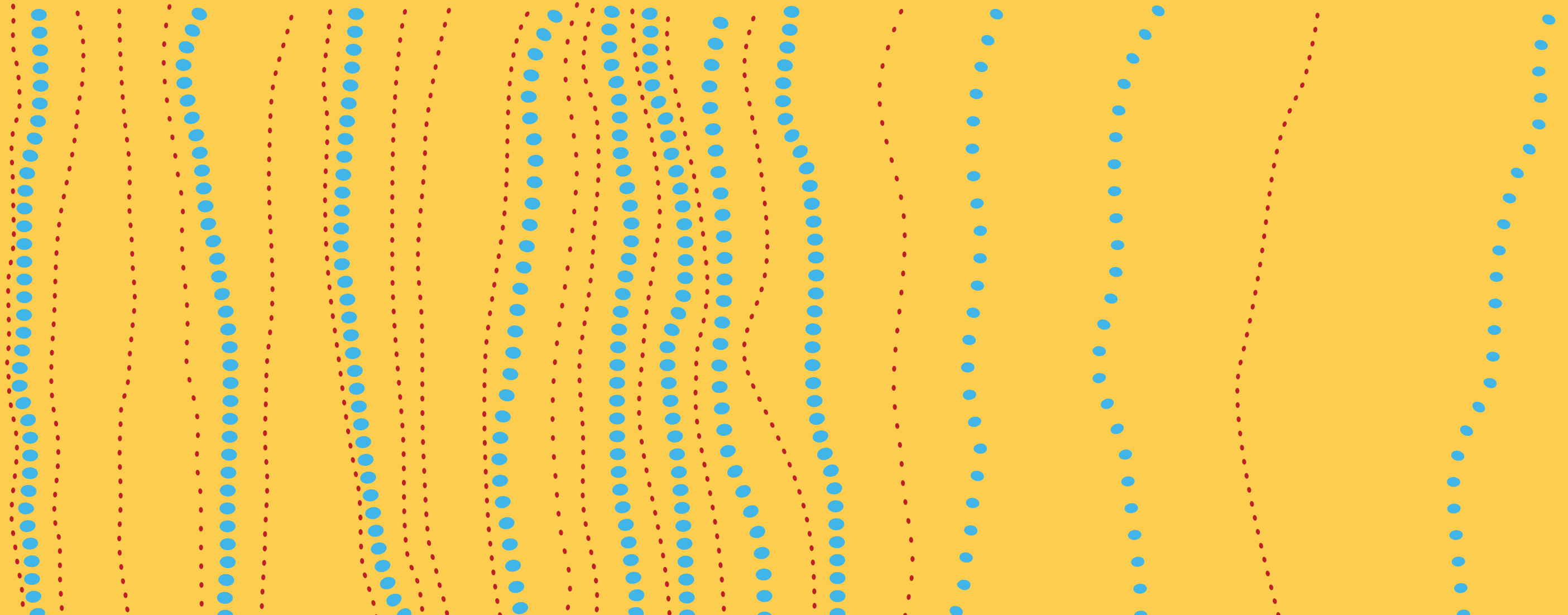




# Dibujo yanomami



©Fundación Editorial El perro y la rana, 2017 (digital)  
©De la compilación: Antonio Pérez

Centro Simón Bolívar  
Torre Norte, piso 21, El Silencio,  
Caracas - Venezuela, 1010.  
Teléfonos: (0212) 7688300 / 7688399

Correos electrónicos:  
atencionalescritorfepr@gmail.com  
comunicacionesperroyrana@gmail.com

PÁGINAS WEB :  
www.elperroylarana.gob.ve  
www.mincultura.gob.ve

REDES SOCIALES:  
Facebook: Fundación Editorial Escuela El perro y la rana  
Twitter: @perroyranalibro

EDICIÓN:  
Joel Rojas

CORRECCIÓN:  
Milagros Carvajal  
José Jenaro Rueda

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:  
Armando Rodríguez

Hecho el Depósito de Ley  
Depósito legal DC2017002380  
ISBN 978-980-14-3345-3

LA COLECCIÓN ARMANDO REVERÓN

rinde homenaje a uno de los artistas más  
versátiles de nuestro país, cuya dilatada  
obra se encuentra al límite  
de lo telúricamente plástico, mágico,  
teatral y lo humanamente genial. En estas  
ediciones se recogen variadas y diversas  
propuestas en el campo de la creación  
artística y de la reflexión crítico-teórica,  
para delimitar una visión integral.

CASTILLETES

Surge como homenaje al espacio  
creativo y vivencial donde trasciende la  
obra de Armando Reverón. Esta serie  
recoge y protege las voces y testimonios  
de quienes abordan desde el asombro  
y la mirada analítica, el hecho artístico,  
la imaginación y la inventiva del pueblo  
creador.

Esta colección es en esencia punto

de encuentro para las obras que se  
destacan por su espíritu, capacidad  
de conmoción y comunicación, sin  
detenerse en consideraciones temporales  
o canónicas. Punto de encuentro que  
garantiza el testimonio de aquellos  
y aquellas artistas que han permanecido

PLAYONES

Muestra la infinidad de expresiones  
que desbordan por su luz y profundidad,  
desplegando los diversos matices  
que ofrecen las manifestaciones  
artísticas desde las raíces más auténticas  
de quienes consagran sus vidas al oficio  
creativo.

al margen de los grandes debates  
y de los espacios concebidos por las  
élites, en armonía con los importantes  
aportes al desarrollo artístico dados  
por y desde la academia.

Se estructura en dos series:

# Dibujo yanomami

Antonio Pérez



## ARTISTAS DEL PAÍS DEL EMONI

*La creación de la imagen es, como tal, ya un milagro, una especie de encantamiento. Ya que todo crear pictórico está acompañado, como también el hablar primitivo, de una euforia peculiar... El artista (...) crea sin otro fin que el de la creación... El hombre no habla porque piensa sino que piensa al hablar... Y no se expresa en palabras sino en la totalidad.*

WALTER OTTO  
*LAS MUSAS Y EL ORIGEN DIVINO DEL CANTO Y DEL HABLA. 1955*

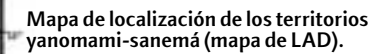
Los *artistas del país del Emoni* son tres indígenas yanomami cuyos nombres, como los de todos los vivos o muertos de su etnia, son tabú<sup>1</sup>. Torero, Cirilo y Diógenes son sus nombres criollos y los usamos para no transgredir su norma. La obra de estos artistas es un “arte indígena” al que estamos poco acostumbrados, pues tendemos a asociar las obras realizadas por los indígenas, en general, con lo “primitivo”.<sup>2</sup>

Pero ¿es que el arte de los indígenas yanomami es “primitivo”<sup>3</sup>? Abrir el tema con la suposición o la pretendida certeza de saber qué es el arte<sup>4</sup> o quiénes son los indígenas<sup>5</sup>, demostraría —de entrada— lo resbaladizo de las zonas en que han incursionado e incursionan con insistencia, filósofos, críticos e historiadores de arte, antropólogos, etnólogos y demás científicos sociales. Generalmente, sucede que cuando se juntan los términos *arte* e *indígena* surgen también intentos de inquisiciones acerca de los orígenes del arte, lo que conduciría —de seguir el curso sugerido por las ciencias sociales— a la fatigosa dicotomía *magia* / *esencia*, que ha entretenido a tantos investigadores desde el siglo XIX hasta hoy. Hay quienes incluso han llegado a proponer que la abstracción<sup>6</sup> en la pintura habría antecedido a la figuración<sup>7</sup> en la historia del arte, de lo que se deduce la audaz hipótesis evolucionista de que todo arte en sus inicios habría sido “abstracto”<sup>8</sup> y que, solo varios miles de años más tarde, en el Paleolítico Superior, habría tenido lugar una transformación hacia la figuración, tal como se aprecia en los diversos ejemplos de arte rupestre en Europa Occidental.

Todo lo anterior autorizaría a pensar que si los dibujos de estos artistas suscitan estas —y muchos otras— interrogantes, ya habría razones suficientes para darles espacios dignos



Para el año de 1931, en el contexto de la crítica norteamericana y anglosajona, el crítico A.C. Bradley lanzó la audaz proposición de que la obra de arte ya no solo no era una “copia” de algo que existiese en el mundo físico, sino que esta era un objeto autosuficiente y autónomo.



En el mundo de las artes visuales ya se habían vivido rupturas artísticas como el cubismo y la abstracción y lo que Bradley sostenía equivalía a decir que la obra de arte solo podía estar sujeta a sus propias leyes internas, específicas, y que solo estas podían regir el cosmos, el orden singular interno de cada obra. A partir de la noción de la autonomía del arte frente al mundo físico se comienza a hablar de que el artista, al hacer su obra, “crea un mundo”, y se concibe la producción de obras de arte como un proceso de “creación de mundos posibles”<sup>11</sup>. Inscrita dentro del paradigma teológico-filosófico creacionista, ha sido esta la teoría que ha dominado la visión de las artes en nuestra cultura occidental desde inicios del siglo xx. Sin embargo, antes de que Bradley la formulara, la realización de *Las señoritas de Avignon*, por Pablo Picasso en 1907 fue el hito que marcó tanto la evidencia de la necesidad de decretar la autonomía del arte como su adopción. Esta teoría funcionaría también para explicar las obras de otros artistas cubistas así como las de las vanguardias rusas y hasta los aportes de los surrealistas y demás movimientos de la modernidad artística de comienzos del siglo xx.

David Novitz<sup>12</sup> fue uno de los pocos filósofos contemporáneos que criticó este paradigma. Nos dijo que aún en nuestros tiempos estamos atrapados en una visión muy reducida y restringida de las *bellas artes*; sostuvo que el arte no existe por sí mismo y que en nuestra evaluación de los objetos artísticos deberían tenerse en cuenta los contextos culturales e históricos en los que tales objetos se producen. Pero tanto Roger Fry como Clive Bell, así como Edward Bullough pasando por José Ortega y Gasset, han argumentado que sin el supuesto de la autonomía del arte, la estética como disciplina filosófica no podría existir. En nuestro mundo urbano, contemporáneo y occidental, la idea de que el arte sea independiente de valores éticos o políticos ha sido poco comprendida pero ha servido, en cambio, como instrumento útil en las luchas contra censuras de todo tipo, particularmente las censuras estéticas.

Toda presentación de un arte “diferente” es polémica y suscita la aparición de defensas y ataques a la teoría de la autonomía del arte. Pero el desinterés estético que, supuestamente, debe sostener la contemplación de un objeto artístico, no ha llegado aún a aplicarse a ciertas manifestaciones culturales que se proponen a sí mismas como arte; su contemplación ha quedado restringida a *ghettos* visuales como los del entretenimiento o a la curiosidad o interés de algún determinado grupo en alguna disciplina de las ciencias sociales. Según la teoría estética canónica, no deberían ser tomadas en cuenta a la hora de emitir juicios sobre el valor estético de una obra, las condiciones de su producción o sus conexiones con intereses, aspiraciones o amenazas que puedan afectar al grupo o los individuos que las produjeron. De allí

sigue que, en la mayoría de los juicios estéticos que actualmente hacemos, prive el criterio que Arnold Hauser<sup>13</sup> caracterizó como “tendencia a la gratificación”. Según Hauser, en la actualidad, sería este el factor ideológico decisivo que operaría en porcentajes elevados de espectadores y, en general, en vastos públicos, determinando casi inevitablemente las experiencias de ver arte y formular juicios estéticos. Ese factor sería responsable de que los públicos juzgaran como negativo aquello que no estuviese al servicio de su gratificación o su interés. Es así como se procedería a apreciar el arte en la actualidad en la mayoría de las sociedades de Occidente: según una lógica de gratificación. Los objetos clasificados como “no-gratificantes” pasan a ser entonces objetos “que no vale la pena ver” para llegar a concluir que “no son arte”. De lo anterior se sigue, entonces, que el “arte” que no gratifica de inmediato ni interesa rápidamente al espectador estaría condenado a ser apreciado únicamente por algunos pocos que puedan ofrecerse a un placer no-inmediato, producto de experiencias más estructuradas en la contemplación de tales obras.

No obstante, y a nuestro parecer, la discusión sobre el desinterés como condición de la fruición estética no debería implicar la necesidad de separar la apreciación de las obras de arte de los intereses de los grupos o individuos que las producen, o de quienes las consumen en una sociedad. Pensamos que tal criterio de “desinterés” sobre el contexto de la obra —que se convirtió, prácticamente, en un criterio normativo— ha contribuido más bien a legitimar una manera peculiar de aproximarse y ver obras de arte que, implícitamente, excluye de los circuitos de legitimación artística a muchas expresiones y a muchos públicos: tal es el caso, por ejemplo, de obras de arte que tienen claras implicaciones políticas y a las que se ha denominado “arte político”, o las procedentes de grupos que se sitúan fuera de los límites de la “cultura occidental”. Si artistas incluidos en el canon del arte occidental han realizado obras de claro contenido político, una norma no-escrita pero imperante prescribe que el espectador se “distancie” de su contenido para solo apreciar sus valores formales. La proposición de que no puede concebirse una percepción “no-educada”, de tipo puramente “biológico”, dado que esta necesariamente se ve condicionada por la cultura y la historia, nos obligaría a concluir que educar la mirada es una necesidad. Pero hay muchas maneras de educar la mirada y una de ellas es la inculcación de valores que operan casi de manera inconsciente en los juicios estéticos.

Pierre Bourdieu<sup>14</sup> nos ha dicho que existen cuatro clases de capital: económico, cultural, social y simbólico, y que poseer capital cultural es poseer, de alguna manera, un tipo de poder social cualitativamente diferente del que poseen los dueños del capital económico.

Según este enfoque, el capital cultural es un recurso de importancia estratégica en las luchas sociales por el poder, el reconocimiento, la distinción y el acceso a los bienes en una sociedad. Poder llegar a ver el arte de los indígenas yanomami sin relacionar sus obras, necesariamente, con nuestras propias vidas y nuestros propios valores e intereses aunque sí con los de ellos, sería dar muestra de una deseable amplificación de nuestra capacidad para la apreciación de objetos de arte que no han sido incluidos en nuestros acervos culturales tradicionales. De nuestra capacidad o incapacidad para ver más, mejor y más allá de los límites de nuestra propia cultura depende que podamos empobrecerla o enriquecerla. Si los grupos privilegiados de una sociedad se aproximan al hecho artístico desde la perspectiva de sus intereses económicos, no hay duda de que tales aproximaciones restringen sus posibilidades de ver y gozar el arte en la manera desinteresada, aunque contextualizada, que la estética contemporánea recomienda a los fines de lograr una mayor comprensión y disfrute de los objetos que, según hayamos convenido, son arte. Entonces, más que diferencias en las condiciones de su producción, lo que haría que un tipo de arte sea o no “popular”, “elitesco” o “arte” a secas, serían las condiciones de su difusión, que a su vez determinan las de su consumo. Y son estas las que deben ofrecer las contextualizaciones apropiadas y no solo históricas sino estéticas y culturales.

También pensamos que distinciones tales como “alto” y “bajo”, “propio” y “ajeno”, “conocido” y “extraño” ahondan diferencias y, más que a diferentes “tipos” de arte, estas categorías sirven para distinguir las distintas clases de públicos, o clases sociales, que pueden asistir o no a un museo para disfrutar y ver obras de arte en las sociedades capitalistas. Para un autor como Preben Mortensen<sup>15</sup>, adoptar el enfoque de la autonomía del arte implica optar por un único discurso crítico entre muchos posibles. La valoración de cualquier tipo de arte no puede, desde luego, ser hecha sin argumentación, pero hacerlo implica tomar una posición frente a un tipo de arte en particular, producto de una determinada cultura y un determinado proceso histórico, no excluyendo necesariamente otras manifestaciones.

Vemos el acto de publicar un libro sobre estos dibujos realizados por indígenas yanomami y su puesta en circulación en los circuitos de consumo artístico de Venezuela, como un acto de apertura estética e institucional que valoramos en muy alto grado. Publicar libros sobre arte es contribuir a marcar la pauta en las maneras de ver y apreciar el arte en generaciones de venezolanos. En la Venezuela actual es pertinente propiciar el acceso a publicaciones de arte con elementos que contribuyan a una correcta contextualización de la mayor cantidad posible de manifestaciones estéticas hasta ahora obviadas por crítica canónica.

Sin duda, es necesario publicar lectura de las maravillosas obras maestras de las colecciones de los museos nacionales de arte, pero también habría que incluir manifestaciones contemporáneas realizadas por esos *otros* artistas que Occidente ha mantenido fuera de su territorio, a través de alambradas y alcabalas críticas que hoy, en medio de los cambios que vivimos, se hace necesario desmontar.

Para concluir, solo sería necesario recordar que la etnia yanomami es una de las más *vistas* del planeta. Estos indígenas han sido fotografiados, filmados y registrados en video más que ningún otro pueblo “primitivo”, y la mirada —muchas veces abusiva— del “hombre blanco” se ha apropiado de ellos de múltiples maneras. Tal vez sea necesario ahora dejar que sea su mirada la que nos llegue a través de sus dibujos. Es muy poco lo que sabemos sobre la mirada y modos de ver del *otro-indígena*. Lo que tratamos de decir es que sería de interés para todos que dejásemos de proyectarnos sobre ellos y permitiéramos que la mirada de aquellos a quienes intentamos ver, sea la que nos los muestre. En nuestra relación con el *otro-indígena*, el *nosotros* (el *yo*) no puede dirigir siempre el intercambio desde una posición de autoridad. Dejar fluir el intercambio desde el *otro* hacia *nosotros*, en un sano cambio de posición, dirección y sentido, no podrá sino enriquecernos a ambos.

ISABEL HUIZI CASTILLO  
CARACAS, JULIO 2007



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Según el antropólogo francés Jacques Lizot, las prohibiciones que los yanomami aplican a los usos del nombre propio son ahora mucho menos estrictas de lo que fueron en otros tiempos. Cf: Jacques, Lizot. *Diccionario enciclopédico de la lengua yanomami*, Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, 2004, pp. xi-xii.
2. El término *primitivo* se usa en la literatura de las artes visuales en diversos sentidos: a fines del siglo xix era aplicado a las sociedades que se encontraban alejadas de los grandes centros de civilización con base en la errónea concepción evolucionista de que los modos de vida de esas sociedades representaban “fases culturales” por las que toda sociedad debía pasar en su marcha hacia el progreso y la civilización. Luego de que se hiciera evidente que tales sociedades no estaban en ningún estadio degenerado o en formación sino que eran diferentes a las sociedades europeas, se reconoció que el término *primitivo* no era apropiado para caracterizarlas sin que se llegase a una nomenclatura alternativa. Los términos “arte primitivo” utilizados para referirse a las obras de arte de pueblos considerados como primitivos (no-industrializados) no deberían connotar inferioridad en los valores estéticos de esas obras ni que las mismas sean producto de alguna fase de desarrollo cultural anterior a un estadio de madurez artística, o que “imiten” de manera defectuosa obras de arte de culturas consideradas “superiores”. También, estos términos han sido aplicados por los historiadores y críticos de arte europeos y americanos a las manifestaciones artísticas europeas anteriores al desarrollo de la perspectiva y la anatomía. El término *primitivo* también ha sido aplicado a artistas que no han recibido formación académica y que dan muestra en sus obras de una elevada ingenuidad en la representación y tratamiento de sus temas. En ese sentido, el uso del término implicaría la ausencia de una técnica sólida lo que, a su vez, estaría hablando de una deficiencia técnica que sería compensada por el encanto de la espontaneidad. Un estudioso como E. H. Gombrich emplea el término para indicar cualquier manera de trabajar en la que, independientemente de las intenciones, se produzca un resultado que no llega a satisfacer los criterios miméticos o de ilusionismo, que son tenidos en Occidente como la “perfección” artística y que los ignora o no los conoce, o que deliberadamente los obvia. Cf: E.H. Gombrich. *Imágenes simbólicas*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, pp.213-291.
3. Los yanomami –literalmente– han imaginado liquidar la muerte, pues beben las cenizas de sus muertos en una operación simbólica que expulsa a la muerte de la sociedad de los vivos y prohíben estrictamente nombrar a los difuntos. El consumo de las cenizas de los muertos entre los yanomami es una ceremonia que parece afirmar “la muerte de la muerte”, operación que algunos historiadores de la modernidad en Occidente sitúan en el siglo xix europeo, cuando a raíz de la nueva mentalidad

científica se introducen en las sociedades modernas las primeras prácticas de cremación funeraria que responden a la ilusión científica de “erradicar” la muerte. Esto no deja de semejarse a algunas creencias de los yanomami, pues entre estos indígenas se realiza una ceremonia funeraria en la que se incinera al difunto, se muelen los restos de sus huesos y se mezclan sus cenizas con plátano hervido para ser bebidas por los miembros adultos de la comunidad en el *reahu*, lo que hace que el muerto desaparezca completamente del plano de la existencia y que su *noreshi* pueda trasladarse al *hedu*, uno de los cuatro planos del cosmos yanomami. Así, los espacios sociales se hacen nuevamente respirables y habitables para los vivos. La muerte, los muertos y sus misterios deben callar para siempre y quedarse solo en el imaginario. El término *noreshi* con el que los yanomami designan el “alma” o el “doble animal” según Jacques Lizot, también significa “imagen, dibujo que representa un objeto o una persona, fotografía, película (Neol.)”, Para Lizot, la voz *noreshi th aai* significar representar por medio de un dibujo un objeto o una persona. El hecho de que el término yanomami para el “alma” o el “doble” y el dibujo –en este caso un retrato– sea el mismo no puede dejar de tener interés. Cf: Lizot, Jacques. *Diccionario*, 2004, pp. 270.

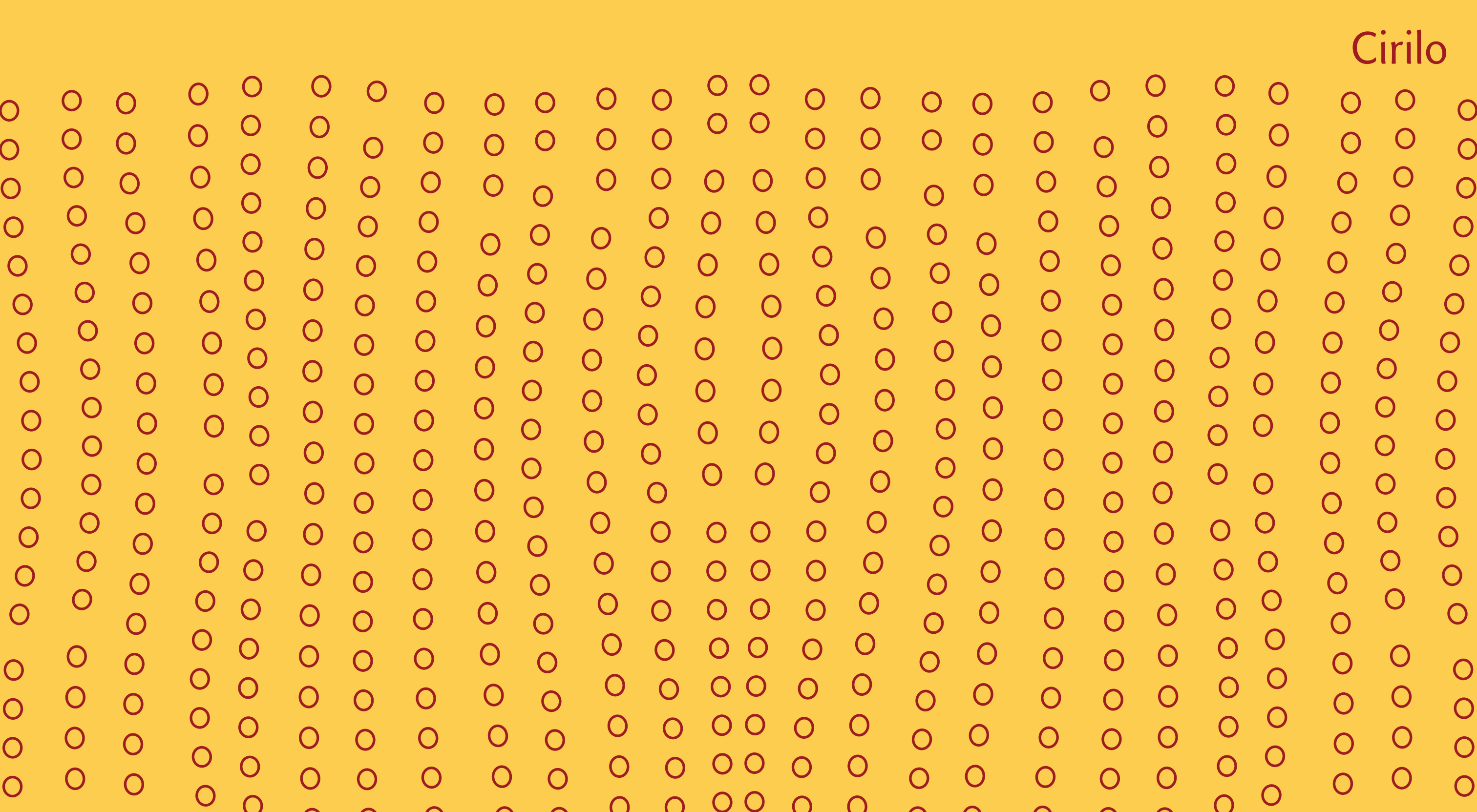
4. Para el antropólogo Franz Boas (1848-1942) la necesidad de sentir placer estético sería la fuerza que estaría detrás de la producción de obras de arte y cita al historiador de arte austriaco Alois Riegel (1858-1905) quien afirma que “la voluntad –*Kunstwollen*– de producir un resultado estético es la esencia del trabajo artístico”. Franz Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, Nueva York, 1955, pp.9-16. Un reciente estudio publicado por Gene Blocker resume ocho atributos generalmente asociados al arte que estarían ausentes en el no-arte: 1) el objeto es apreciado estéticamente; 2) está hecho por un profesional competente o semi-competente; 3) el objeto es juzgado según criterios críticos y estéticos; 4) el objeto está separado de la vida cotidiana; 5) generalmente, el objeto implica la representación de algún atributo o experiencia del mundo; 6) el objeto es visto como algo que ha sido creado con la intención de que fuera apreciado estéticamente, o como una representación simbólica; 7) pertenece a un género o a una tradición y puede tener innovación o novedad al ser apreciado contra unos antecedentes; 8) su realizador puede ser considerado como un innovador creativo, o como un excéntrico, o como alguien, de alguna manera, poco adaptado a una determinada sociedad. Blocker dice que el concepto de arte en nuestra cultura es muy fluido y texturizado. En nuestro uso occidental del término *arte* abarcamos desde la artesanía hasta una idea original, desde lo tradicional hasta lo creativo, desde lo utilitario hasta lo no-utilitario, y no está nada claro cuánta innovación o cuánta tradición deba tener un *objeto de arte*, o cuán mecánico o expresivo deba ser un artista para que su obra sea considerada como *arte*. Cf: Blocker, Gene H. *The Aesthetics of Primitive Art*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1994.

De todas maneras, es bueno recordar que los antropólogos han pasado mucho tiempo describiendo minuciosamente aspectos de las culturas que estudian no considerados como *arte*. No puede dejar de sorprender la poca atención que ha dado la antropología a las *artes* en general.

5. La Organización de las Naciones Unidas ha definido a los indígenas como “aquellos pueblos que tienen una continuidad histórica con las sociedades pre-invasadas y pre-coloniales, quienes se consideran a sí mismos distintos de otros sectores de las sociedades que hoy prevalecen en esos territorios, o en alguna parte de estos. En el presente, forman sectores no-dominantes de la sociedad y están decididos a preservar, desarrollar y transmitir a las generaciones futuras sus territorios ancestrales y su identidad étnica como base para la continuación de su existencia como pueblos, siguiendo sus propios patrones culturales, y manteniendo sus instituciones sociales y sistemas de leyes” (ONU: 2000).
6. En su uso más general, el término abstracción se utiliza para referirse a obras de arte realizadas por artistas que, en el siglo xx, reaccionaron en contra de una concepción del arte como imitación de la naturaleza. De uso impreciso en muchas ocasiones, se usa para referirse a dos tendencias artísticas opuestas: a) la de la reducción de las apariencias naturales de objetos o cosas a formas simplificadas y b) a la construcción de objetos de arte a partir de formas básicas no-representacionales (a veces llamadas inadecuadamente “formas geométricas”). Este término se confunde en múltiples ocasiones con el de “estilización” o el de “distorsión”, pero el “arte abstracto” no tiene que ser necesariamente ni “estilizado” ni “distorsionado”. El arte llamado de la “abstracción pura” no necesariamente parte de la apariencia de ningún objeto sino que de alguna manera es “constructivo”. Las versiones “expresionistas” y “geométricas” de la abstracción no representan ninguna forma natural. Es importante recordar que en la abstracción no se debe pensar que las obras representan otra cosa que ellas mismas y que es esta manera de ver la obra de arte la que se postula a la hora de ver el arte contemporáneo.
7. Se refiere a las obras de arte que imitan las formas de la naturaleza o del mundo físico. La figuración puede ser “naturalista” o “realista” y ambos términos estilísticos surgen de la estética positivista del s. xix, que rechaza la introducción de la emoción subjetiva del artista tal como esta se manifiesta en la figuración “romántica”.
8. Pérez, Antonio. “El dibujo yanomami como aproximación a los problemas del arte primitivo”. *Fundamentos de antropología*, N°. 4 y 5, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, Granada, 1996, pp. 198-220.

9. Luis Ángel, Duque. Arte y Drama en el Alto Orinoco, Estilo. *Revista Venezolana de las Artes*, Caracas, Año 8, n.º 32, 1997, pp. 75-77. El comentario del autor se refiere al exquisito y poco conocido arte plumario yanomami, denominado *pauxi*.
10. M. H., Abrams. *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, Ed. Michael Fischer, 1989.
11. A. G., Baumgarten. Reflexiones filosóficas en torno al poema, *Belleza y verdad, Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
12. Ver: Preben, Mortensen. *Art in the Social Order, The Making of the Modern Conception of Art*, New York, State University of New York Press, 1997. David Novitz ofrece en su libro *The Bound aries of Art*, Cybereditions (2003), la visión de que la obra de arte no puede ser juzgada de manera aislada y sin relación con sus contextos históricos y culturales.
13. Arnold, Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo I, Barcelona, Editorial Labor, 1988.
14. Pierre, Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass, 1984, p. 15
15. Mortensen, Preben. *Op.cit.* p. 177.

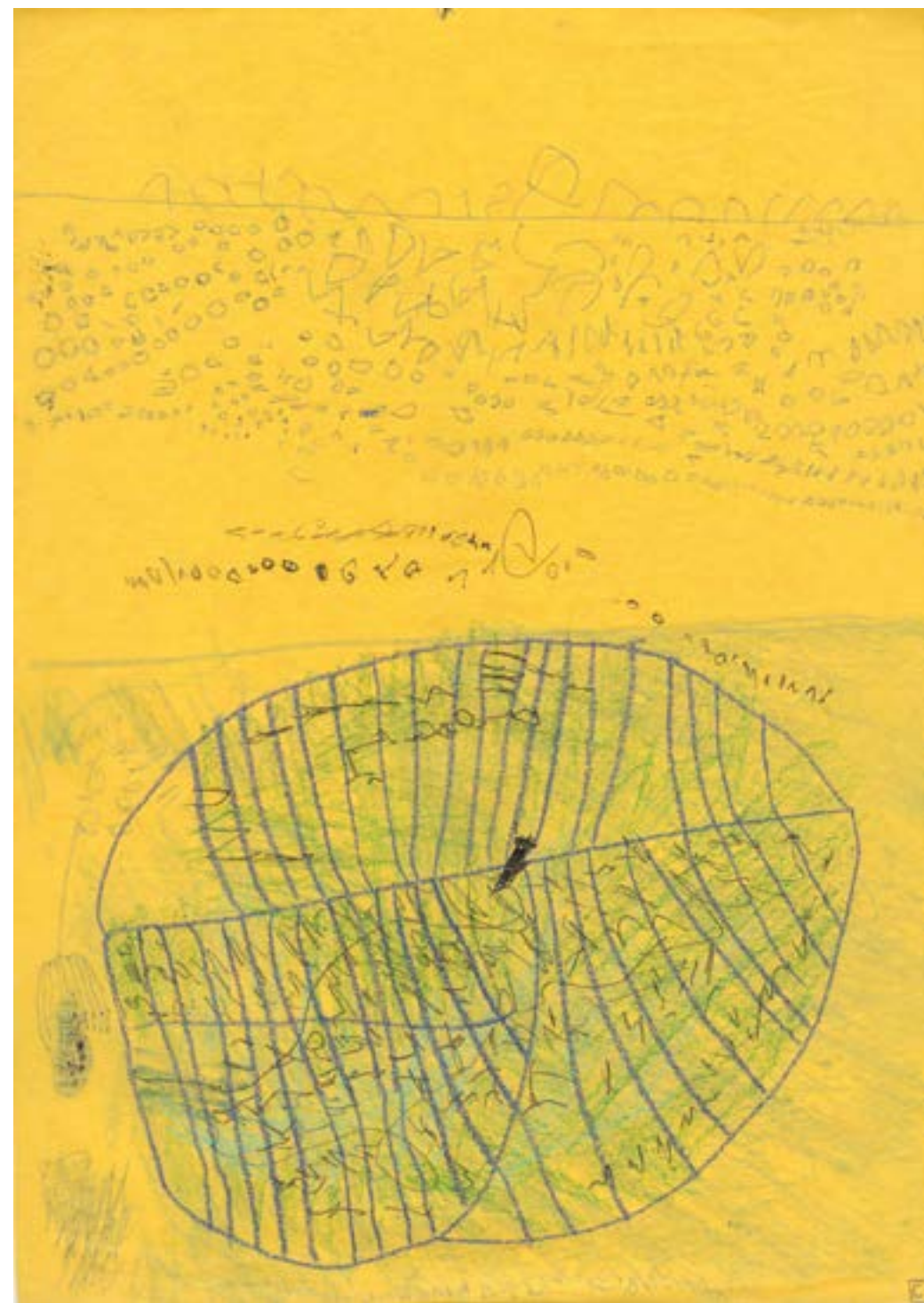
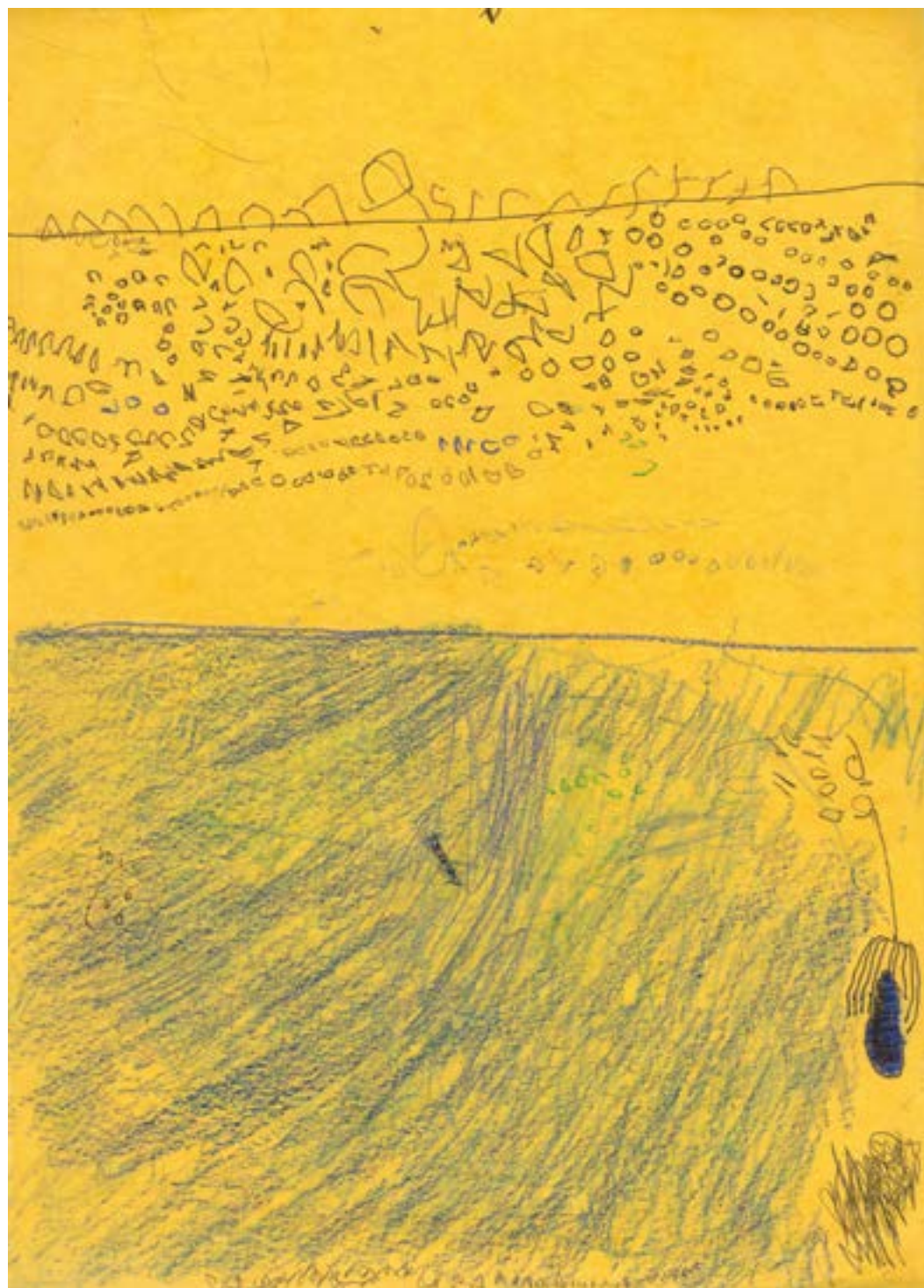




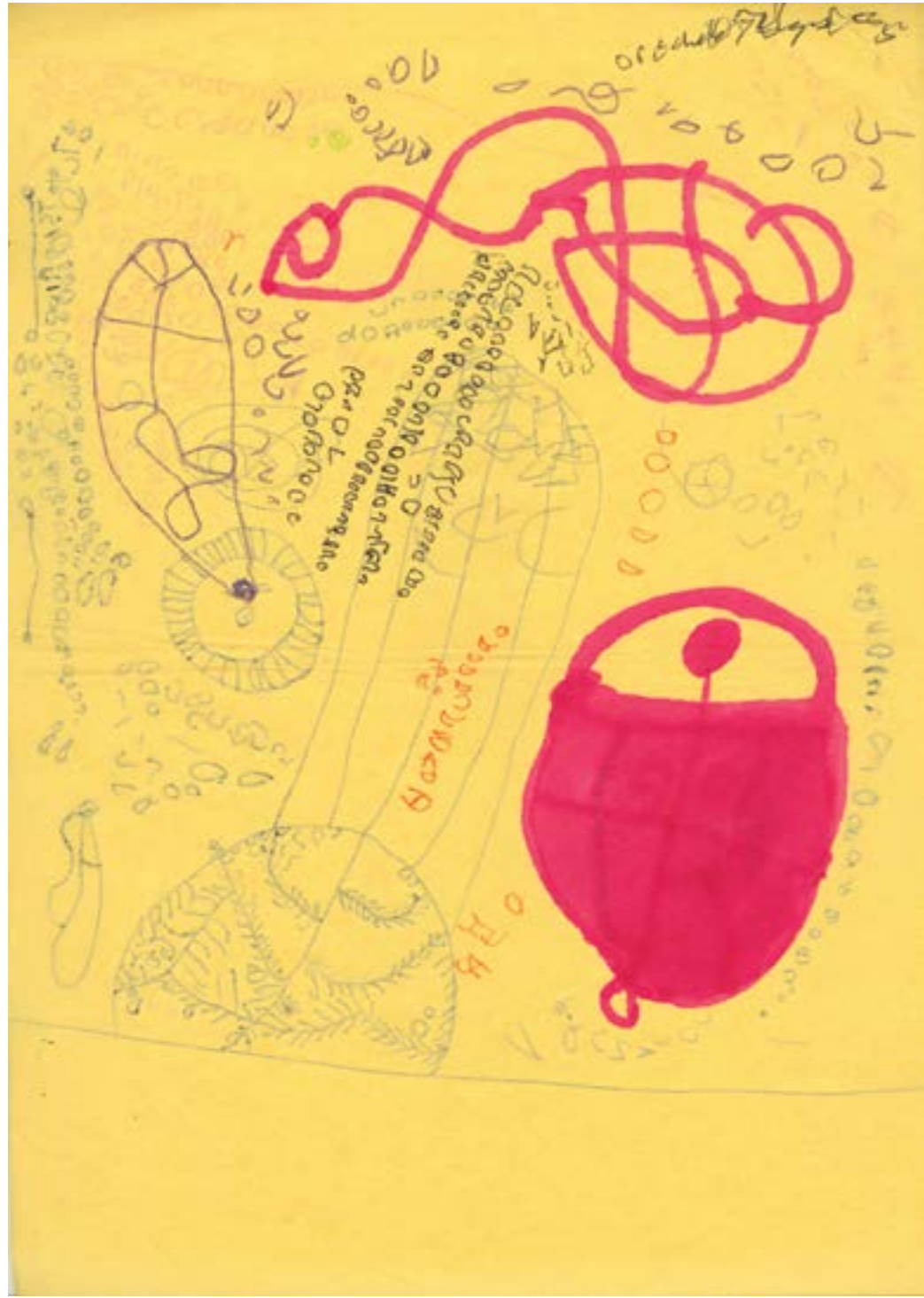
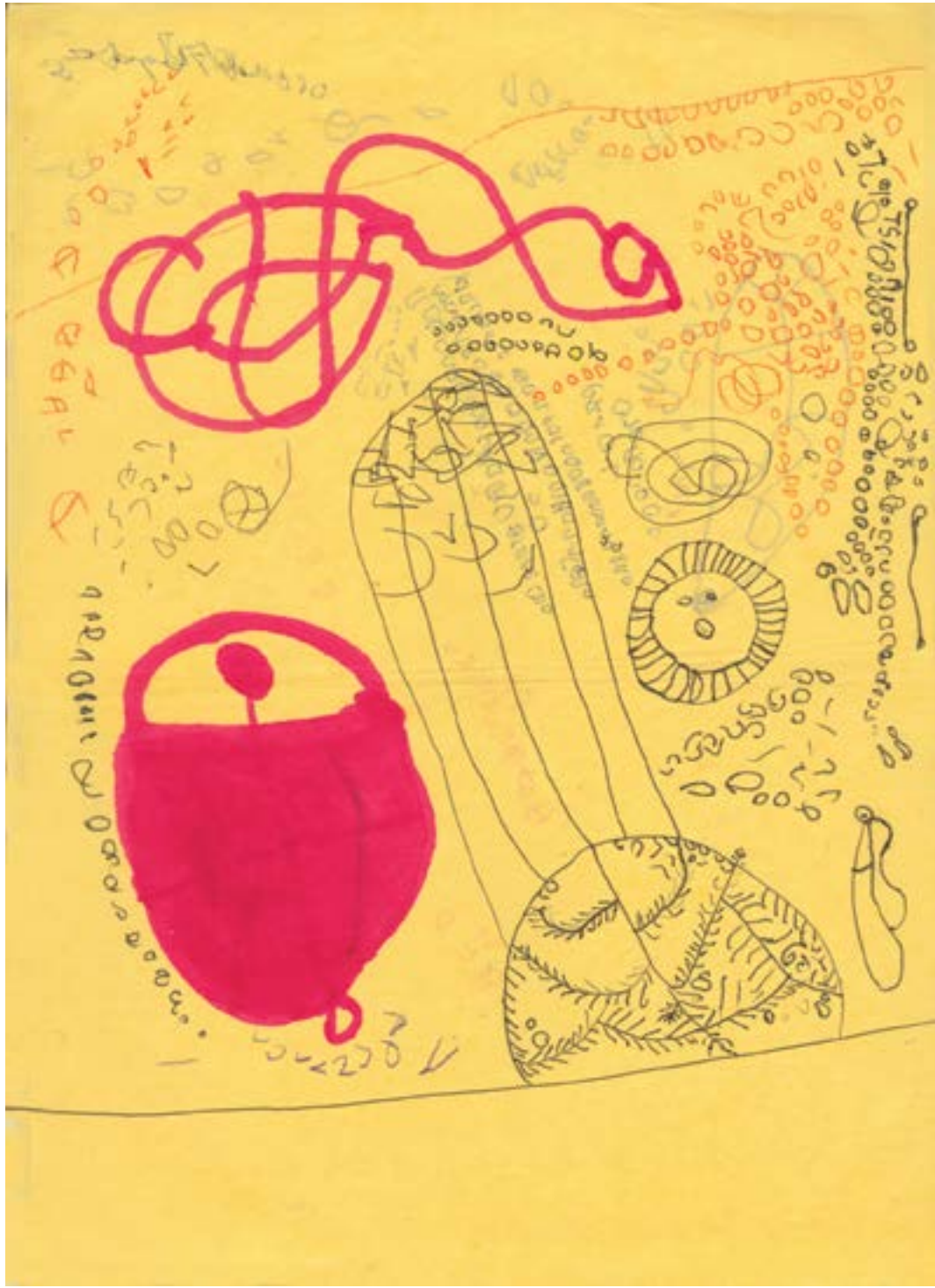
Cirilo



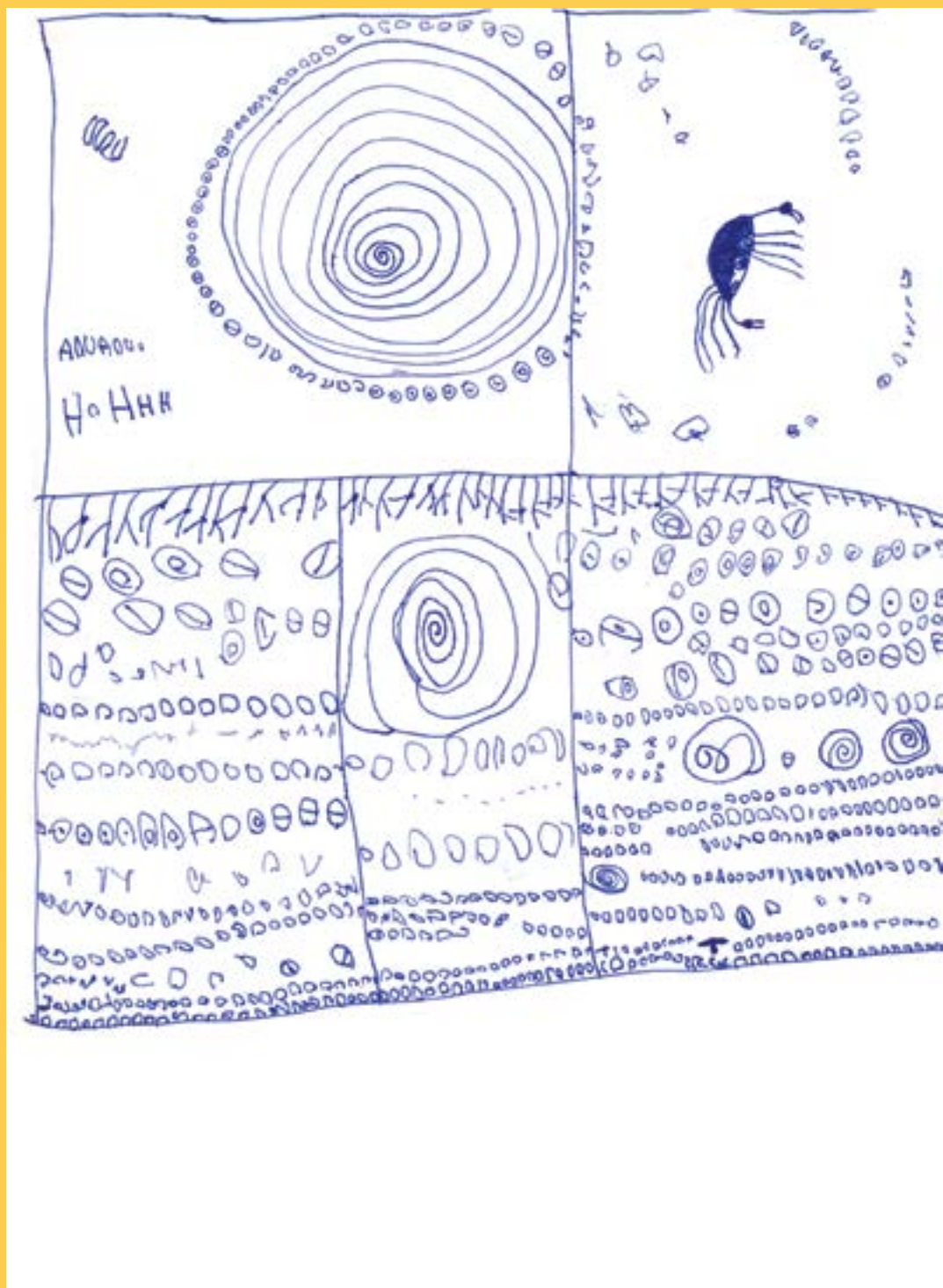




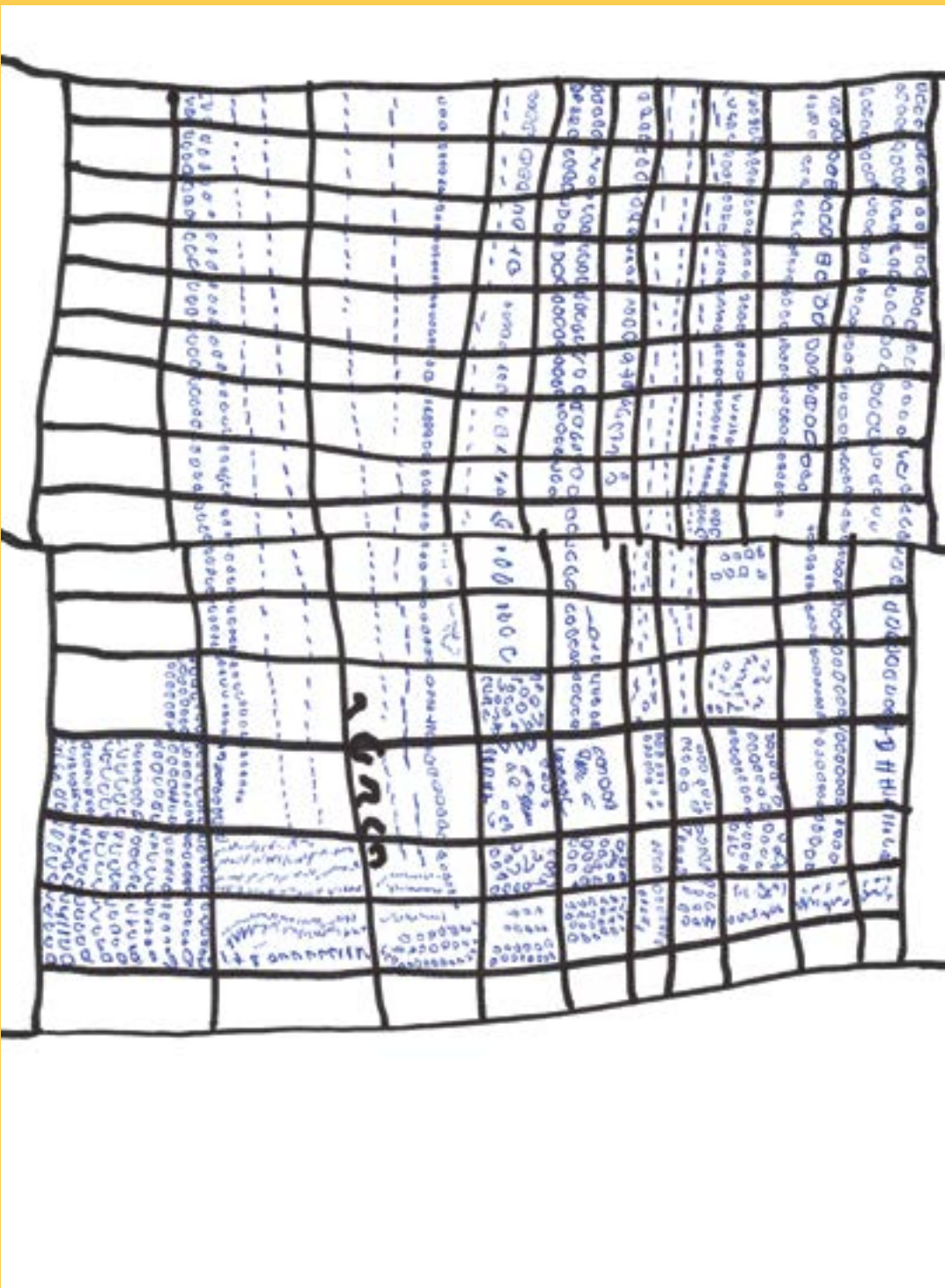
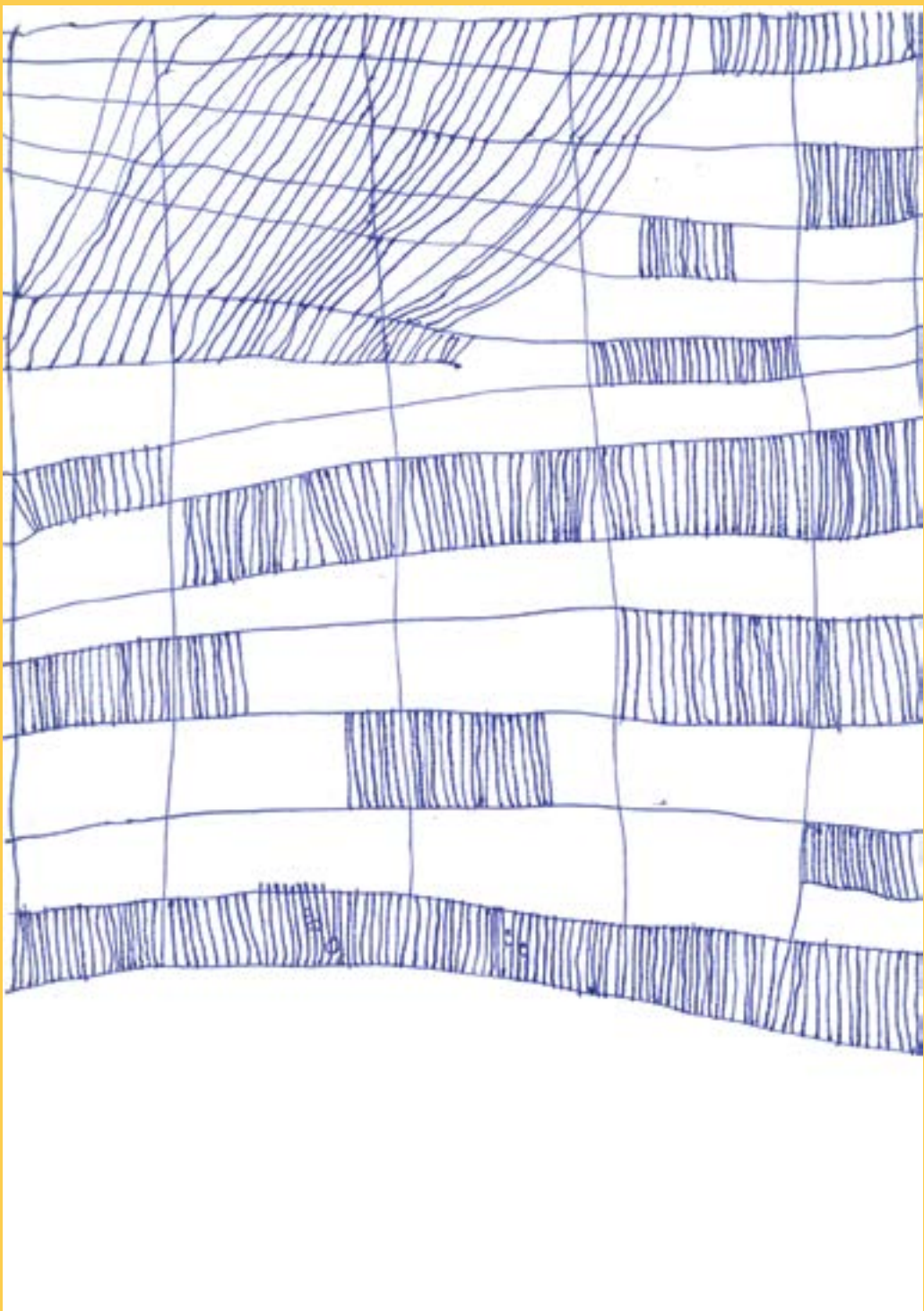




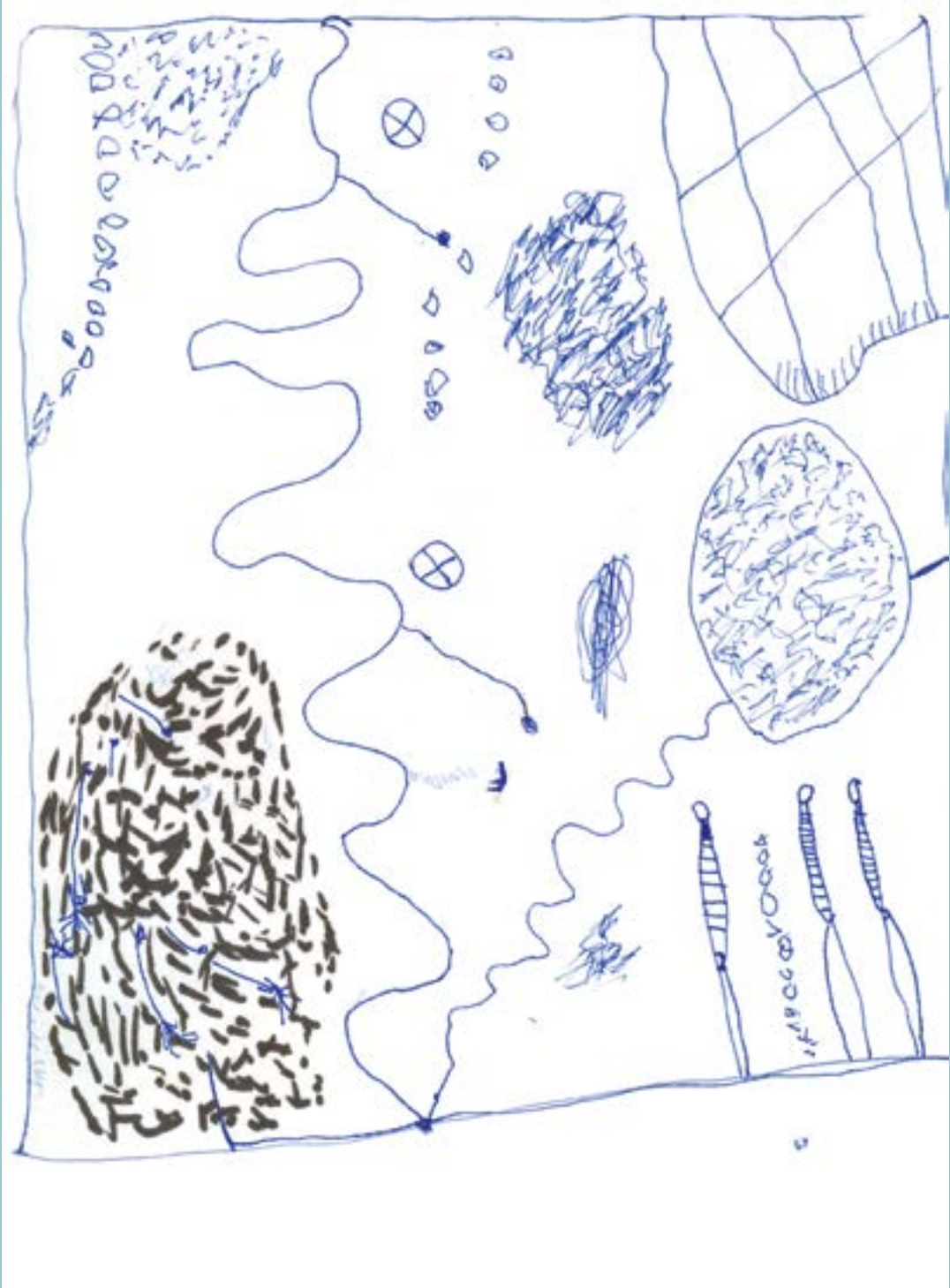
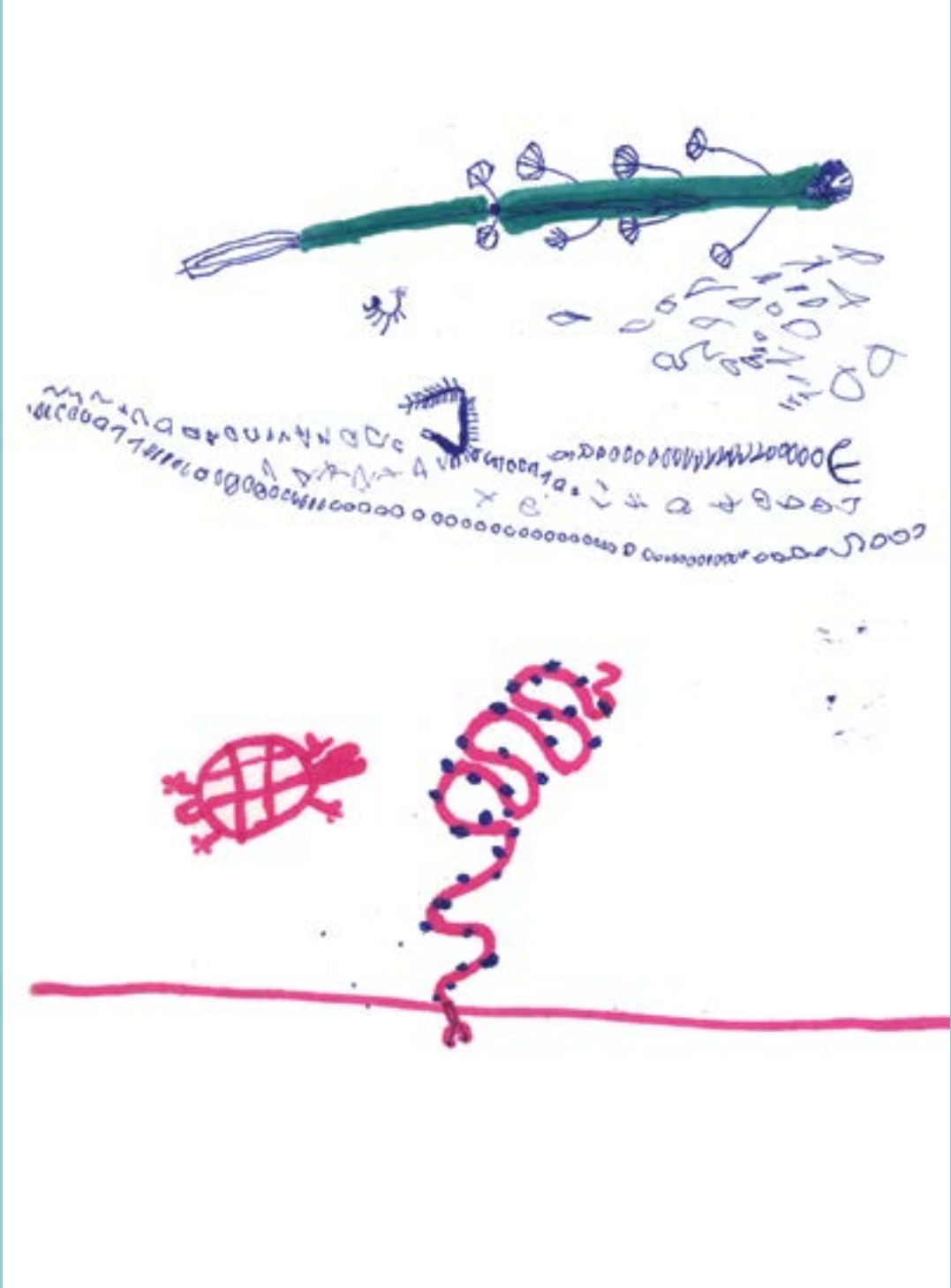


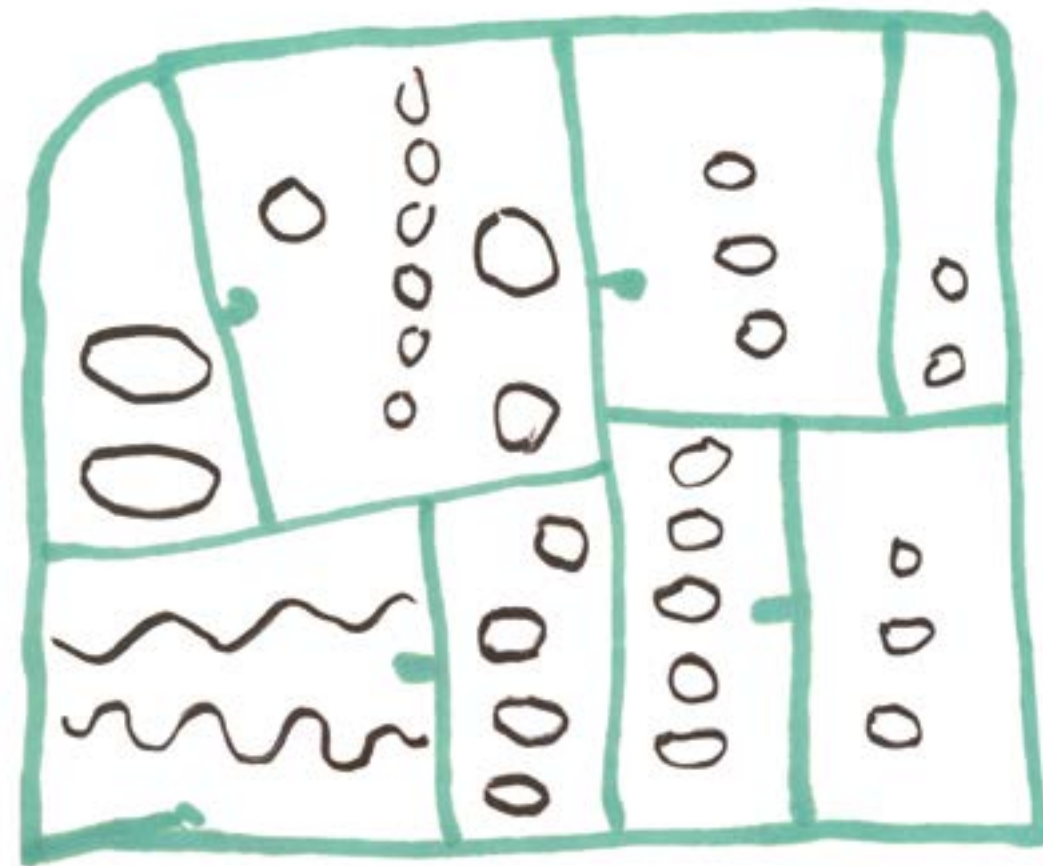
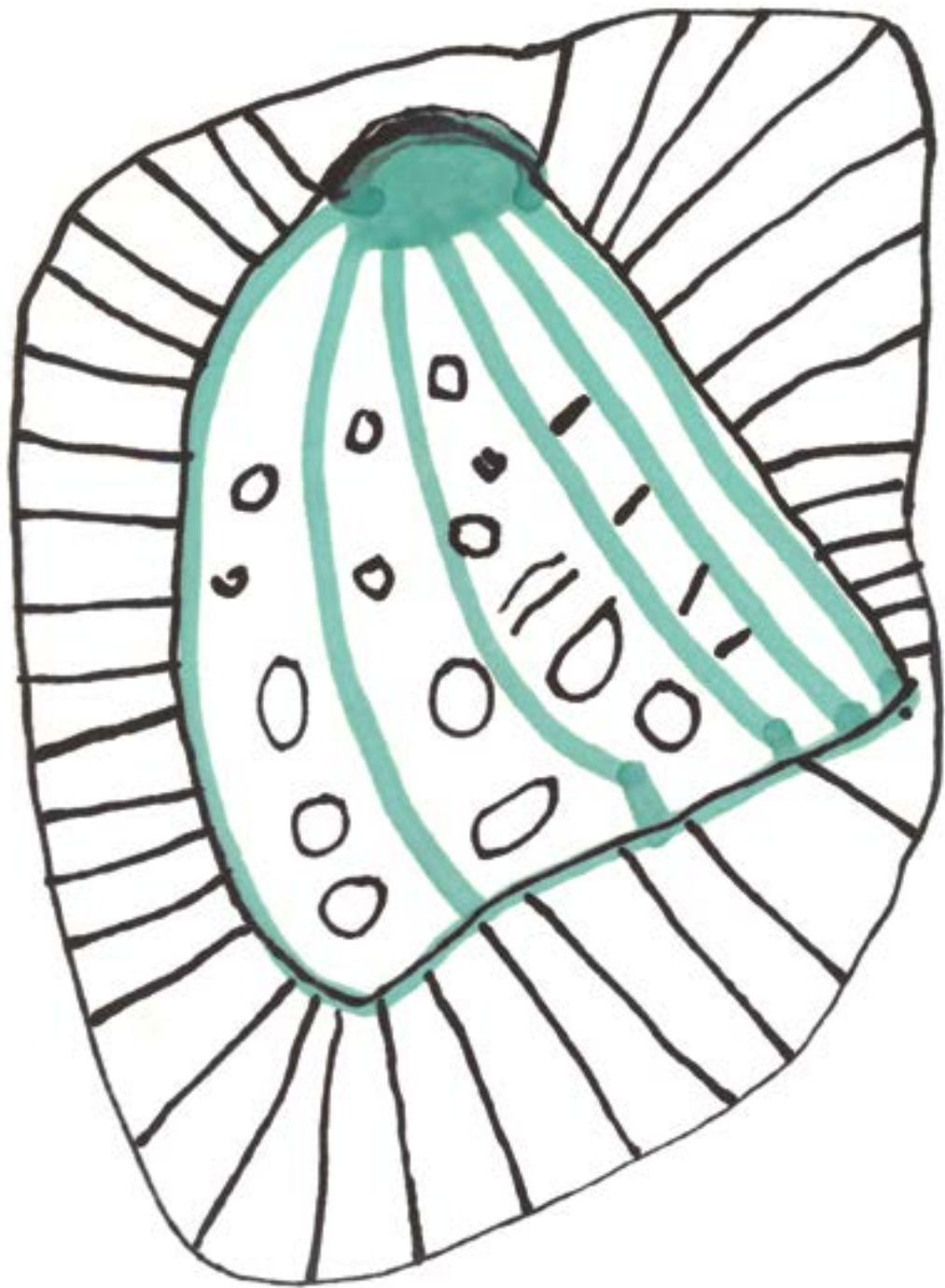








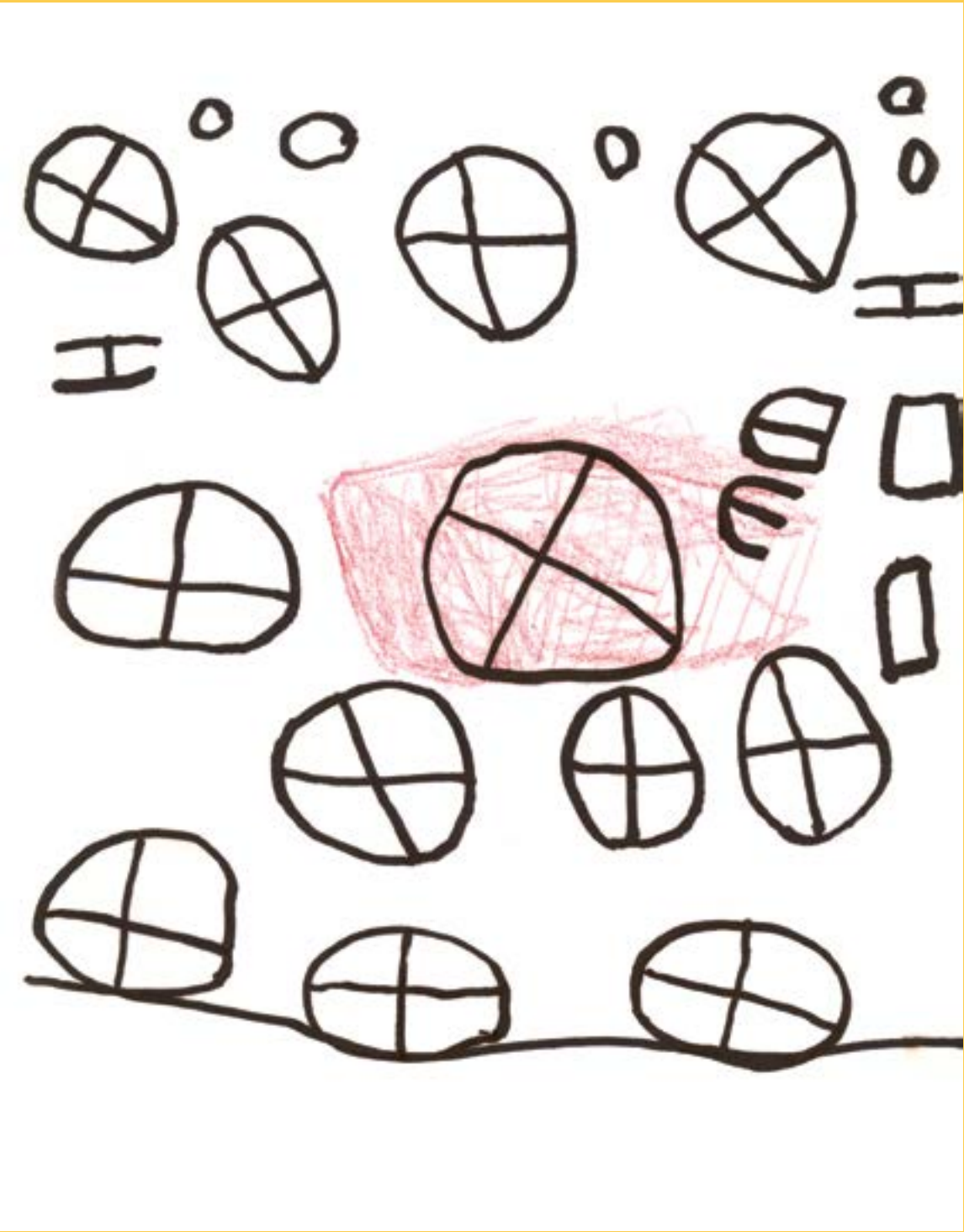










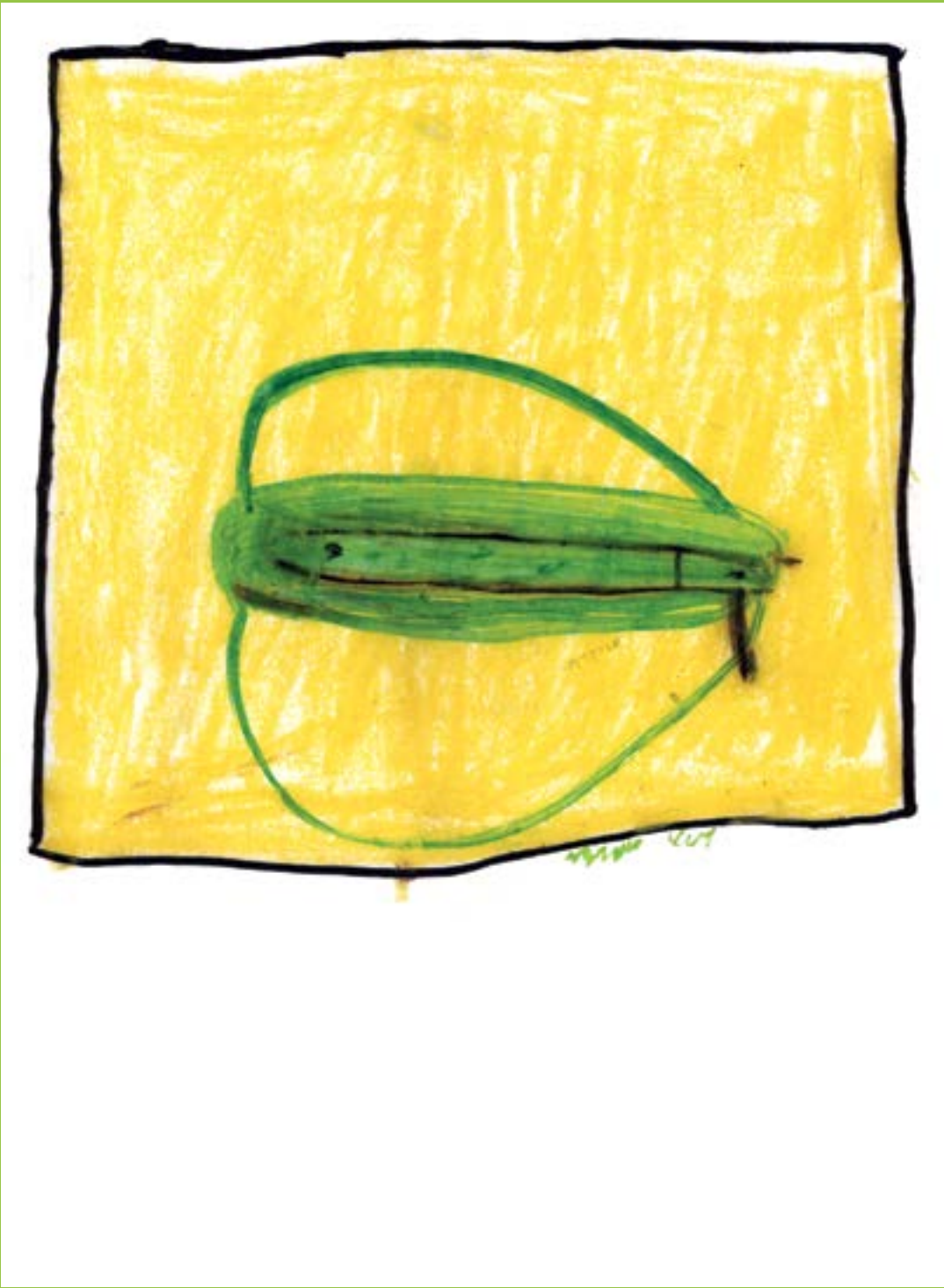






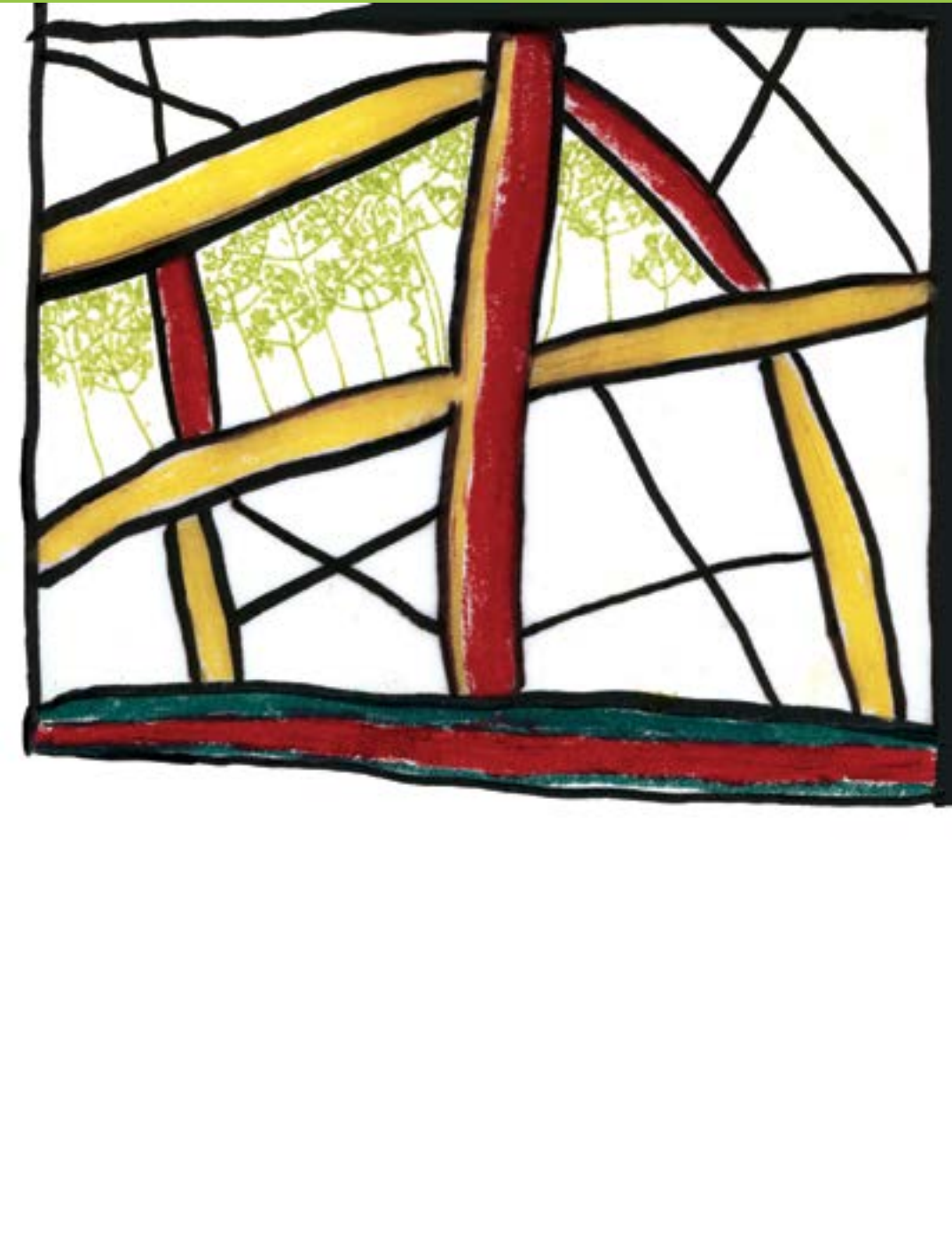








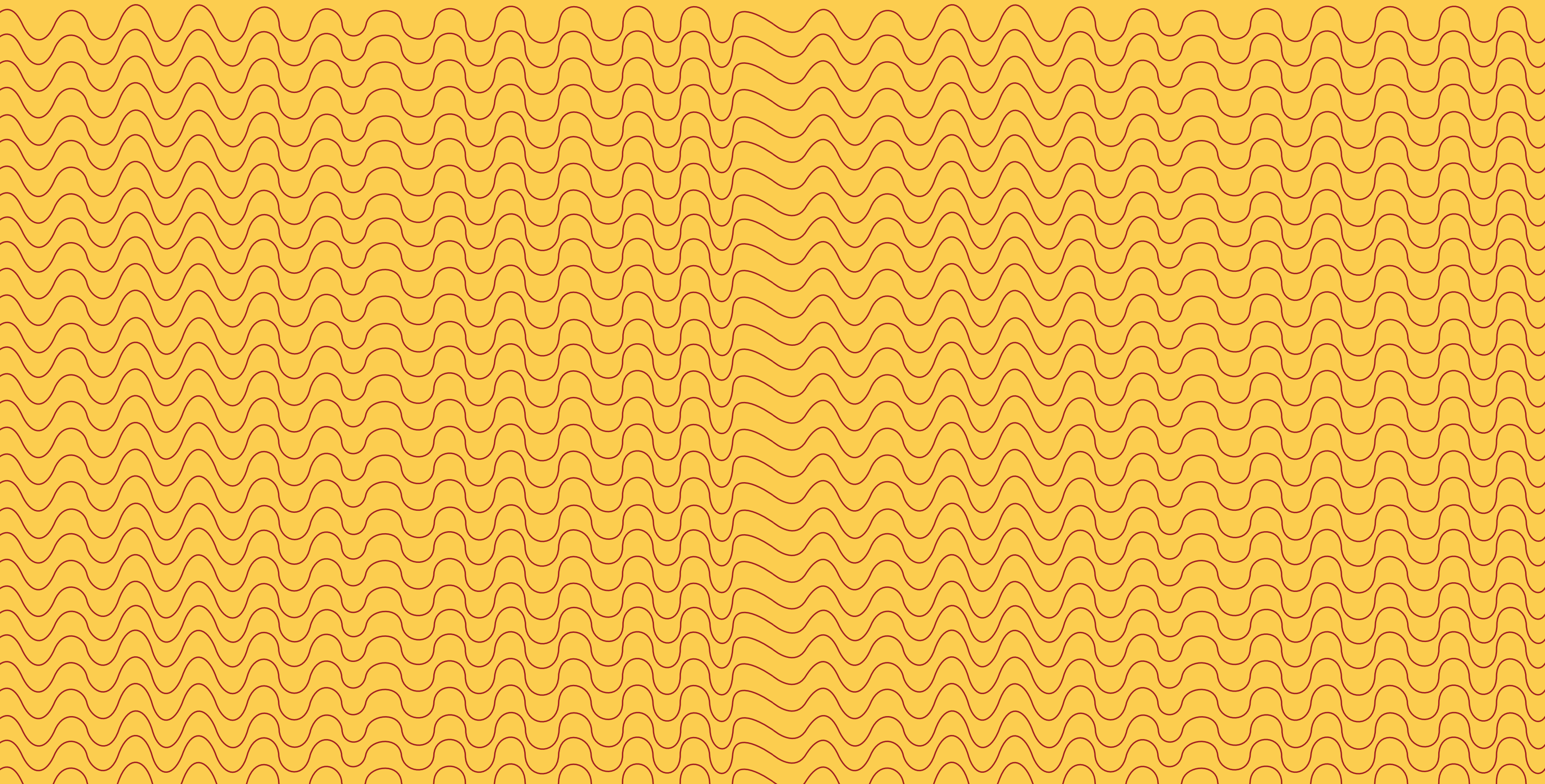




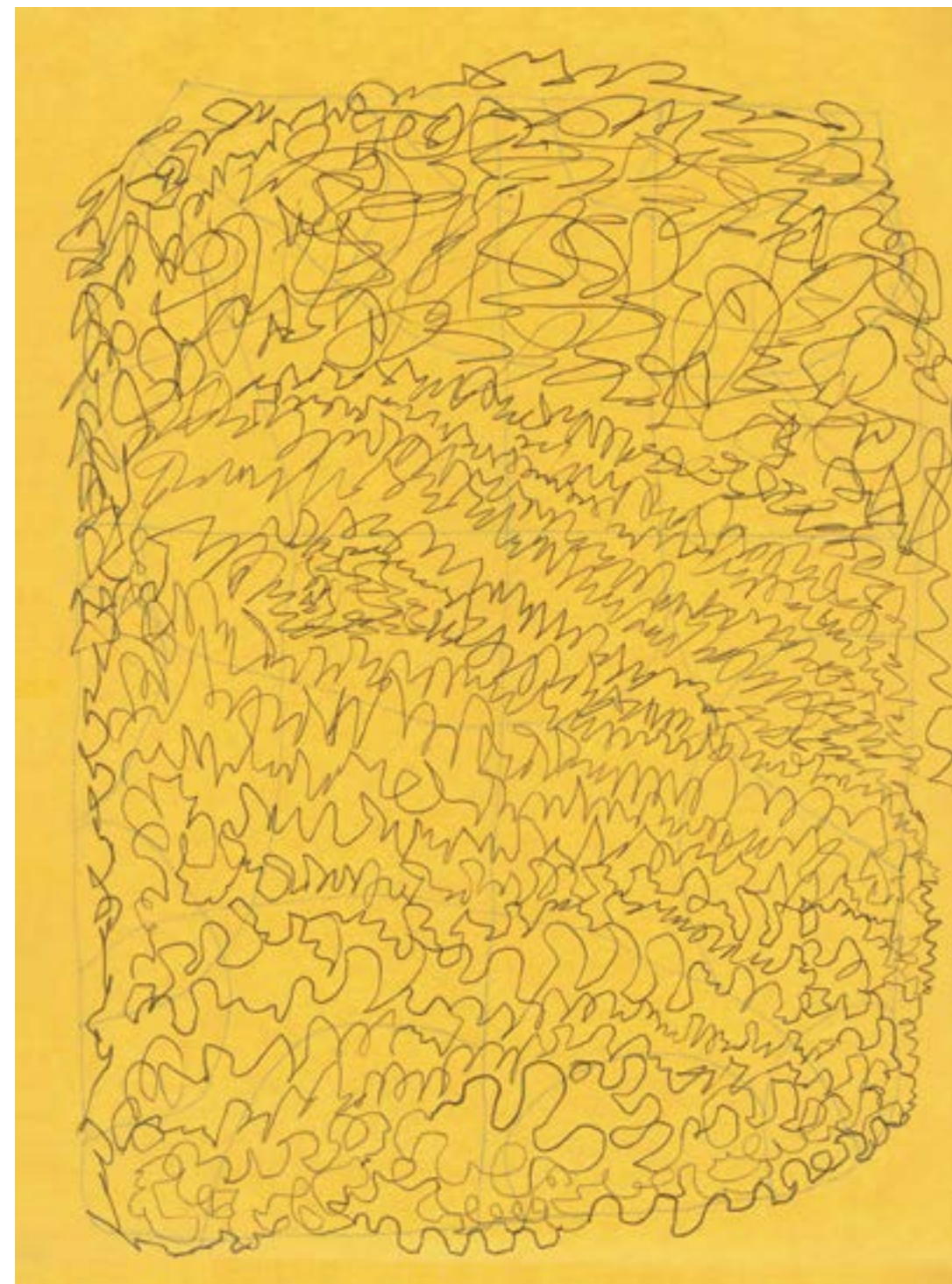
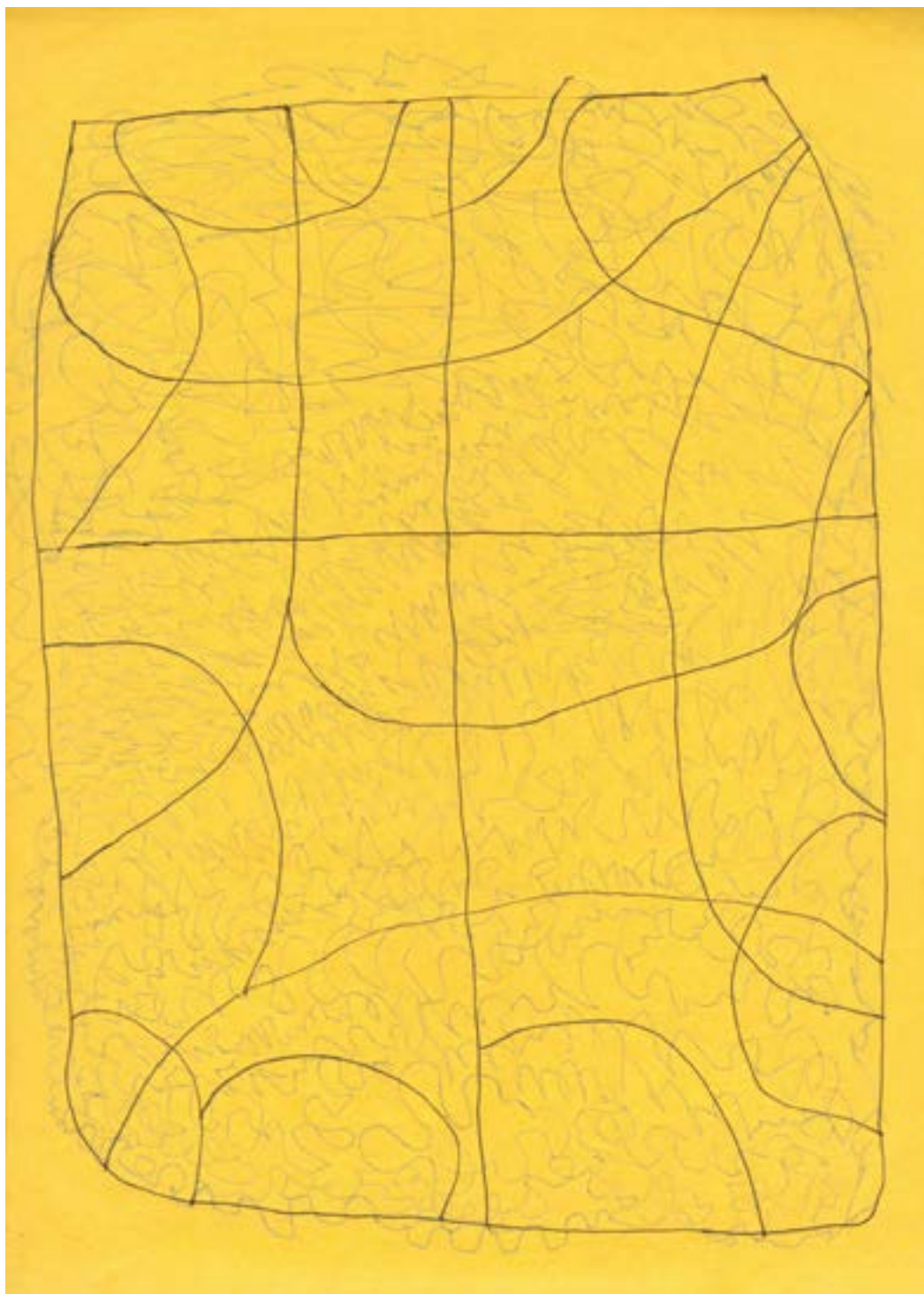




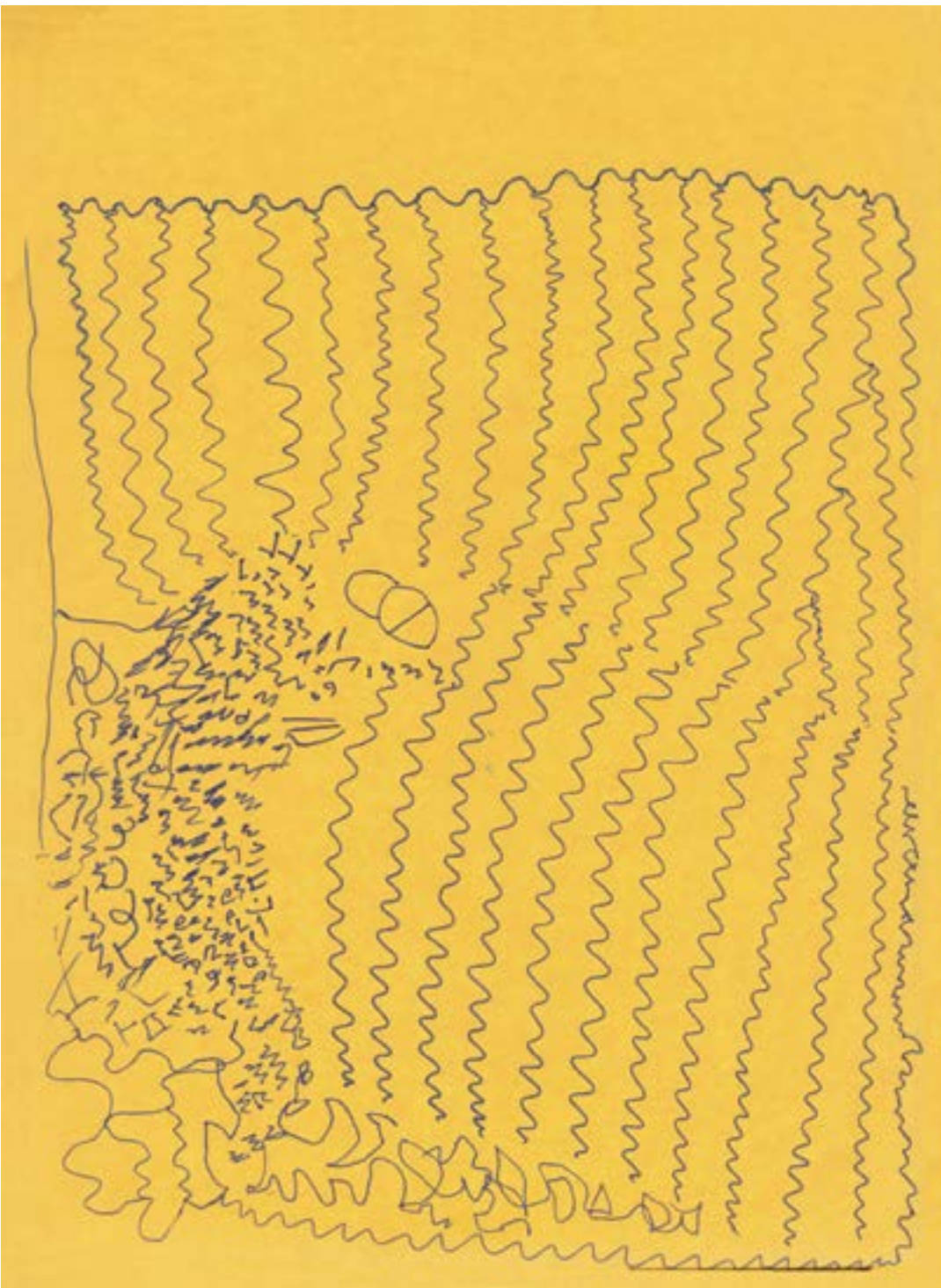
Torero







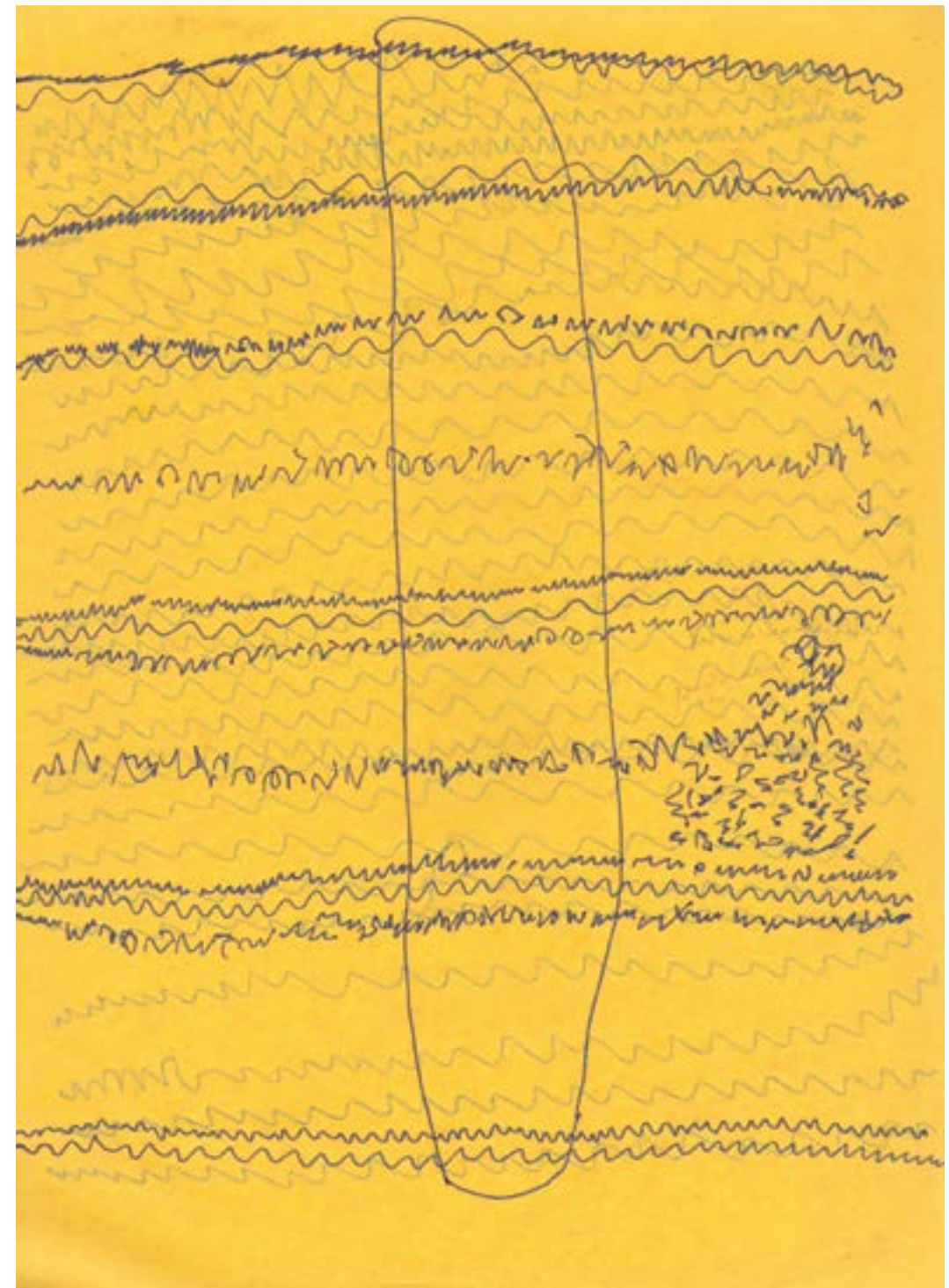
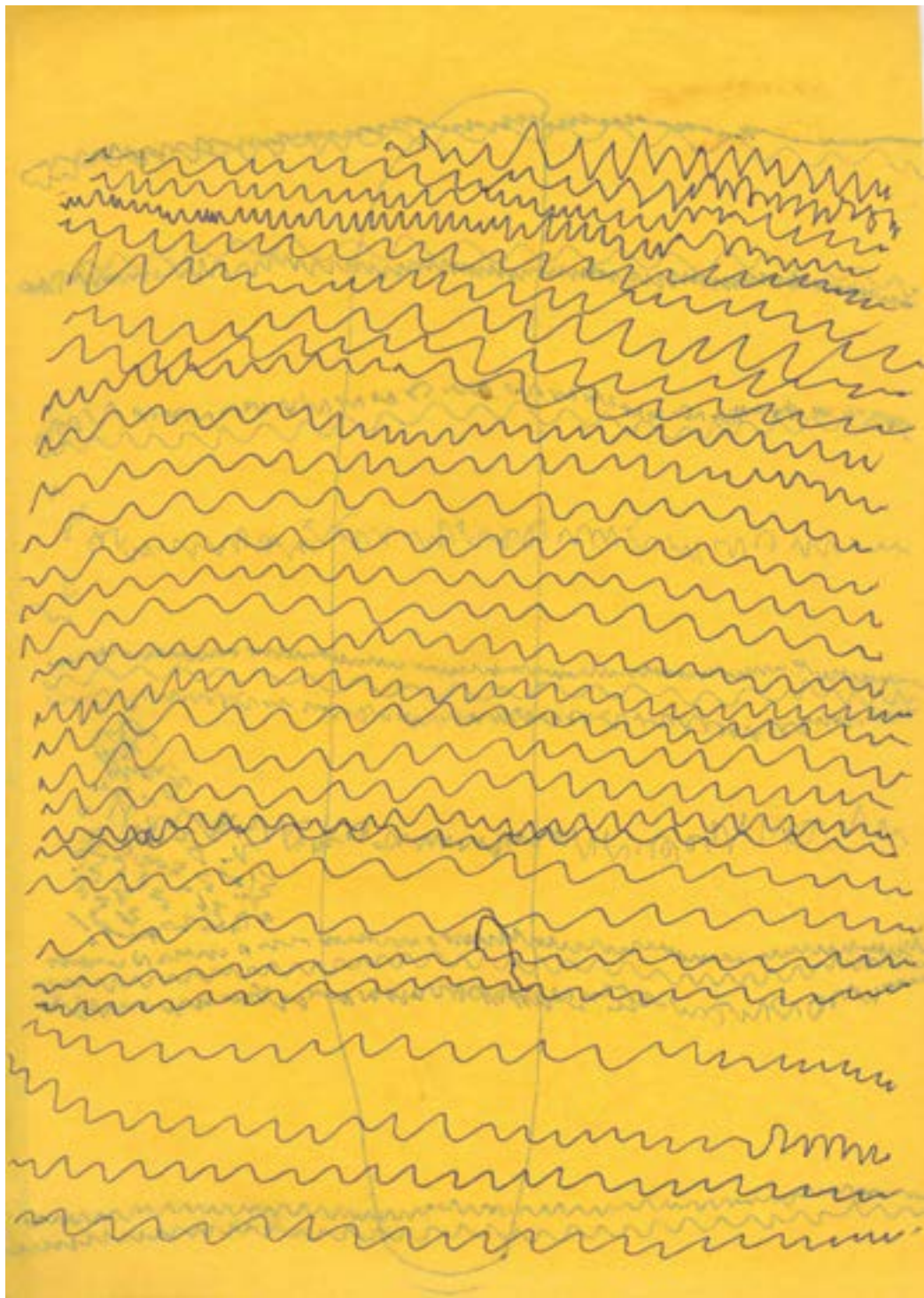




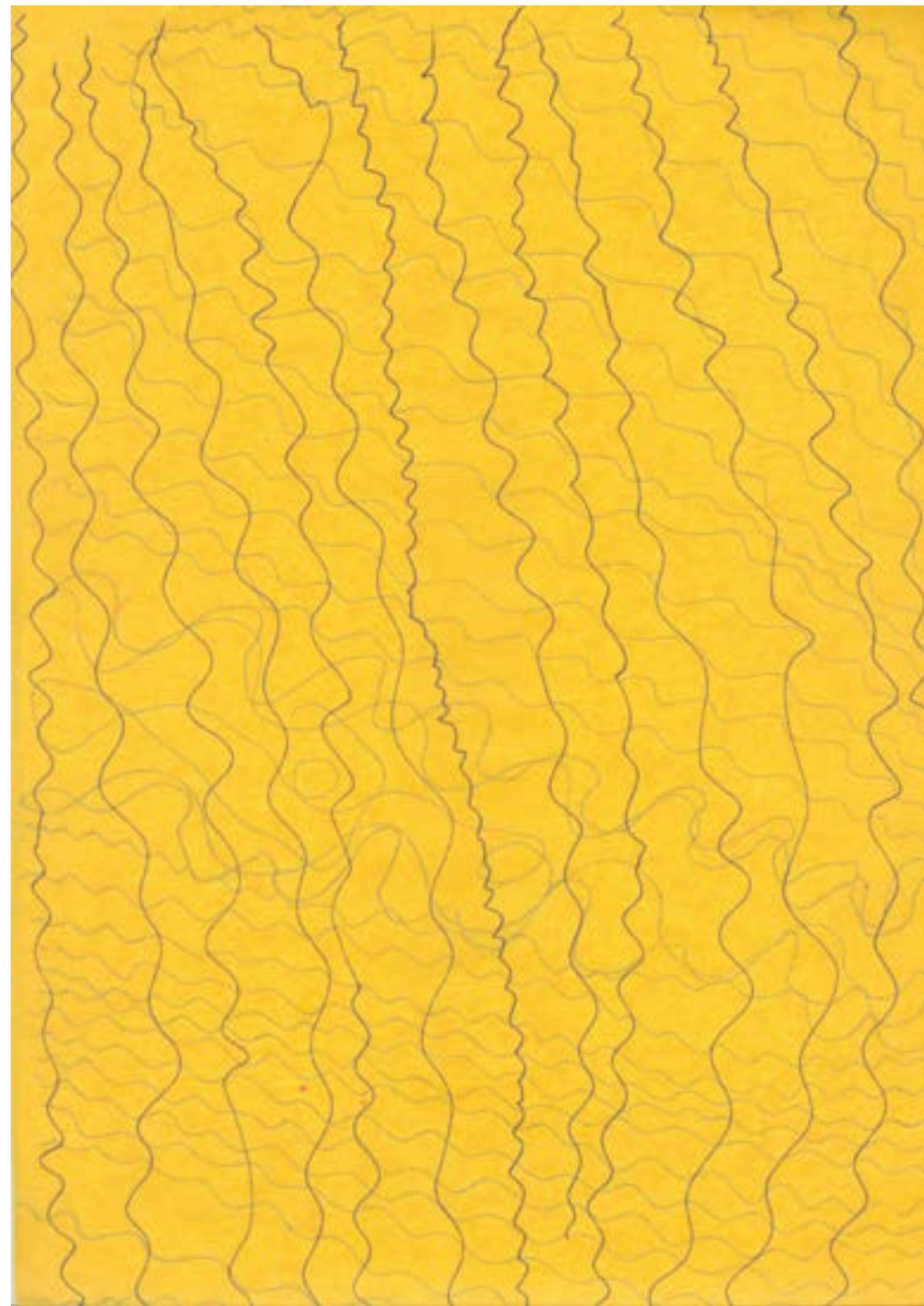
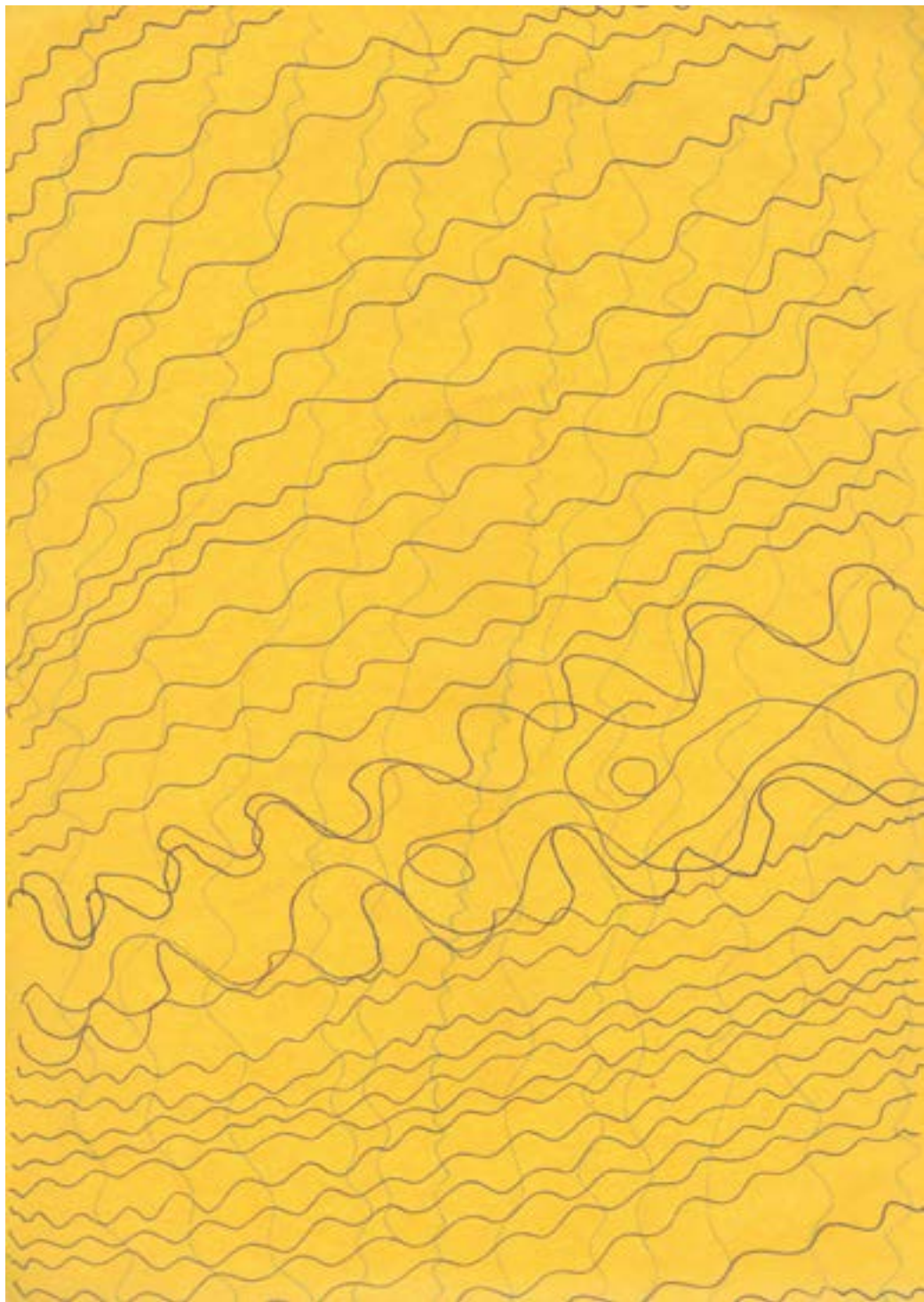








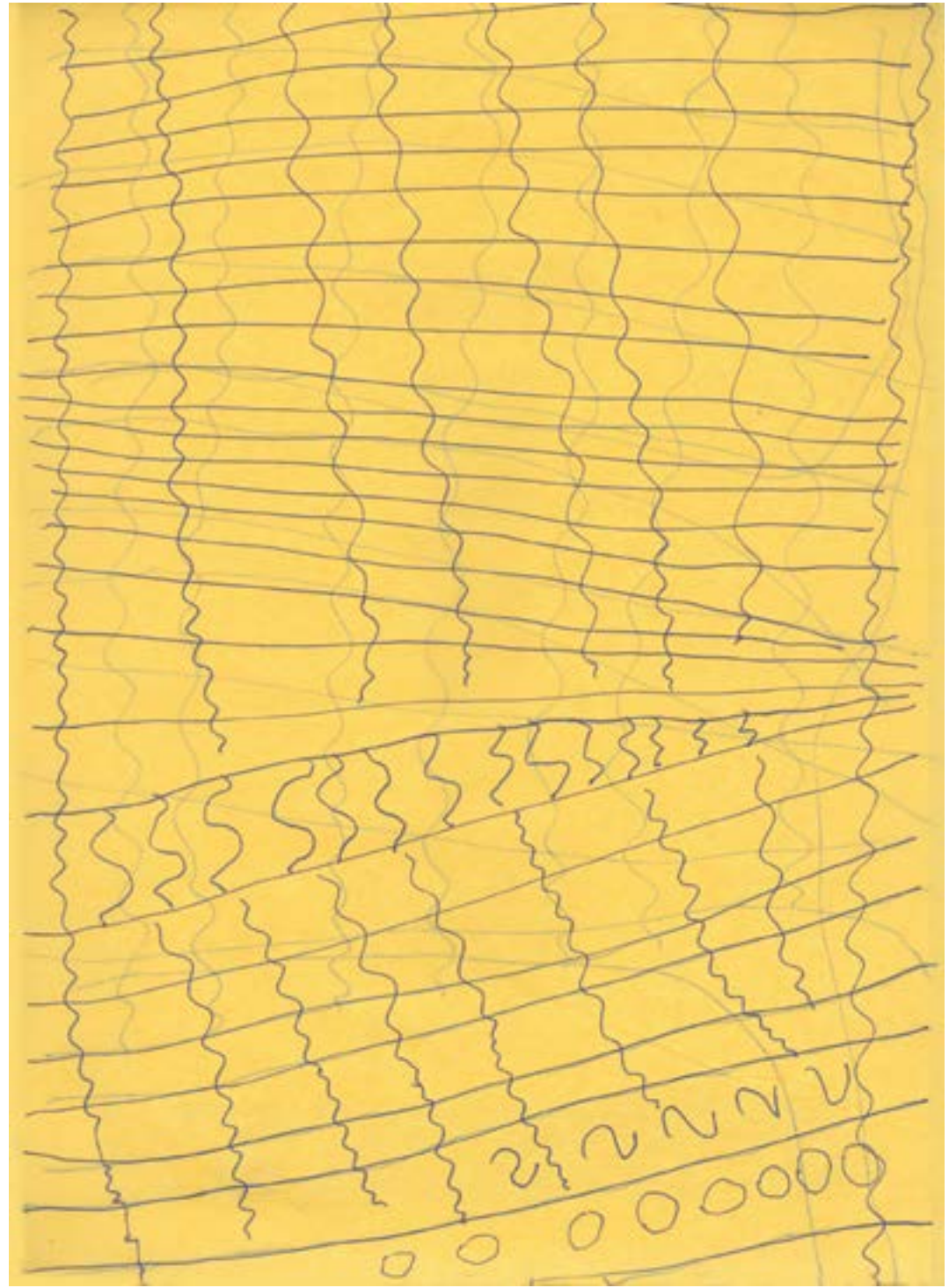
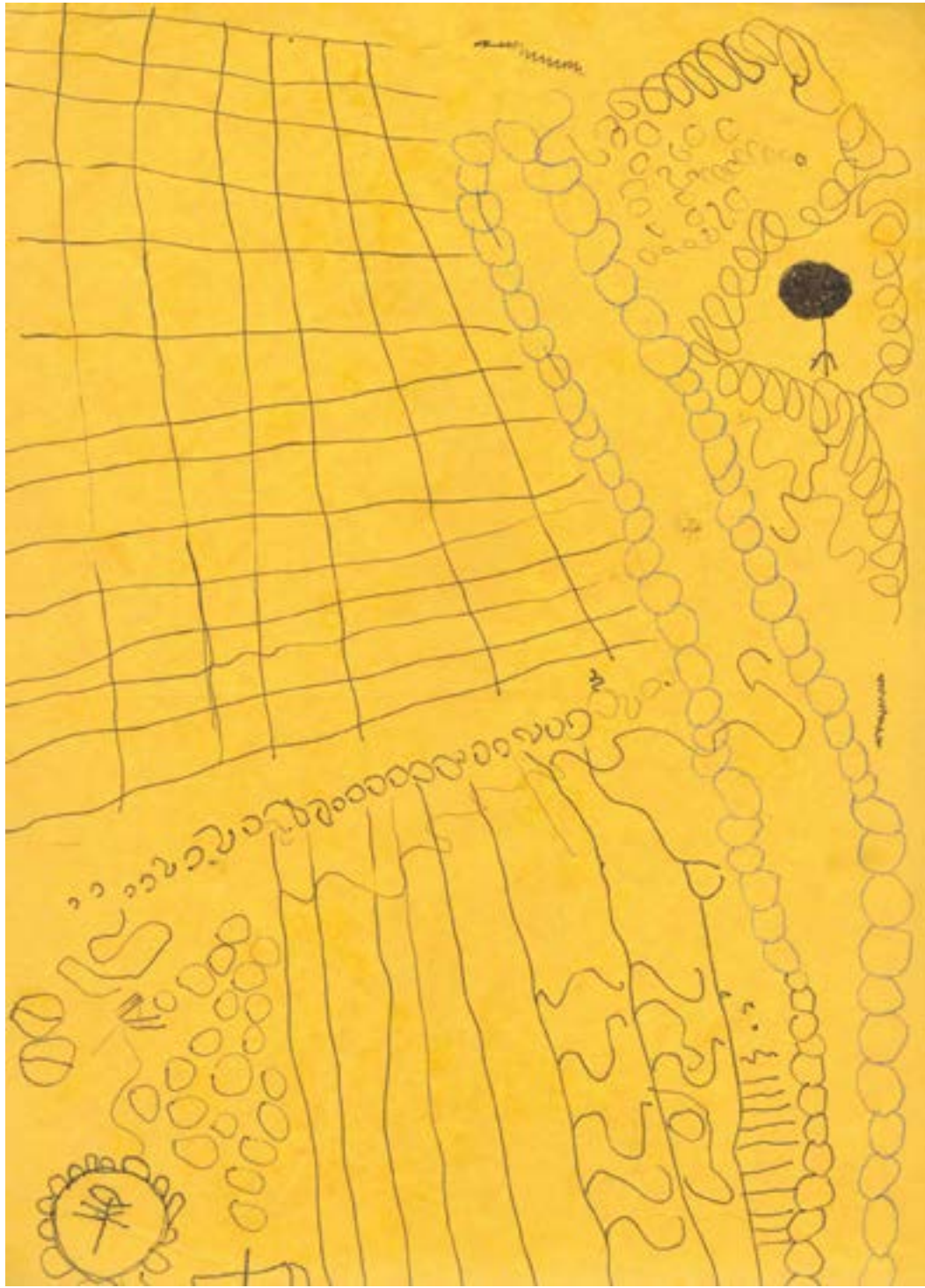














Handwritten text at the top of the left page, possibly a title or header.

Handwritten text below the title, likely a subtitle or introductory notes.



Handwritten text to the right of the snake drawing, possibly a description or notes related to the snake.

Handwritten text in the middle section of the left page, continuing the notes or descriptions.

Handwritten text at the bottom of the left page, possibly a conclusion or final notes.

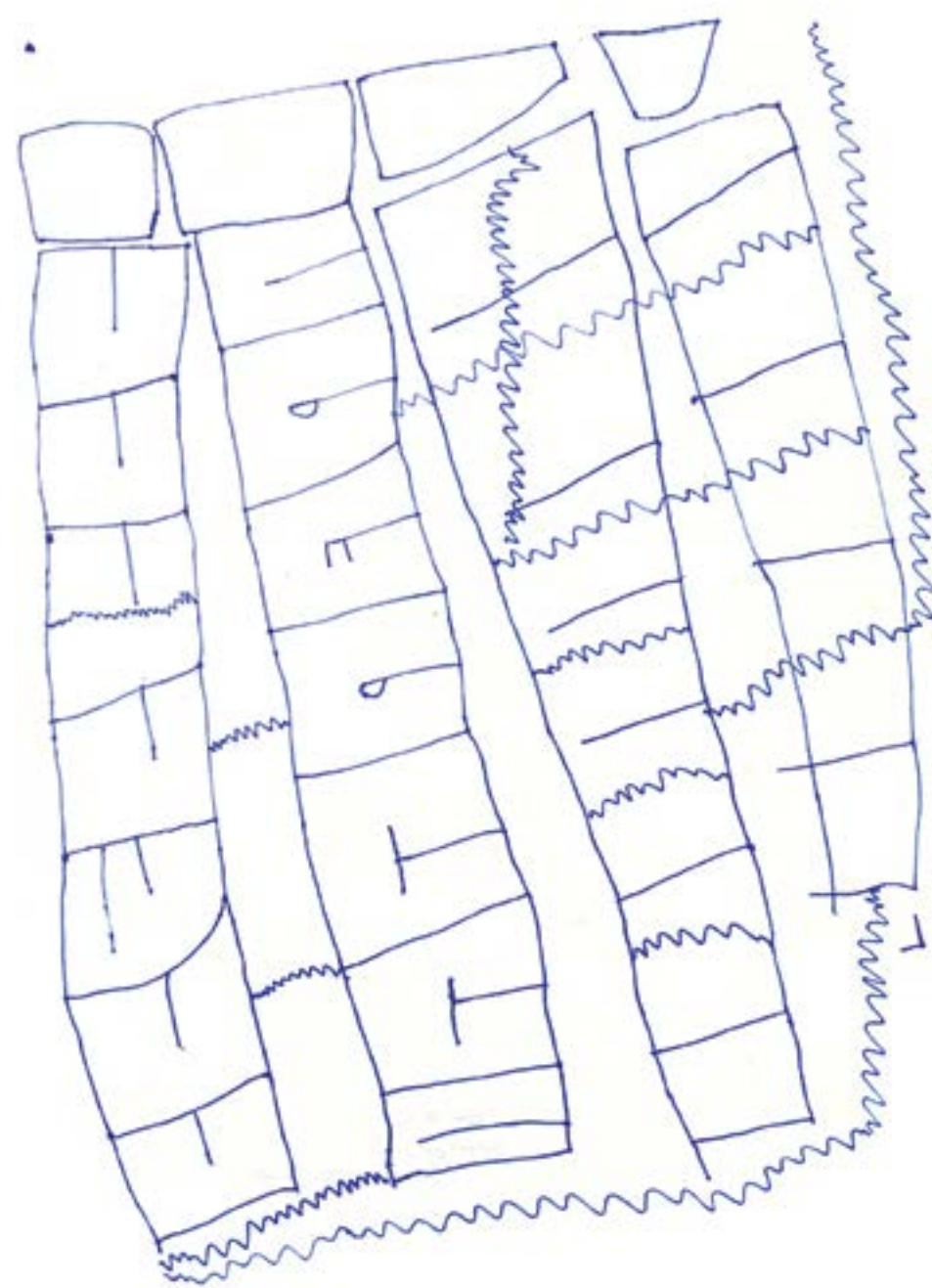
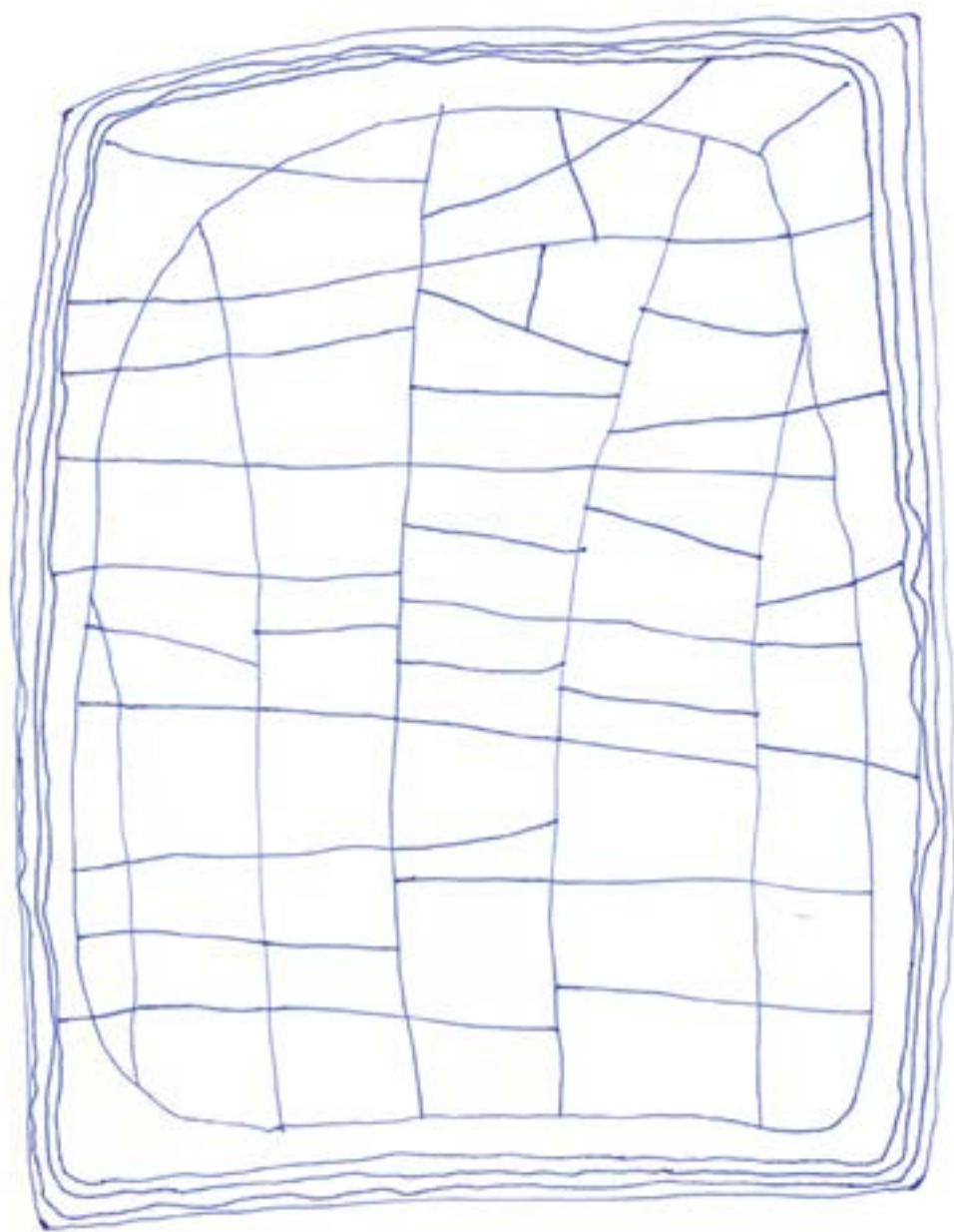
|                                                                   |                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <p>Handwritten text in the top-left quadrant of the table.</p>    | <p>Handwritten text in the top-right quadrant of the table.</p>    |
| <p>Handwritten text in the bottom-left quadrant of the table.</p> | <p>Handwritten text in the bottom-right quadrant of the table.</p> |



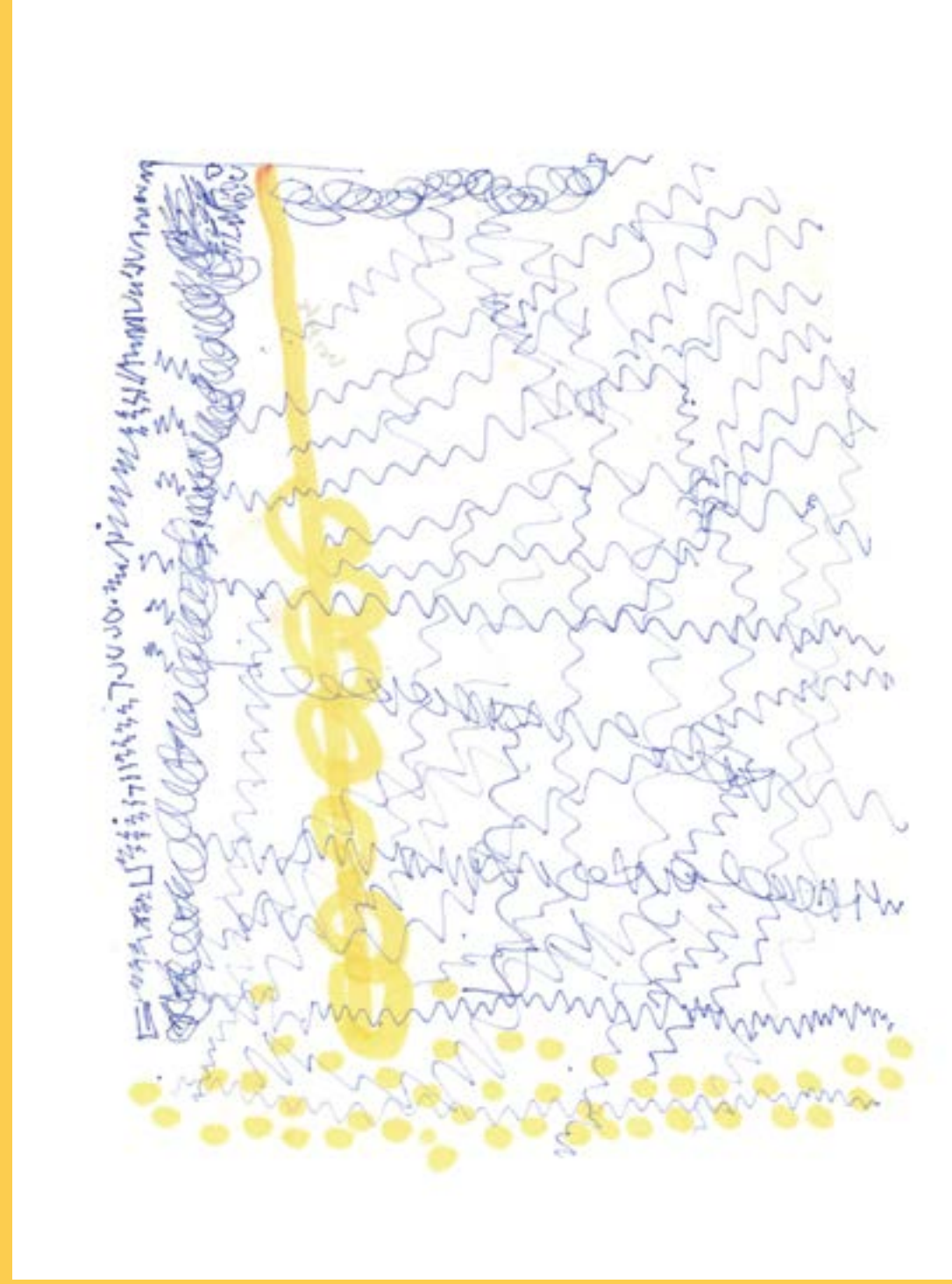
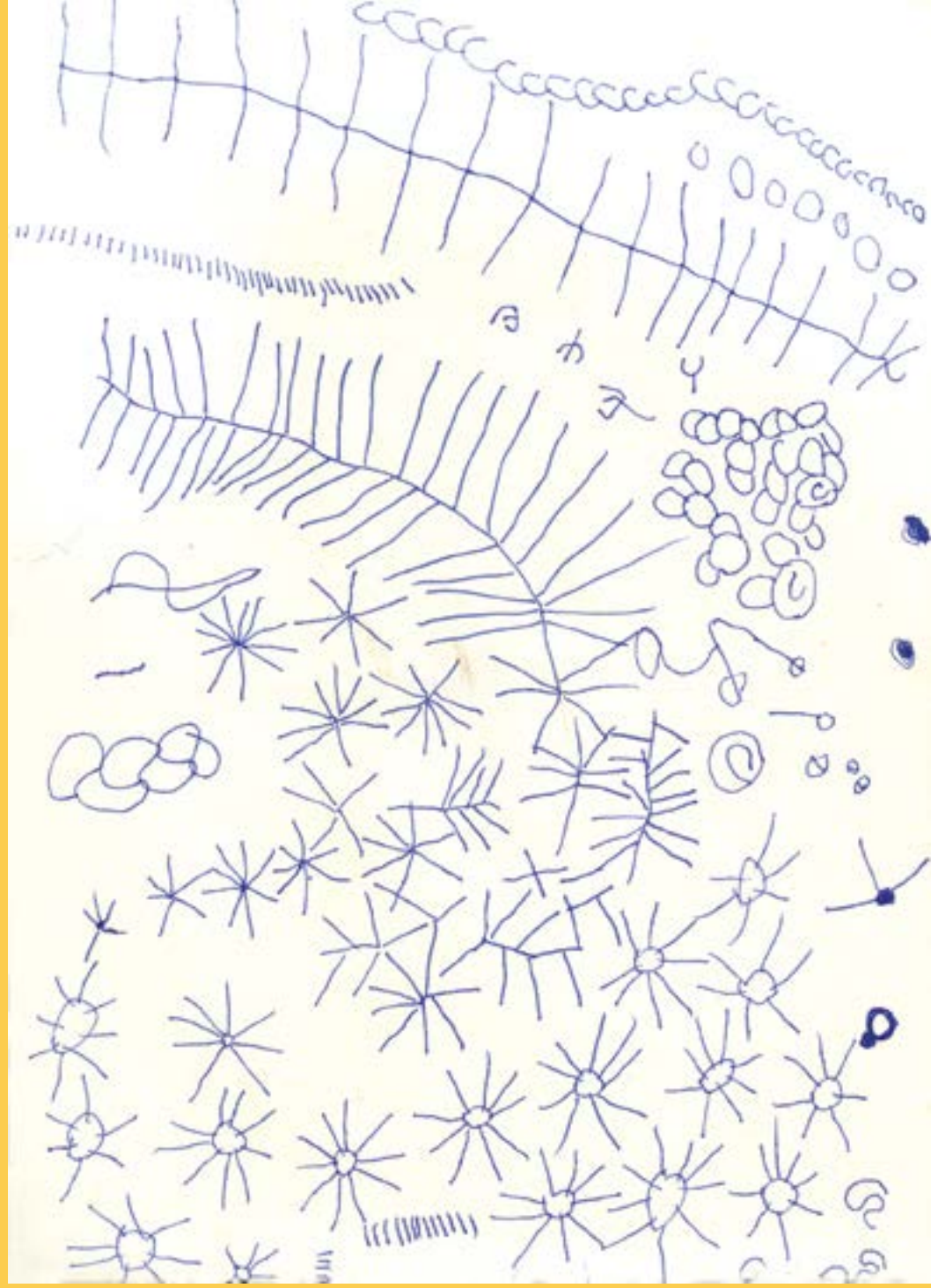


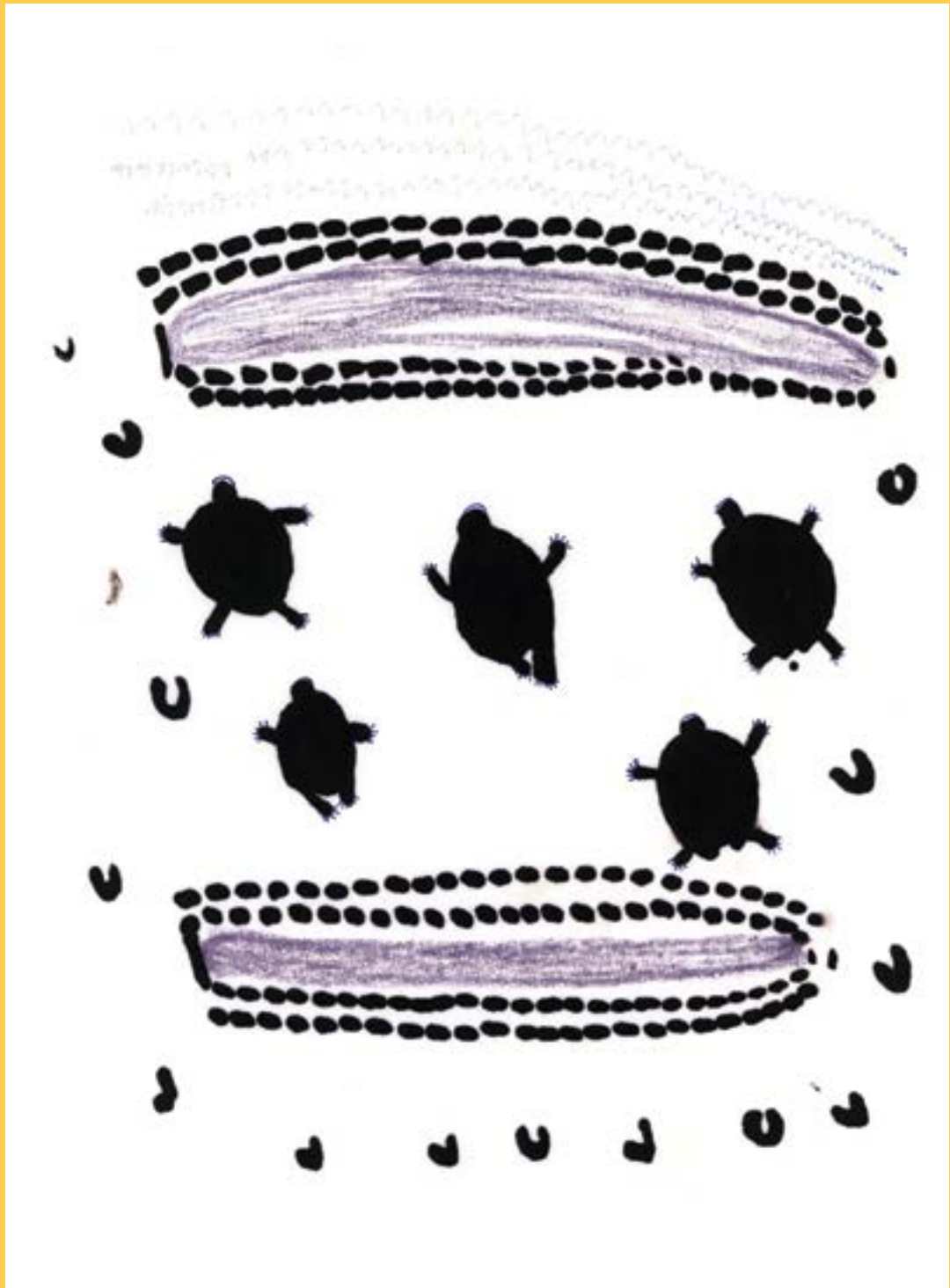




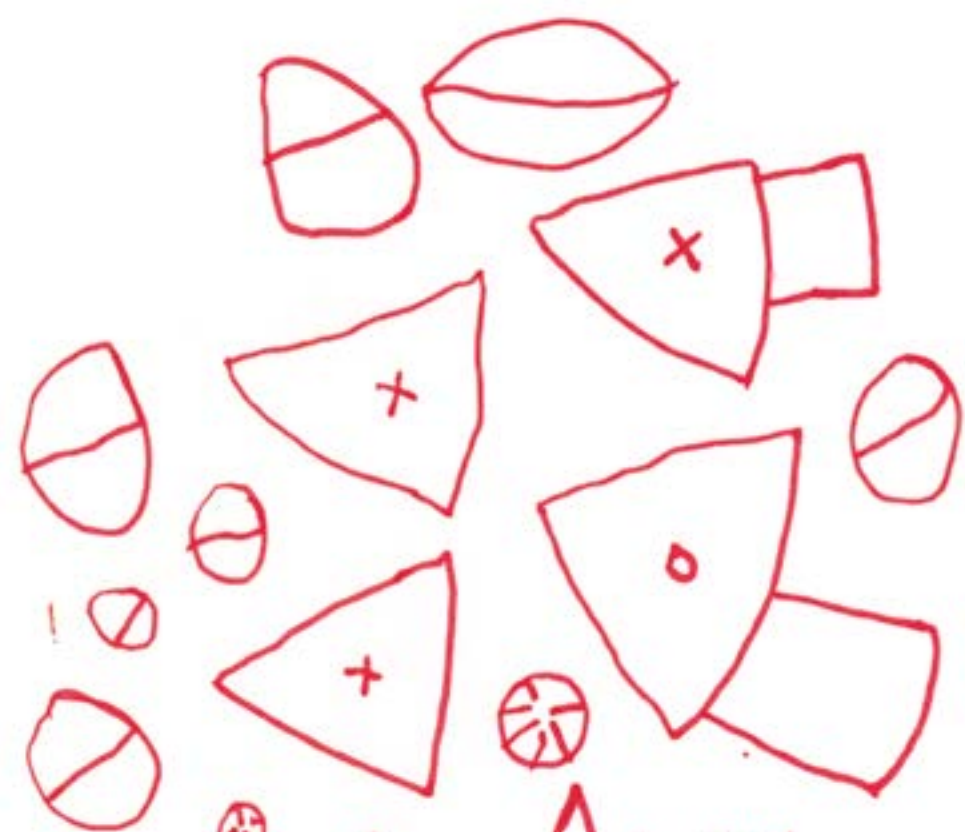










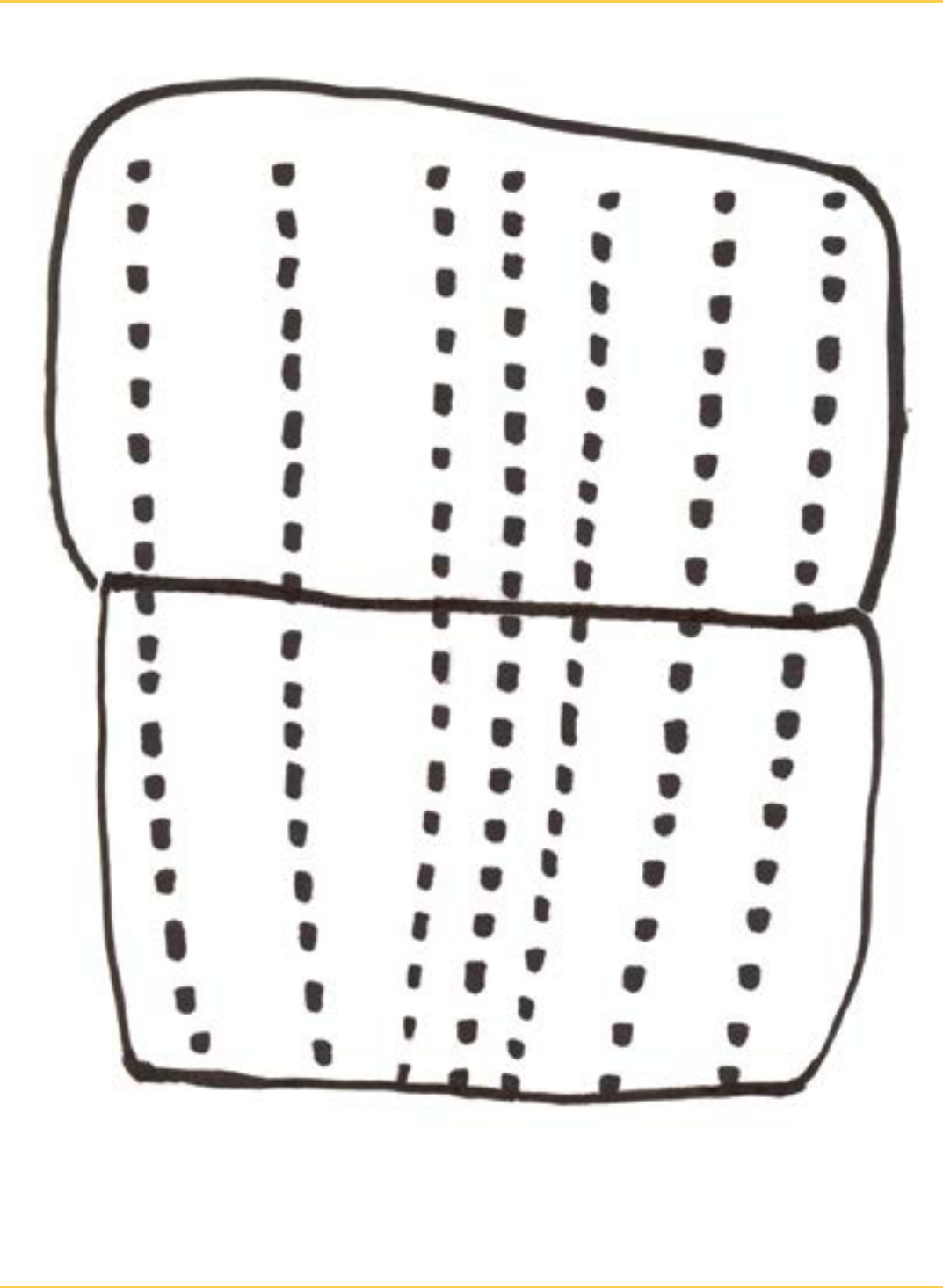
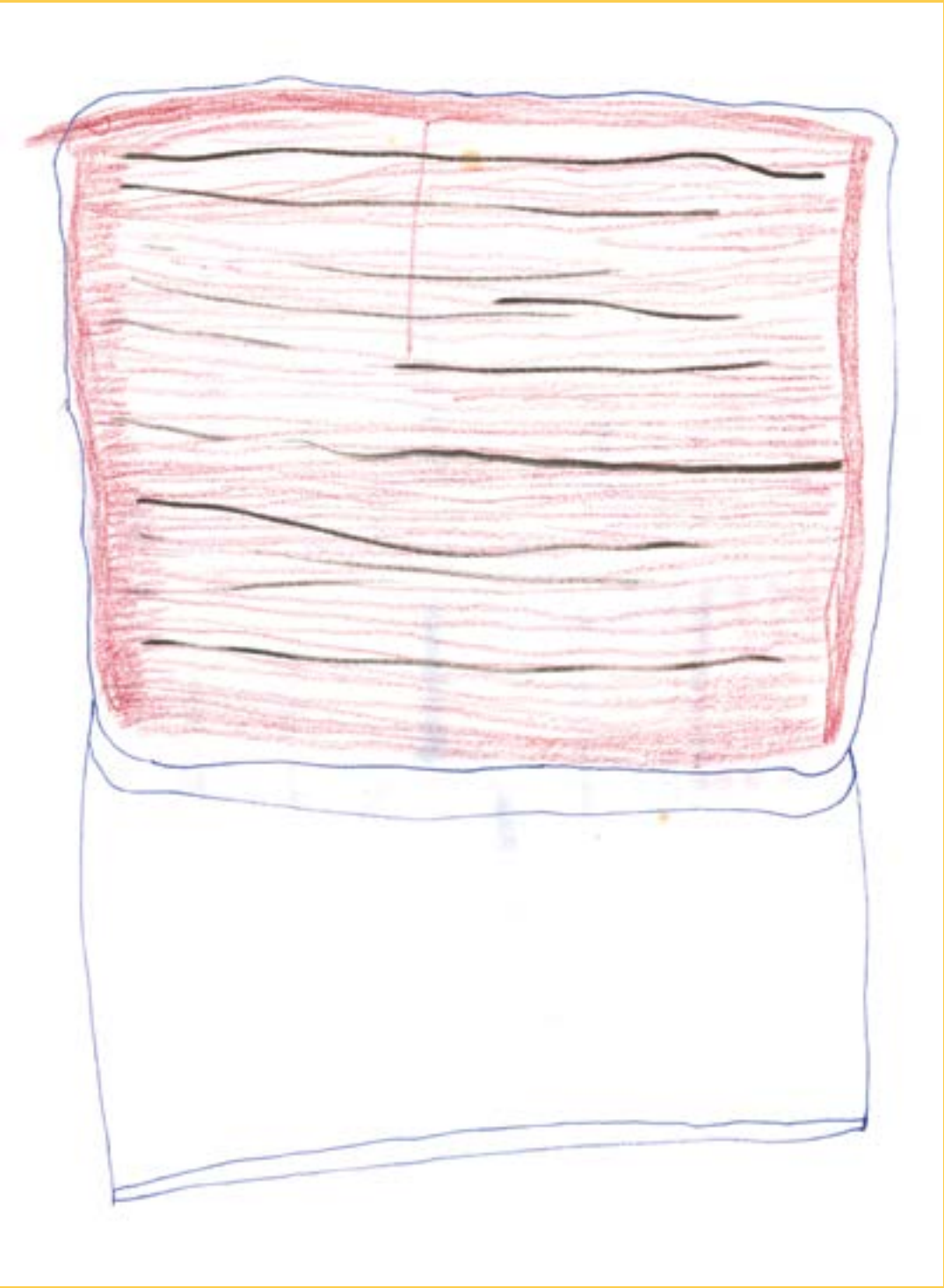


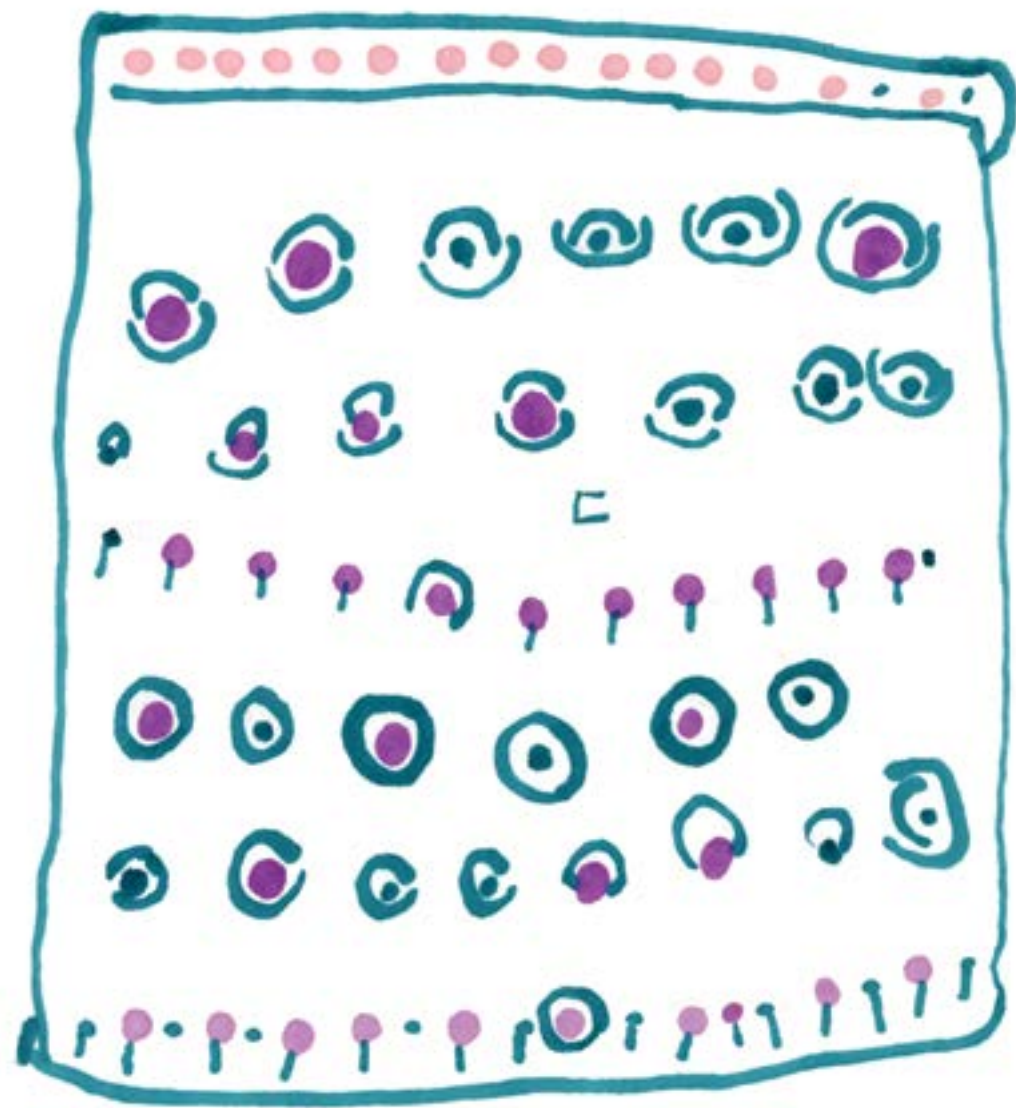
Handwritten text in red ink, written upside down. The text is a mix of Cyrillic and Latin characters, including "GOLDFELD", "EPOVE", and "2010".



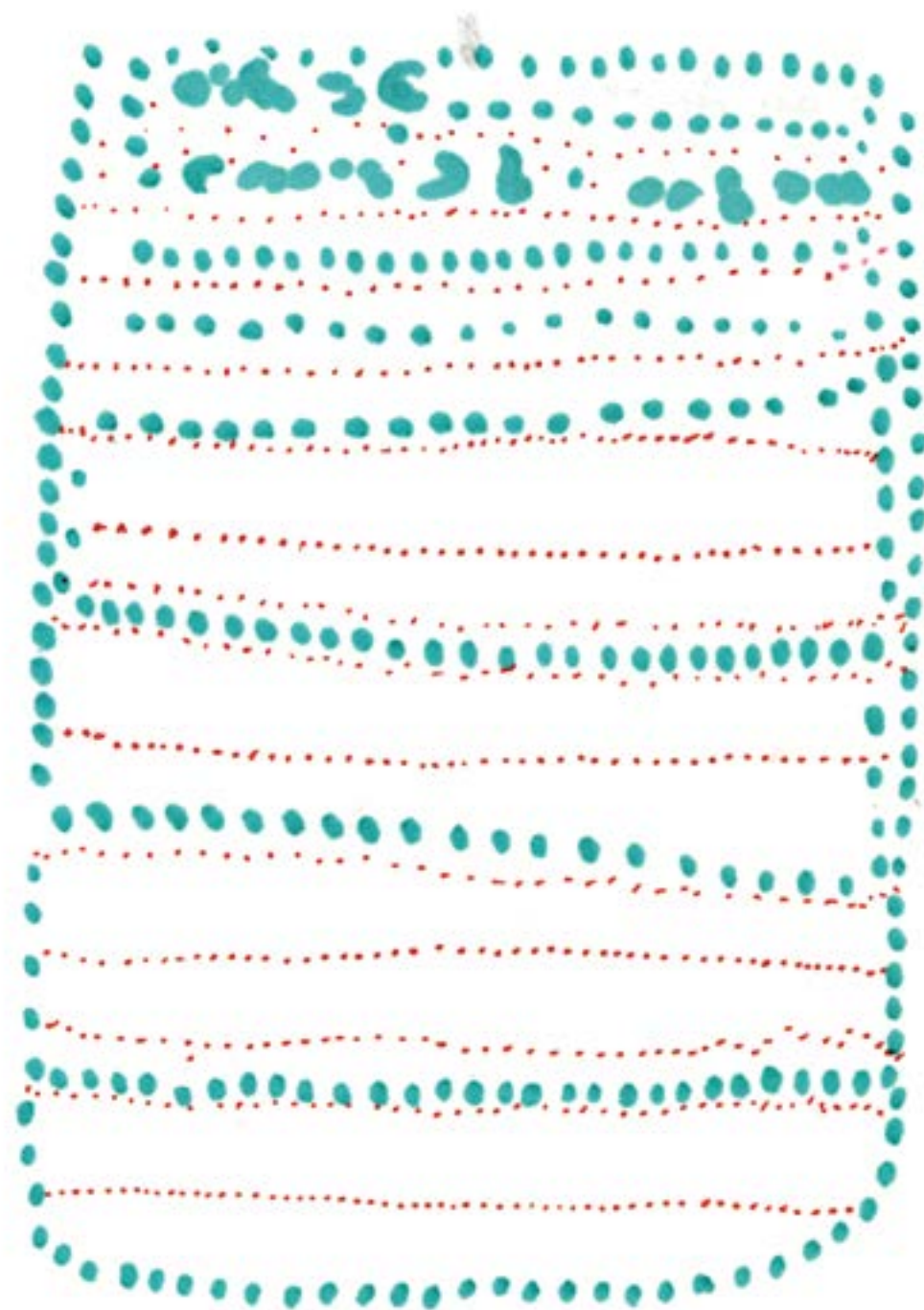
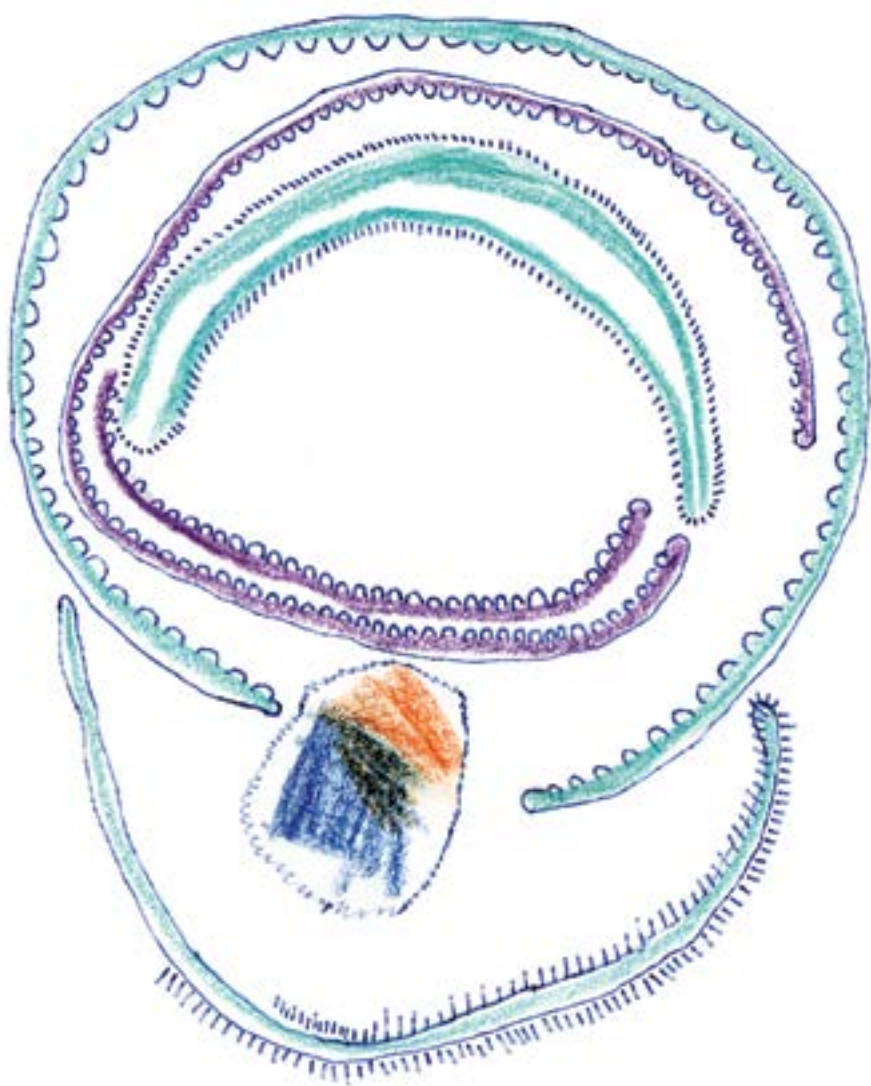


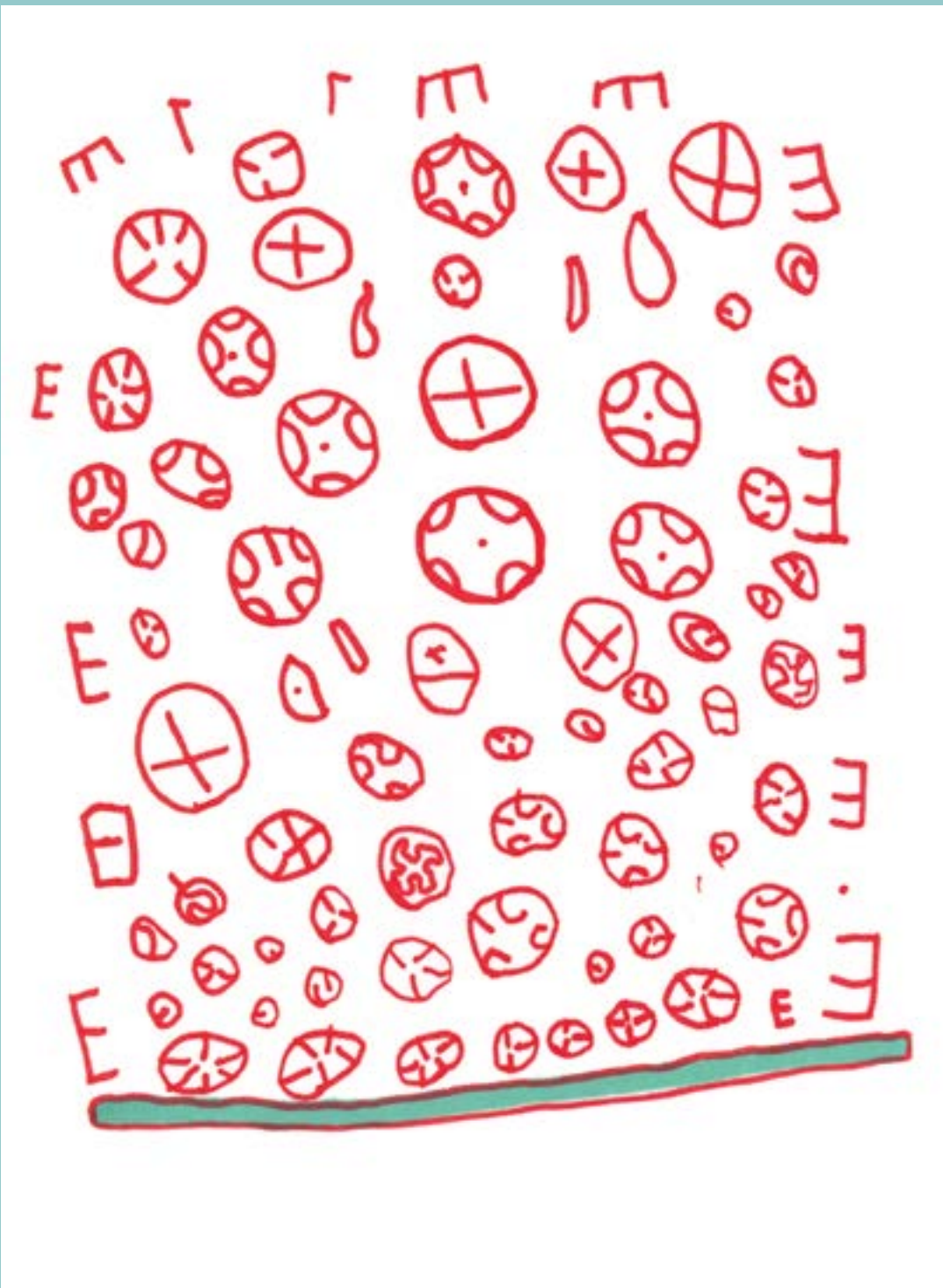
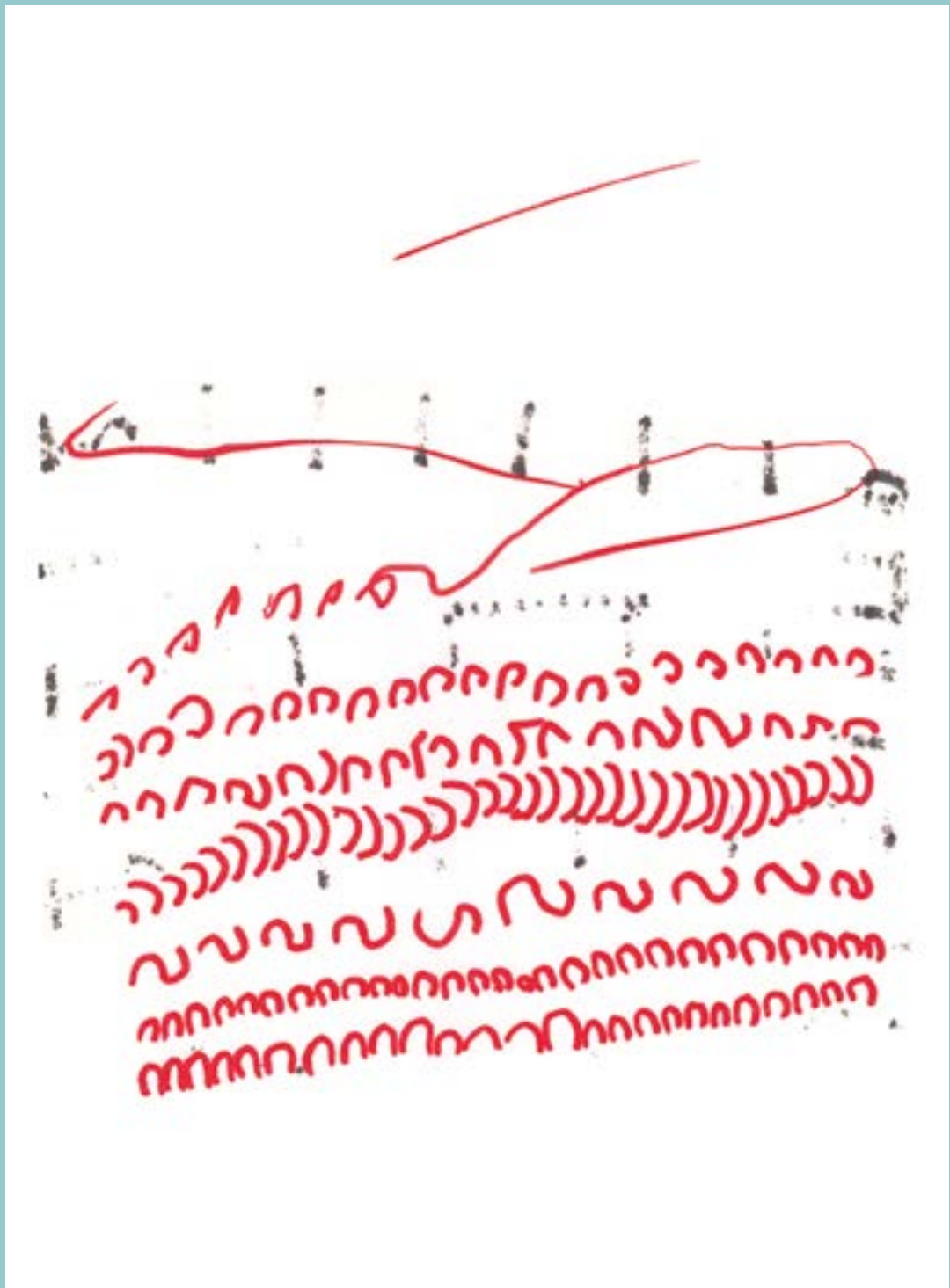




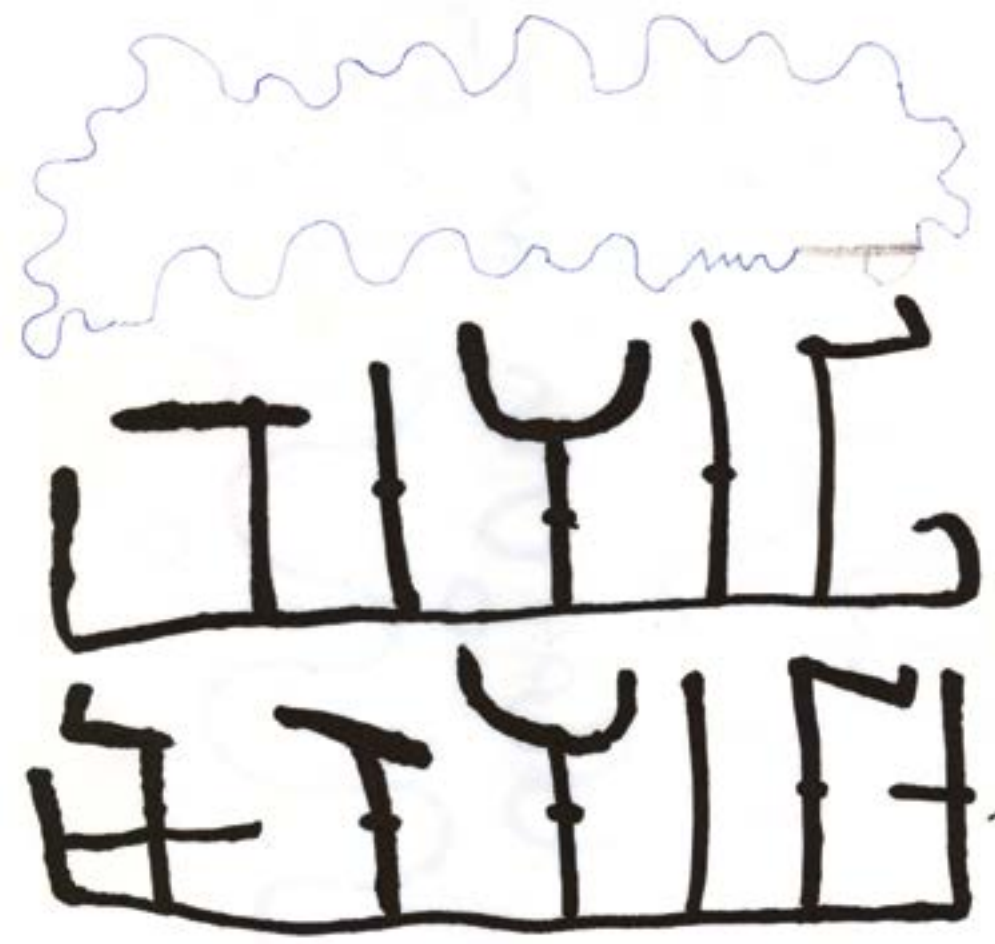
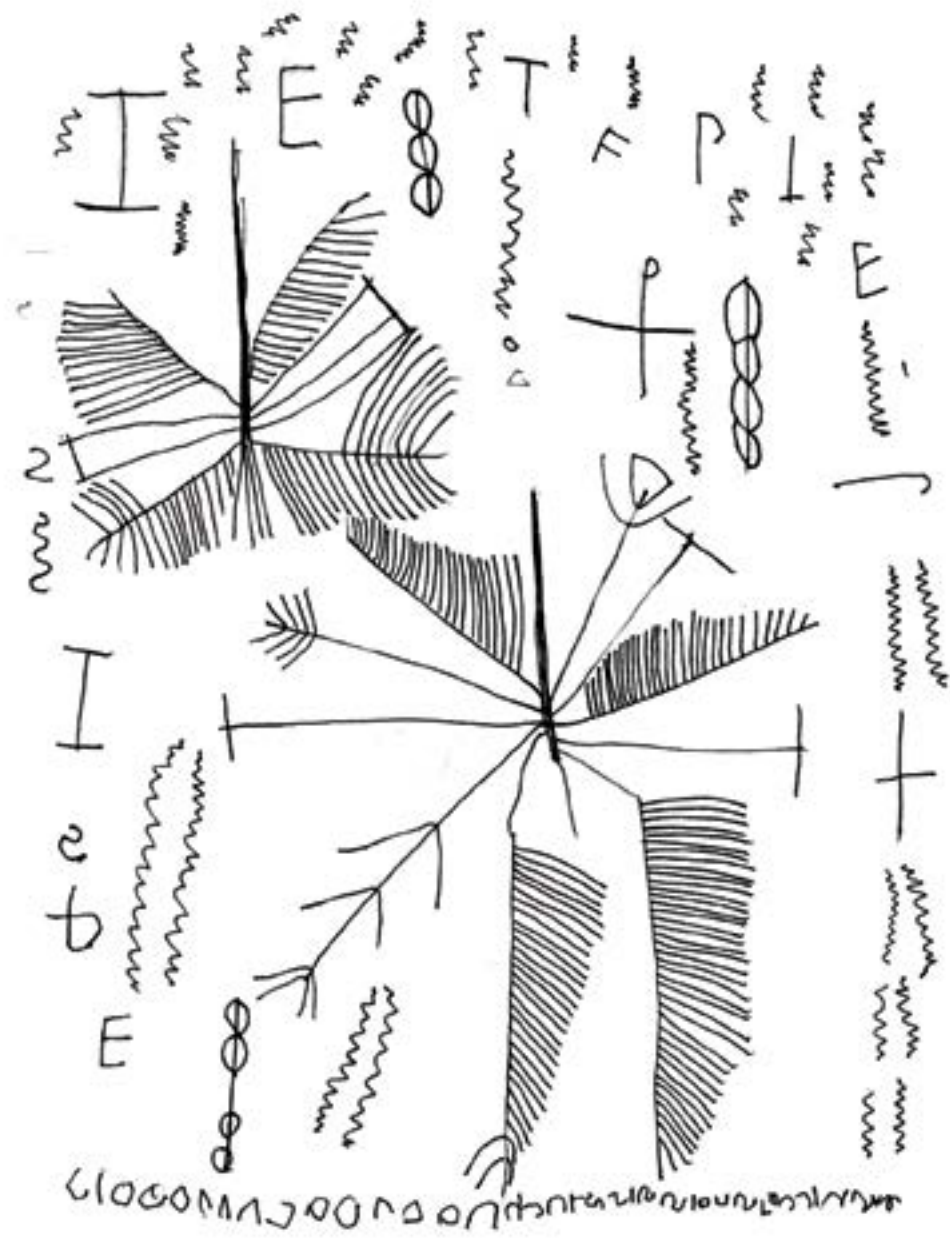










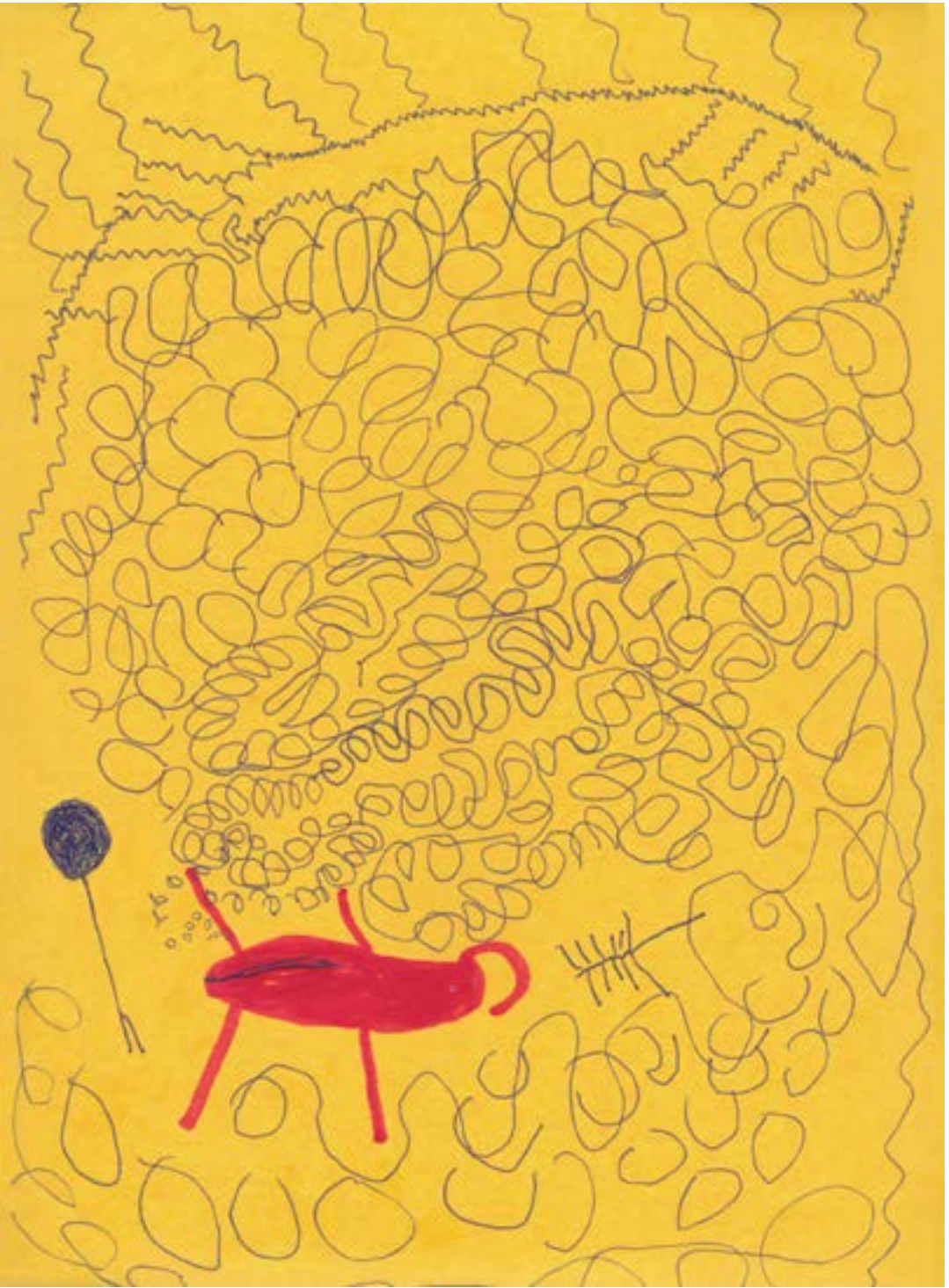




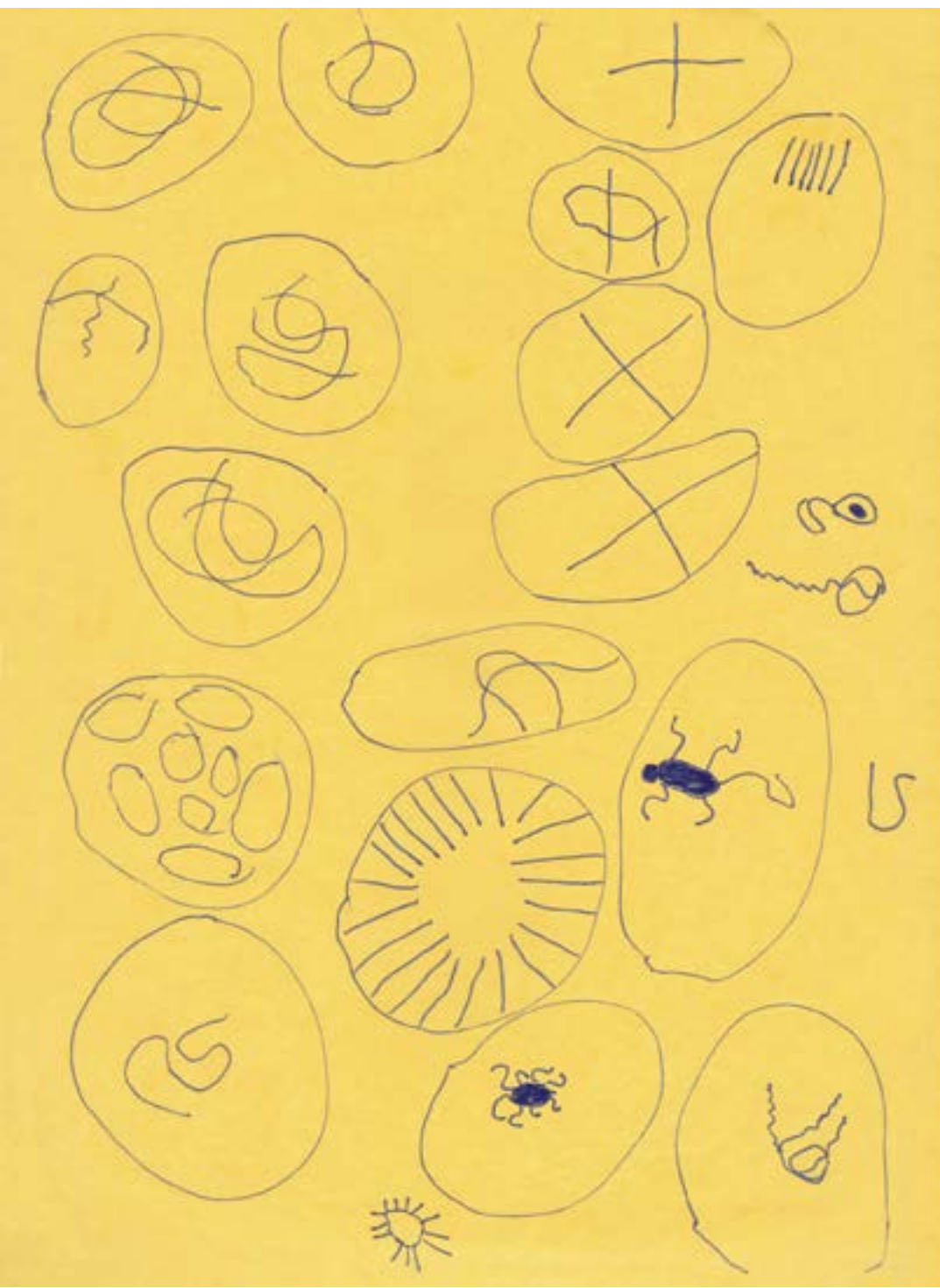




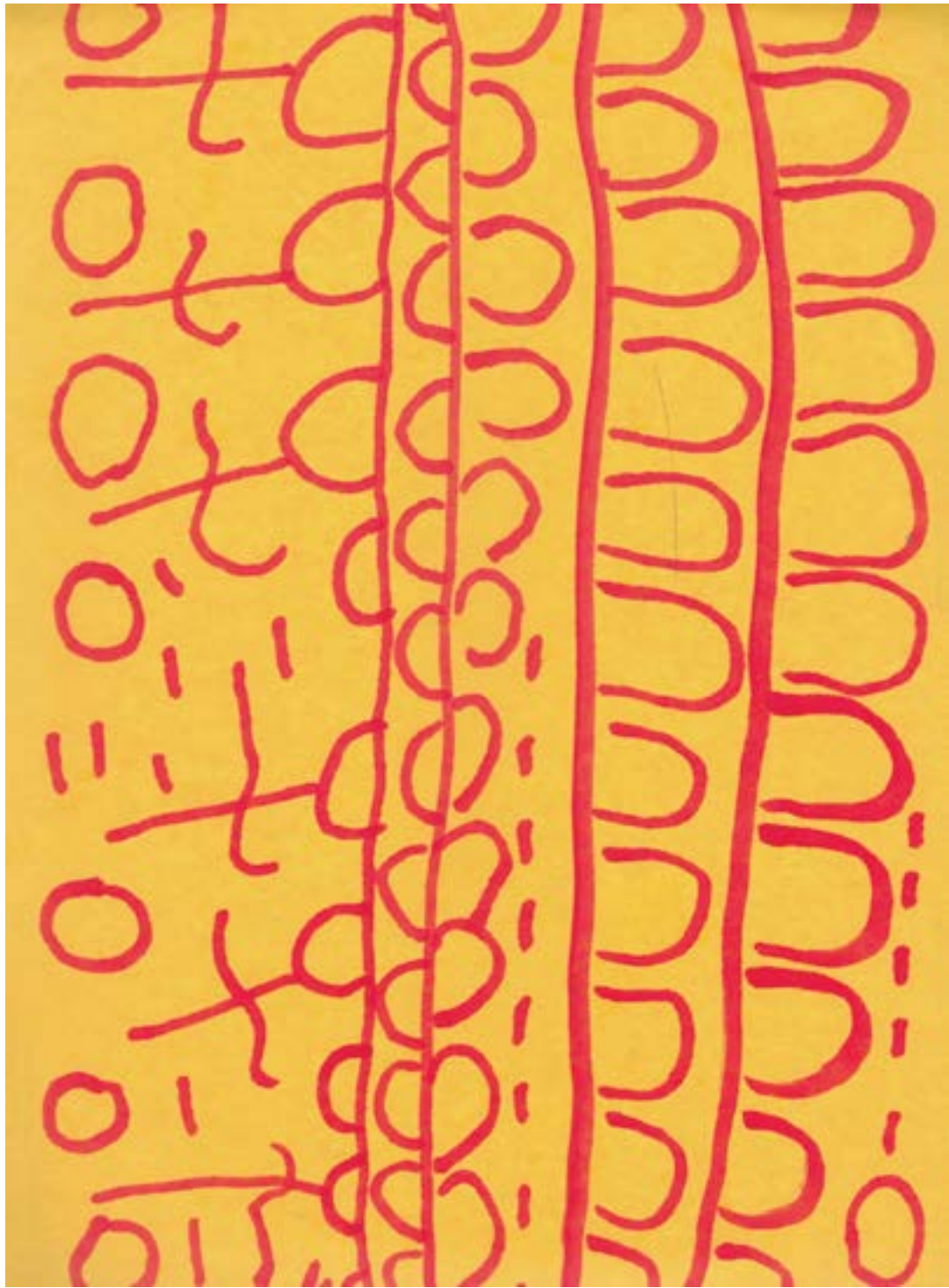




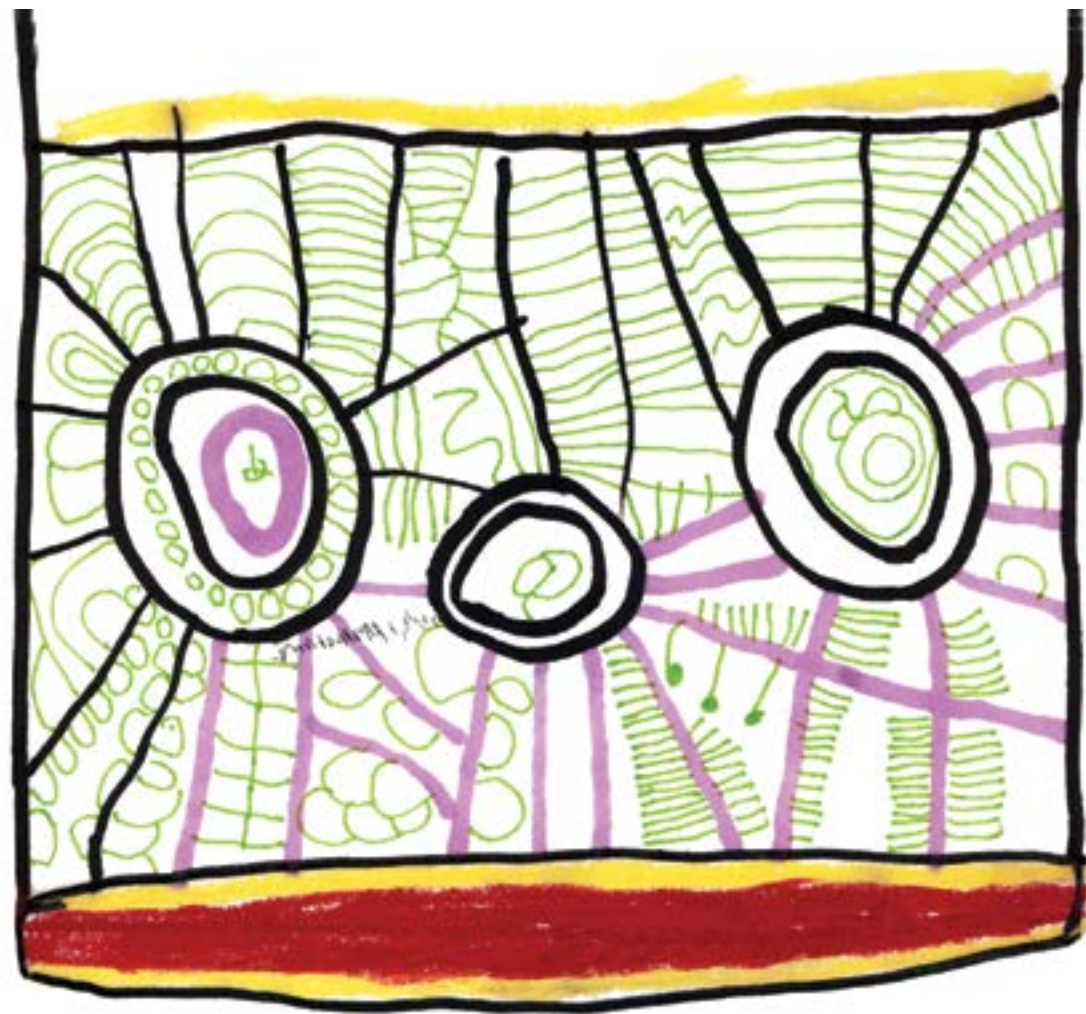








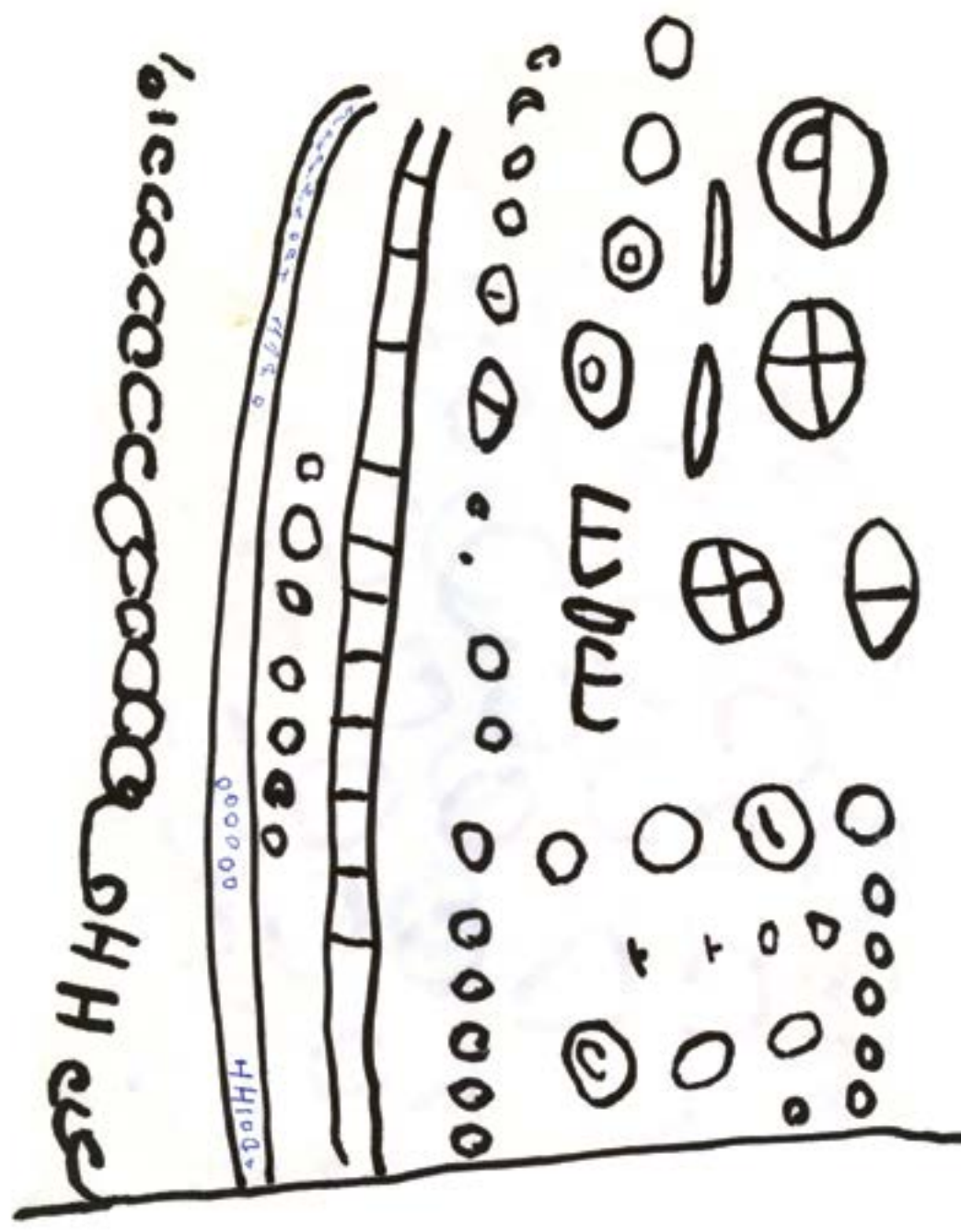


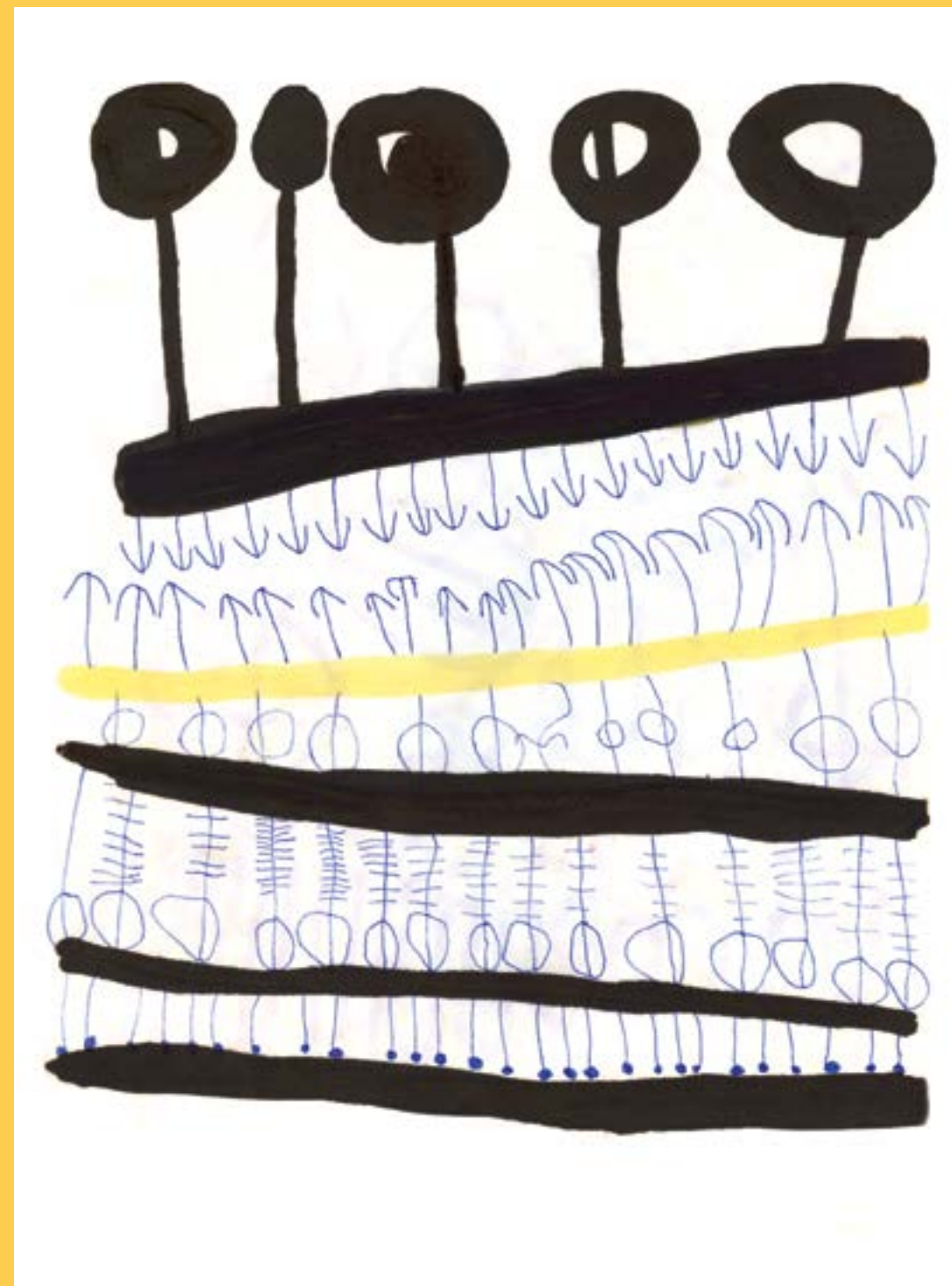




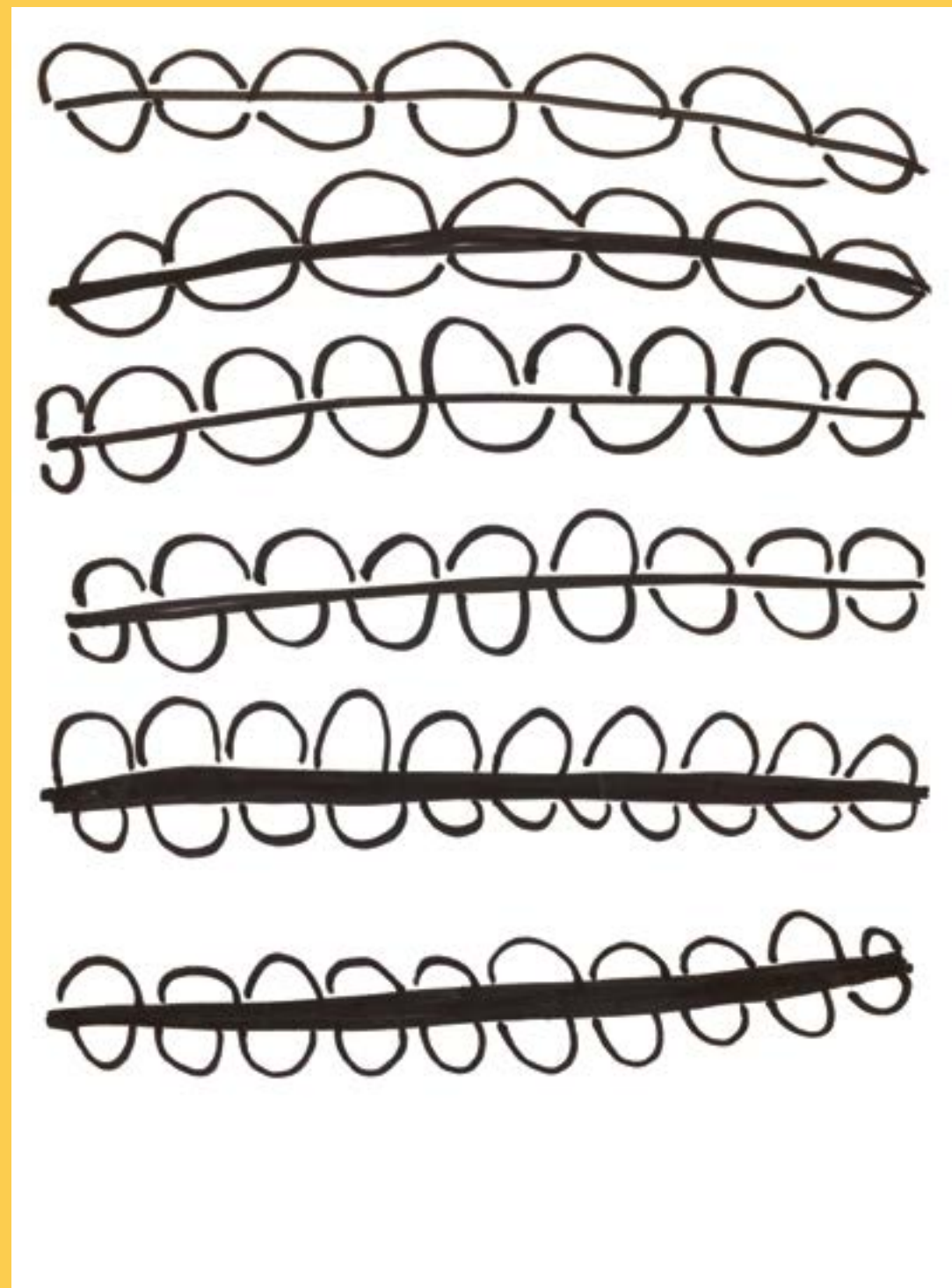
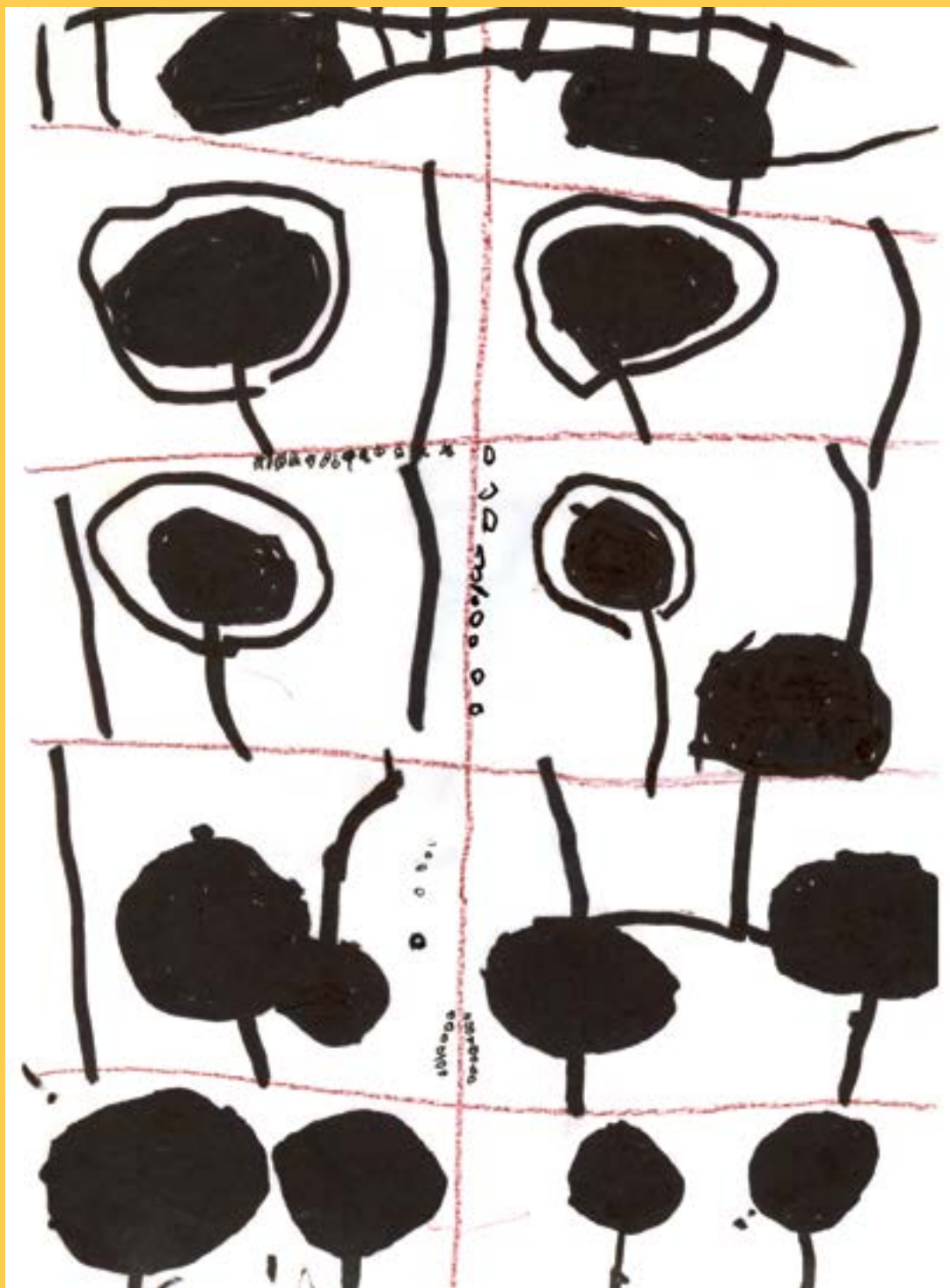


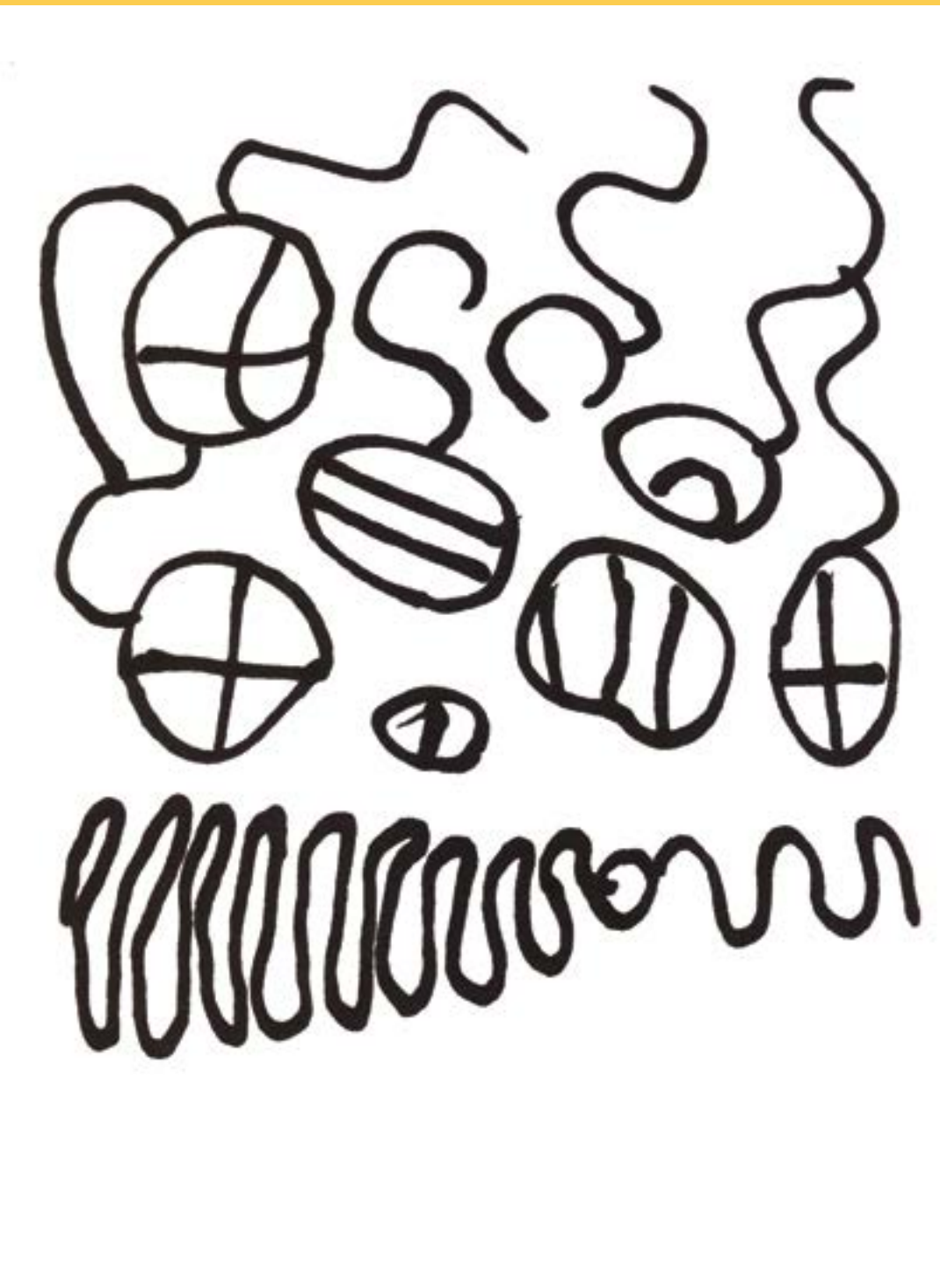




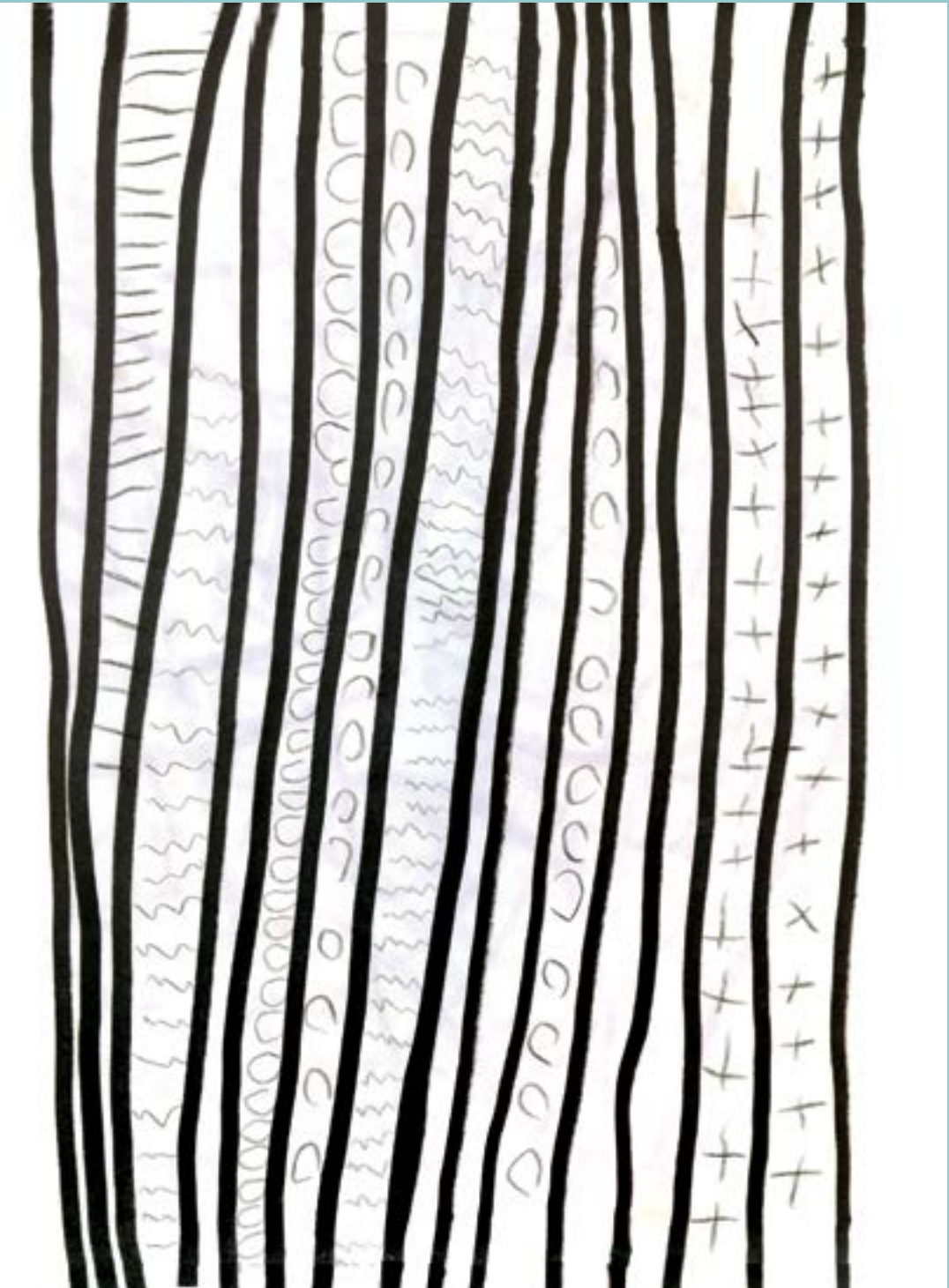
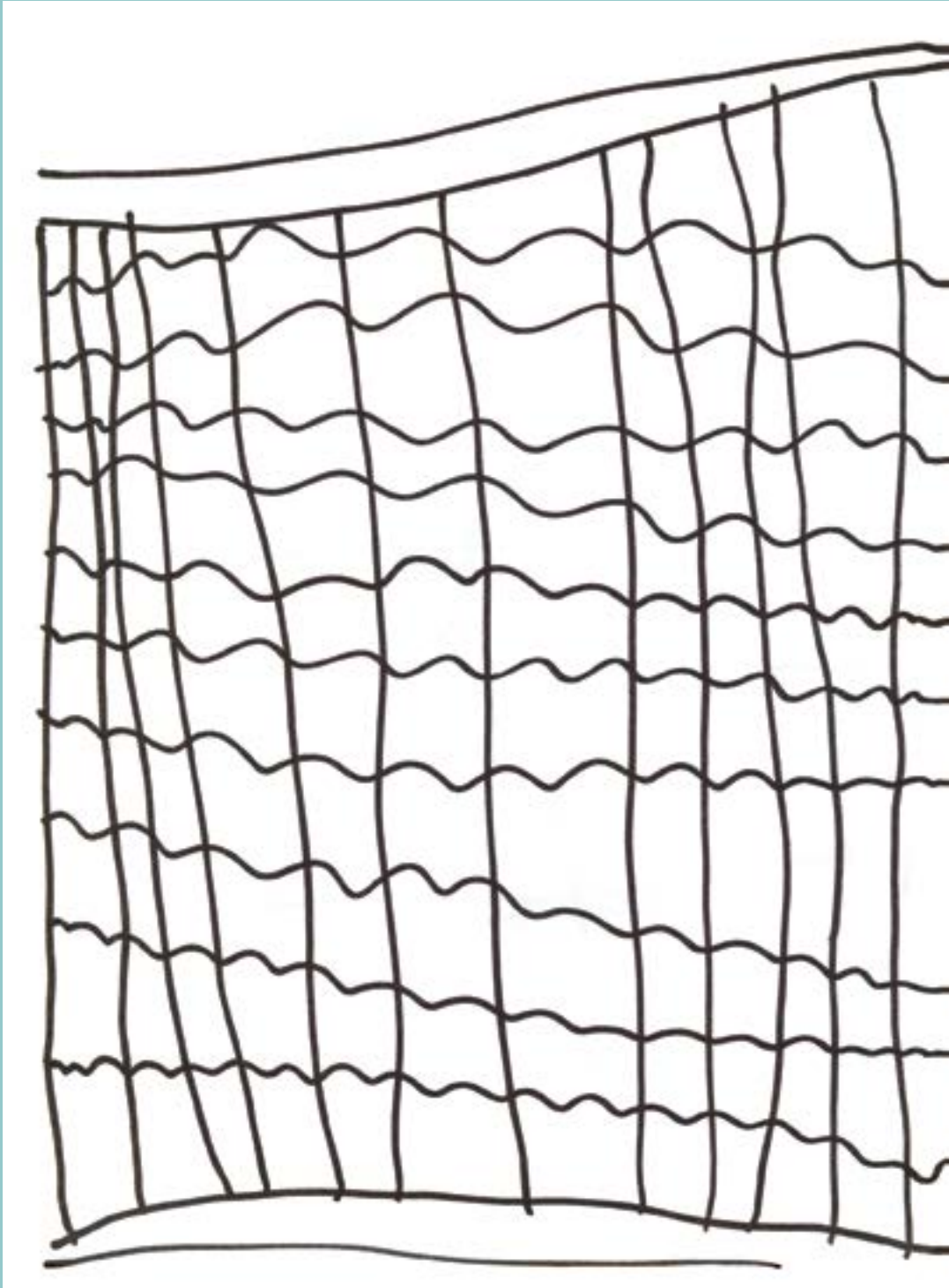




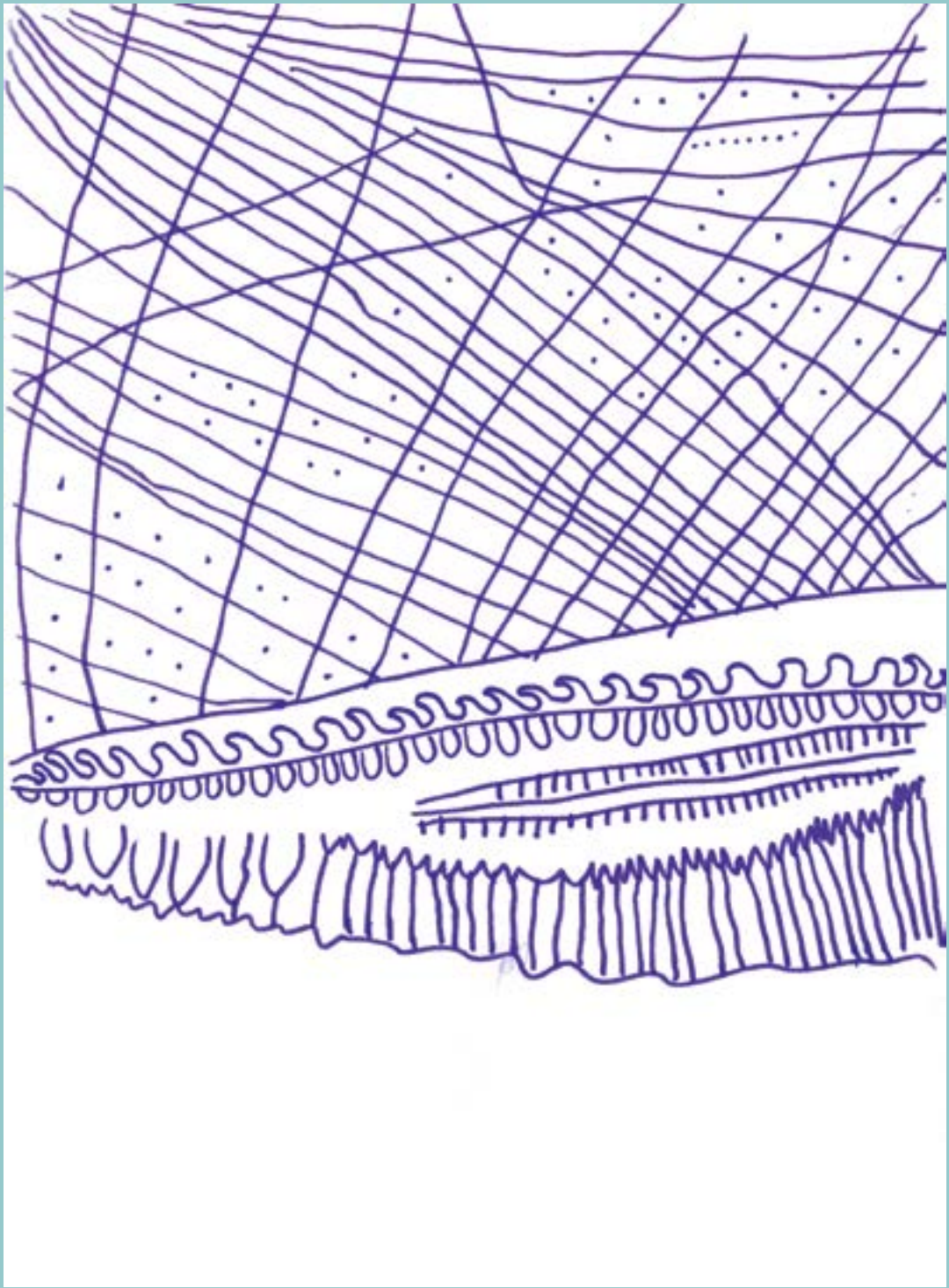




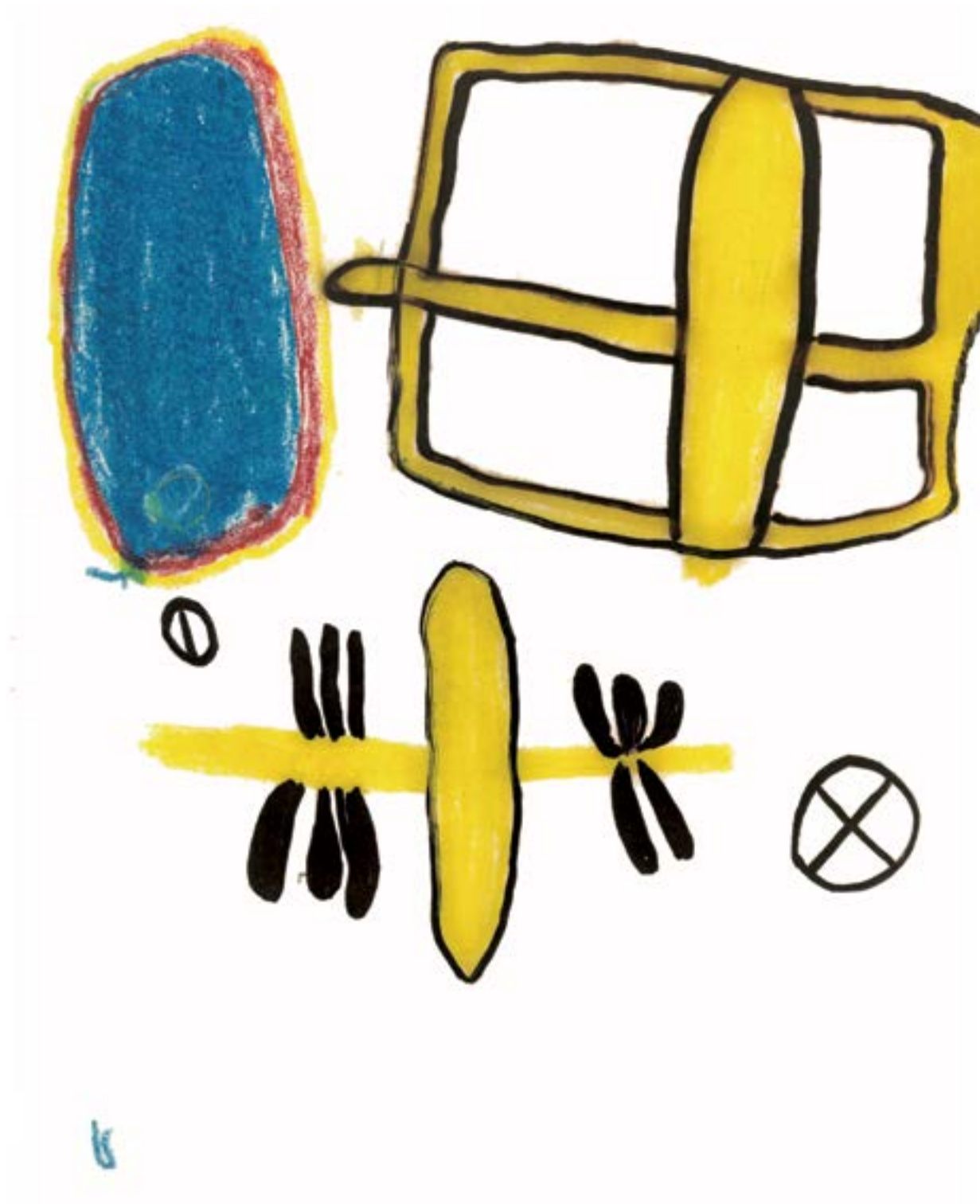














## DE DIOSES ALTANEROS Y DIBUJOS VERDADEROS

### ACADEMOS, UN DIOS DE BARRO

Desde los ya lejanos tiempos (1982) en los que estos dibujos se exhibieron por primera vez, siempre que se han comentado entre críticos de arte, antropólogos y gentes del común, ha surgido la misma pregunta: “¿Esto es arte?” Porque partimos del presupuesto de que el arte surge a instancias de la voluntad. No se hace arte sin querer ni por casualidad, y es evidente que los indígenas yanomami que crearon estas obras no eran conscientes de que fueran artísticas. Tal ha sido el benévolo comentario de buena parte de los espectadores.

¿Qué decirles a tantos críticos espontáneos y bienintencionados? Pues, en primer lugar, que nos parecen algo demasiado escrupulosos y que esa clase de ortodoxia suya dejó de ser canónica hace un siglo. En segundo lugar, llevados por nuestra imperecedera docilidad y para no reñir con nadie podemos admitir que esto no es arte, si por arte entendemos única y exclusivamente lo que hacen los artistas profesionales o también lo que se compra y vende como arte.

Huelga añadir que, así planteada, esta ociosa polémica tiene la carrera muy corta y, en efecto, así lo he comprobado desde la primera exposición de estos dibujos –repito, hace ya un cuarto de siglo–. La caducidad y la muerte de la ortodoxia artística es la cuestión más sencilla de elucidar pues, como hemos apuntado, muchos estamos claros de que hace cien años llegó la revolución a estos predios estéticos y el arte triunfó sobre lo que, desde hacía siglos –desde el Renacimiento europeo– la Academia venía dictando, recetando y prescribiendo. Desde aquellas fechas nefastas –ustedes disculparán mi proverbial aversión al Renacimiento– en las que los “señores de la guerra” europeos decidieron desenterrar las ruinas de la Antigüedad clásica que sus mismos antepasados habían destrozado, el arte dejó de ser indagación, rompimiento, éxtasis y, por hacerles el cuento corto, Belleza en letras grandes o chicas, para convertirse en oficio, especulación, imitación y disciplina por la disciplina. Y, sobre todo, dejó de ser universal para confinarse en los estrechos márgenes de una Europa aún más pequeña de lo que es ahora.

Abundando en el Renacimiento europeo, ¿qué podemos esperar de una época en la que los *condottieri* se convierten en papas y viceversa, cuando el primer plato que ofrecen a su invitado del alma es vidrio molido? No es anécdota tópica: es la norma de una sociedad que ha sobrevivido a las pestes y que se enroca en el vano empeño de no hacinarse nunca





más. De ahora en adelante, quienes sufrirán las epidemias serán los otros. He ahí su único descubrimiento, bien malévolo, por cierto: “Hagamos del orbe nuestro sitio y los otros que se apilen como puedan; surquemos los mares porque al sur no hay pecado”. Encuentran en el arte una de las pruebas de su superioridad sobre el resto de los continentes pero, como están muy ocupados con la pólvora y con el acero —perdón, con la tecnología— no tienen tiempo para crear belleza así que rebuscan en eso que llaman “civilización mediterránea” y de ese cajón de sastre extraen la parte más adocenada de todo su (remoto) pasado: el arte clásico en su versión más convencional. Se vuelven adictos a unos modelos romanos que ya eran copia de unos modelos griegos que, a su vez, ya eran refritos hiperrealistas de la porción más ramplona de los modelos afroasiáticos —no queremos decir mesopotámicos pues aquello es Irak y esa palabra duele porque es una errata donde debe decir genocidio.

Conste que, dentro del arte de la Antigüedad, había otras obras dignas de mayor aprecio: desde la escritura jeroglífica hasta las estatuillas de las Cícladas, desde las grecas hasta los bajorrelieves. Pero no, los sátrapas del Renacimiento se decantaron por enaltecer la producción más oficial, la que fuera fabricada para los tronos y para los templos, la que tuviera mayor valor añadido —en épocas en las que ese valor solo podía ser la sangre vertida por los alarifes en la construcción de esos monumentos a la nada, y la sangre futura de aquellos que no se disciplinaran ante la presencia criselefantina de los *imperator*.

Que se equivocaran un puñado de esclavistas aldeanos —más conocidos como “los clásicos”— al construir sus emblemas es producto natural de su egolatría, por lo que no tiene sentido encarnizarse contra ellos. Pero tiene peor absolución que se equivocaran sus imitadores renacentistas puesto que estos conocían muy bien otros mundos: el africano de la costa, el árabe, el persa, el indostano y el chino —por no mencionar el amerindio que es el que más nos interesa—. Y, desde el Renacimiento, en eso que ahora llamamos Occidente, transcurrieron tres siglos oscuros persistiendo en la equivocación. Trescientos años en los que, paralelamente a la conquista del mundo —y no es un paralelo casual ni baladí—, Europa se empeñó en aniquilar lo inasible: el impulso estético del hombre.

Casi lo logra. No hay más que ver cómo funcionó el mercado del arte durante esa edad oscura: para empezar, los expertos *connaisseurs* eliminaron la concurrencia, cerraron las fronteras y obligaron al público a la repetición de lo mismo. En otras palabras, fundieron los “ídolos de oro” de todas las Indias —no solo de las occidentales— y quemaron vivos a los artistas exóticos so pretexto de paganías o herejías. Se acabó la competencia. Además, sellaron las aduanas para toda idea exterior con la excusa de que el pensamiento era patrimonio

exclusivo de Occidente. Volvamos a la autarquía. Y, para remate, inundaron el mercado interno con siempre más de lo mismo: a un paisajista de Corte le sucedía un artista cortesano, a un pintor de mitologías adaptadas le continuaba otro de hagiografías *ad hoc*; los arquitectos de ermitas heredaban las construcciones de las catedrales y al revés. Olvidaron que, al igual que sucede con las ideas y suponiendo que supieran distinguir entre unas y otras, las formas fijas conducen a la locura. O, dicho en términos físicos: el arte era un sistema cerrado en el que, con el tiempo, la entropía avanzaba irremisiblemente.

No contentos con la asfixia del mercado, aquellos mismos entendidos *connaisseurs* devinieron en funcionarios e, imbuidos de tan alta condición, lograron la parálisis de los estilos gracias a la institucionalización de la enseñanza artística. Se fundaron las academias y en ellas se incrustaron las laureadas mediocridades que, aun hoy, siguen marcando la pauta del academicismo y de su pariente predilecto, el monumentalismo. Una verdadera lacra y también un ejemplo de cómo el proceso de urbanización afectó desde sus orígenes al gusto estético: amputándole la inspiración natural. Los académicos, bichos urbanos por antonomasia, decidieron que no existía otra naturaleza que la “naturaleza muerta”. Si eso maquinaron sobre la naturaleza, excuso decirles lo que opinaban de los habitantes de la naturaleza —huelga añadir: que eran bárbaros a exterminar.

El arte europeo, empantanado de larga data, sobrevivía refugiado en las (mal) llamadas “artes menores”. Los artistas dizque “mayores”, se comportaron como autistas ante los progresos tecnológicos. Por ejemplo: si olvidamos a los Elzevier, ¿quién más encontró en la imprenta una estupenda herramienta artística? Nadie. Pese a la tradición pregutembergiana de los códices iluminados, la imprenta se limitó a fabricar mamotretos visualmente monótonos hasta la desesperación y conceptualmente censurados por lo civil, lo religioso y lo militar. Por fortuna, en el ínterin los marginados se deleitaban con el arte auténtico de los pliegos de cordel; no es casualidad sino justicia estética que el vocablo *pasquín* —en principio una hoja suelta ilustrada— se convirtiera en sinónimo de revolucionario.

Por su parte, la Academia siguió dedicada a lo suyo: la obstaculización de cualquier nueva forma, sensibilidad o temática que tuviera visos de invención. El cómic —comiquitas, tebeo, banda dibujada— fue uno de los santos advenimientos que más trabajo le costó abortar a esta bruja matrona; una y otra vez, nacía el cómic en los círculos políticos y en las tabernas y una y otra vez, la Academia le denostaba y prohibía. Ni siquiera permitió que “uno de los suyos”, el pintor W. Hogarth, lograra popularizar sus estampas en la primera mitad del siglo XVIII; el arte visual debía ser para los privilegiados y Hogarth pagó su audacia con el ostracismo.

La tiranía de la Academia se dilató demasiado pero no hay mal que cien años dure. Tarde o temprano tenía que llegar la venganza —que no es plato frío sino que se enfría por el paso del tiempo—. Si alargamos el ejemplo hogarthiano, esta llegó cuando, en pleno siglo xx, otro Hogarth —esta vez, Burne— dibujó miles de cuadritos que giraban alrededor de la figura de Tarzán sin ser decapitado sino, por el contrario, enriquecido. ¿Qué había pasado antes de que llegara el segundo Hogarth? Muy sencillo: una revolución. Un vuelco estético pero también un giro epistemológico y, no menos, una sublevación social.

La gran figura intelectual que anunció, teorizó, demarcó y espoleó la revolución estética de principios del siglo xx, el precursor y el antecesor, fue también el protomártir. Como corresponde a este su último rasgo, sigue siendo un perfecto desconocido. Y, sin embargo, fue Carl Einstein (1885-1940) quien, con la publicación de su *Negerplastik* (*La escultura negra*, 1915), inauguró nada menos que la Edad Moderna del arte. Fue este otro Einstein —entre genios anda el apellido— el que instó a los seudorrebelde, con Picasso al frente, a que fueran más allá del cubismo, a que se rebelaran en profundidad; en suma, les mostró el valor del rompimiento, de la revolución (la social en primer término) y la escondida pureza de lo abstracto. Y, más importante por estar más ceñido a nuestro tema: les mostró las infinitas potencialidades del arte africano. En otras palabras, les enseñó el respeto a los africanos y, como justo corolario, el afecto por los amerindios, por los marginados, por los ahorrados y desposeídos; en definitiva, por los “otros”. Cuando los surrealistas tuvieron que exiliarse en las Américas y descubrieron el arte amerindio pisaban terreno teórico muy firme, su “descubrimiento” ya tenía treinta años.

Por lo que respecta a la periodización historiográfica, en contra de todas esas teorías oficiales —ya catequizadas en banalidades merecedoras del más escrupuloso de los escrutinios— que postulan al arte como ángel anunciador de los nuevos tiempos, llama la atención que, desde el punto de vista estético, no hayamos llegado aún a la Edad Contemporánea. Estamos todavía solo en la Edad Moderna aunque algunos epifenómenos nos puedan ilusionar e incluso deslumbrar momentáneamente. Por ejemplo: hoy nos parece normal que los artistas estén a la cabeza de la experimentación de las nuevas tecnologías congratulándonos de que, como acabamos de ver, hayamos superado la castración existente hasta que llegaron los Einstein. Hoy nadie se extraña de que se acometan videoinstalaciones, arte cibernético, nanoartes y *mailart*. En efecto, es un gran avance. Pero, sigue faltándonos algo y, en este caso, nos falta la igualdad, puesto que todas estas fórmulas son propias de minorías pudientes; por lo tanto, no son universalizables, ergo no tienen porvenir social. Y sin igualdad sociopolítica no hay contemporaneidad que valga.

¿Qué necesitamos para entrar en la contemporaneidad? A mi modesto saber y entender, llevar hasta sus últimas consecuencias lo preconizado por el protomártir y que, grosso modo, se resume en mirar a, por, sobre, entre, hasta... los “otros”. Lo cual, en el fondo, no es otra cosa que democratizar realmente el sentido estético y, en consecuencia, generalizar la belleza. Acabar con la discriminación del gusto, aborrecer la presente jerarquización plástica, fumigar los últimos rincones del academicismo. Y, como medida de precaución, nunca enredarse en la polémica entre figuración y abstracción, el callejón sin salida de un debate siempre superado pero siempre acechante.

Convengamos en que la receta no puede ser más simple. No tiene nada de original ni siquiera de novedosa, sino que es vieja de un siglo. Pues bien, en este marco histórico-teórico hemos de situar las siguientes reflexiones sobre los dibujos yanomami.

## EL DIOS MERCADO, UN BEBÉ GLOTÓN

Lo queramos o no, estos dibujos son productos; nos guste o no, los hemos convertido en mercancía. Por lo tanto, han de sobrevivir en el mercado. Y este, ¿cómo es? Para quien suscribe, el mercado artístico podrá ser una feria más o menos arbitraria, volátil o anquilosada, grande o pequeña, pero es una palestra viva en la que encontramos gladiadores, santos, leones y hasta eremitas —y que movió 30.000 millones de dólares en el año 2006. Como no quiero aparentar lo que no soy —un sofisticado *connaisseur*—, he de limitarme a lo más evidente: su desaforado crecimiento; al cual, qué duda cabe, contribuye este libro aunque solo sea en dosis micrométricas u homeopáticas.

Sinceramente, me asombra que, en su inaudita expansión, el actual mercado del arte haya llegado a nichos que a principios del siglo xx, eran insospechables. Hoy se consideran mercancías artísticas y se comercian como tales las producidas por algunos animales (grandes monos en especial pero también delfines y hasta caracoles), hombres prehistóricos (paleolíticos y neolíticos), tribus cibernéticas e incluso niños, tanto occidentales como exóticos. Nos maliciamos de que esta desaforada explosión de la diversidad en la mercancía artística tiene buena parte de su origen estético en la admisión ¿suicida? de la fealdad como realidad artística. O, dicho de otra forma, el feísmo como autoparodia de quien cree haber llegado más allá que nadie, hasta el envés del mundo, hasta la cara oculta de la belleza. En definitiva, lo monstruoso como factor de crecimiento primoroso.

Otro factor que influye en este gigantismo es la innovación tecnológica: el arte actúa como un salvador in extremis de los desechos mecánicos pues la razón común industrial



dicta que todo puede reencarnarse, en especial la sílice y el fierro. En justa pero menor correspondencia, la industria alquila sus aulas al arte y por ello hoy podemos contemplar esos magníficos despachos que parecen confesionarios cardenalicios o esas fábricas que parecen catedrales, aunque quizá sea a la inversa, no distingo bien.

Y, para coronar la panoplia de posibles vitaminas para el crecimiento estético —expresión absurda, dicho sea de paso— subrayemos que un último factor a enumerar es de raigambre política pese a que también más puede parecer ecofóbica: el arte quiere demostrar la superioridad del hombre sobre la naturaleza, dominio que se contempla a sí mismo como absoluto cuando de los animales se trata. El control y la domesticación, que no es lo mismo que el amansamiento, de los animales es su ejemplo más visceral (los vegetales son menos agradecidos en este sentido). El león del circo romano, cumpliendo con su deber de desgarrar a la víctima inerme, fue un primer paso. En nuestros días, ese mismo león, ensalivando la cabeza del domador entre sus ahora inútiles fauces, representa el segundo paso. Hoy o mañana el mismo león, “pintando monitos” con su antaño mano ‘e plomo o, también, actuando como *vedette* en cualquier documental televisivo, es el paradigma de la victoria absoluta sobre el reino animal. Porque, hasta ahora, les habíamos forzado a trabajar en empeños útiles: masticar la pierna de un bárbaro, por ejemplo, o provocar la sorpresa de los espectadores de un circo de lona. De ambos actos, el león obtenía una retribución cuyo automatismo se le aleja con los siglos: era inmediato en el circo romano y casi inexistente en el circo-video moderno, pero ahora les hemos reducido a fabricar objetos inservibles: los hemos convertido en artistas.

Por todo ello, hacemos votos para que la atención que ahora se presta a las obras artísticas de los “otros”, no se confunda con la concedida al arte de los leones.

Ahora bien, quien señala los pros, también ha de señalar los contras. En este sentido, es curioso que el mercado del arte se expanda pese a que sigue amputado de algunas de sus posibilidades más evidentes. Me explico: si el arte es axiomáticamente sensual, si se dirige a los sentidos ya sea para excitarlos, ya para adormecerlos, el mercado artístico es como un bebé glotón, voraz y promiscuo, pero todavía no tiene capacidad suficiente para recibir la infinidad de obras que utilizan otros sentidos además de los consabidos cinco de marras. Bien es cierto que, de tarde en tarde, el mercado incorpora algún esbozo de borrador de boceto en el que, por ejemplo, se trabaja con el olfato; es no menos evidente que hay un importantísimo negocio de perfumes pero estos se consideran uno a uno y nunca en formato coral o dialogante amén de que su propaganda se sostiene en reclamos ajenos

(fotos y videoclips); el mismo éxito de novelas como *El perfume* de P. Süskind (1985), al no verse continuado por obras específicas e incluso exclusivamente olfativas, demuestra por razón inversa que no hay mercado para el arte del olfato quizá porque el mundo rural todavía no se ha explorado en este sentido y/o porque el mundo urbano, tan apestoso, necesita de antídotos tan rotundos que alejan toda posibilidad de solaz o sutileza olfatoria.

Mejor le va a algún otro de los sentidos convencionales; por ejemplo, al gusto, pues la gastronomía está empezando a considerarse como un arte noble, no como pringoso oficio de cocinillas; de hecho, ya ha entrado un cocinero —perdón, restaurador— en la documenta en Kassel. Por su parte, al tacto le ocurre más o menos lo que al olfato: hay terciopelos, muse-linas y, si me apuran, papel de lija o lengua de pirarucú pero no se palpan con devoción; más aún, pocas veces se puede tocar la obra de arte en general.

En cuanto a los otros sentidos, ya no tan clásicos, el panorama es bastante desolador: los genios del equilibrio, los funámbulos, por ejemplo, se exhiben en circos de mala muerte; el vértigo de la aceleración solo puede admirarse en las rudimentarias montañas rusas. De los supuestos sentidos de lo infinitamente grande y de lo ídem pequeño que preconizaba T. de Chardin, no queremos saber nada porque nada nos une a los mistificadores de la ciencia de esa cofradía. Y así, *ad infinitum*. En resumen, por ahora no tenemos un lenguaje multisensorial aunque intenten acercársele experiencias extremas como las orgiásticas, las extáticas y quién sabe si algunas modimanas de muerte, con perdón por esta última especulación absolutamente gratuita pues nunca podremos experimentarla, es decir, reproducirla.

## EL PEQUEÑO DIOS DE LA VERACIDAD

Si por productivos entendemos no los espectadores sino los actores de la actividad económica, los yanomami deben ser los venezolanos más productivos pues es de mucho pasmo la enormidad de colectivos que gastan sumas considerables en su estudio y contemplación: turistas, aventureros, *garimpeiros*, misioneros, militares, antropólogos, médicos, odontólogos, epidemiólogos. Casi diría que los únicos que visitan sus territorios sin mirarlos demasiado son los geólogos. Y ahora, les llegan también artistas y hasta críticos de arte. Prueba de ello son las obras de Lothar Baumgarten, Aníbal Ortizpozo, Juan Downey (1940-1993), Cayita, Horst Hoheisel, Gipsy de Sierra, Carlos Orta, Víctor Hugo Irazábal y Laura Anderson Barata, y tantos más que ahora no recuerdo y a los que pido perdón por el olvido. Ello por lo que ataño a los yanomami venezolanos. Por el lado de los creadores inspirados en los yanomami brasileños, tendría que añadir las obras de los trece artistas —dos de ellos,

yanomami y algún otro ya mencionado arriba— que conformaron la gran exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt* (Fundación Cartier, París, 2003). Y, repito, los que se me olvidan.

Si usamos de la benevolencia, dentro de esta nómina pletórica se inscribe también el infrascrito bruto Pérez, no como artista pues no lo permitieron los hados, sino como simple gestor cultural, antes, intermediario. Esta última condición debe justificar su existencia y, además, informar de sus procedimientos, siempre bajo sospecha —lo cual, personalmente, antes que incomodarme, me complace—. Por lo tanto, informo: estos dibujos fueron hechos durante una visita que estos tres artistas realizaron a nuestra casa cuando mi esposa y quien suscribe residían en un área vecina al territorio yanomami. En otras palabras, fueron pergeñados en el Amazonas pero no en la propia casa de los indígenas. Puesto que este terreno del comercio interétnico, aunque sea artístico, despierta más que justificadas susceptibilidades, añado que los autores no fueron presionados a dibujar y que no hubo ni intercambio ni comercio ni acumulación consciente. Dicho en plata: no hubo plata de por medio. Desde el entorno hasta el producto, fue pura gratuidad, en todos los sentidos de la palabra. Además, son fruto de un azar que no se dio en las visitas anteriores ni se repitió en las posteriores.

Aclarados estos necesarios detalles, entremos en otros vericuetos no menos resbaladizos: como si hubieran querido escapar del manido *dictum* de la comunión-del-indio-con-la-naturaleza, en aquella magna ocasión, estos tres yanomami hicieron unas obras que no pueden ser consideradas como arte ecológico, menos aún como *Land Art*. En realidad, servidor les sacó de sus “casillas” para que no pudieran hacer montañas de estacas ni círculos de flechas. Item más, pormenor poco menor, no estaban drogados porque no tenían *ebena* ni modo alguno de fabricarla. Teniendo en cuenta este dato, percibir los dibujos ¿era para ellos un *desmán de la imaginación* como Burke definía el arte occidental? Aunque es arriesgado decirlo, sospecho que no. Todo lo contrario, para ellos era un esfuerzo cerebral, de método.

Este último alegato solo puede admitirse si disentimos radicalmente de la imagen que Occidente les ha encasquetado sin su consentimiento. Frente a la imagen de un pueblo emocional, algunos preferimos la imagen de un pueblo científico que investiga cotidianamente las posibilidades naturales y sociales de su entorno y que obra en consecuencia, es decir, no guiado por consideraciones emocionales. Como estamos hablando no de realidades sino de publicidades, imagen por imagen, preferimos esta última. Puede que sea una especulación pero tiene algún fundamento y ello estriba en que no nos parecen tan supersticiosos

como nos consta que son los pueblos civilizados, con sus innumerables idolatrías: por el futuro, por la naturaleza, por los ídolos propiamente dichos. O, al menos, estos indígenas pecan contra sus supersticiones con mayor conciencia de la transgresión y, quizá, con menor remordimiento.

De ahí que fuera insignificante la hipotética transgresión que estuvieran cometiendo al dibujar; no había tradición por medio ni obligación alguna de complimentar ningún canon. Para ellos, era el puro descubrimiento. El placer que sentían en ello es lo que refuerza su carácter científico ¿o es que los occidentales, científicos solo a veces, no nos turbamos ante lo descubierto? Observar lo ignoto con serenidad es propio de pueblos maduros y, además, lo contrario de la turbación. Tanto si después se equivocan como si aciertan, es lo de menos. Algo podemos aprender de tanta compostura.

Una compostura que acrecienta su mérito porque se desarrolla en un entorno incómodo. No solo porque el trato con la naturaleza es siempre difícil, independientemente de que, a veces, se consiga firmar un armisticio con ella, que es muy suya y está clara en su derecho a defenderse, sino también por la presión de la vecindad humana, no siempre consecuente con su precepto de amar al prójimo. Por ambas razones, este pueblo indígena debe ser tratado con absoluta gravedad —sin que nos deba importar que ellos sean más bien iconoclastas.

Debe imponerse el modo expositivo ascético y dejarnos de retóricas. En este sentido, debo advertir que, por ejemplo, detesto el retruécano. Aborrezco de frases de calendario al estilo de “la vida del arte *versus* el arte de la vida”, “la comedia del arte frente al arte de la comedia”. O, peor aún, si nos ponemos aristotélicos, “el acto de la potencia contra la potencia del acto”: el propio trabalenguas con ínfulas metafísicas. Por ello, asumo con fruición la regla de la crudeza y, en su nombre y en el del análisis estético, sostengo que este mundo dizque civilizado de principios del siglo *xxi*, es un mundillo en el que corremos el riesgo de ver elevado a canon universal —y quizá intergaláctico— cualquier localismo más o menos lleno de gracia o, en su defecto, de propaganda. Por ello, cualquier ególatra que se mire a sí mismo como proporción áurea, canon de Praxiteles o Medida del Hombre, puede ser elevado a la potencia universal. Entonces, ¿a qué viene abominar “solo” de los dictadores políticos cuando cualquier logrero de New-York-New-York que se llame Warhol o Pollock puede resultar más dañino para la imprescindible diversidad estética?

Los yanomami, no. Los yanomami no son narcisos ni en sus obras lo pretenden. Por ello, amamos estos dibujos. Y también porque nos demuestran que no es universal ni



perpetua la, hasta ahora, supuestamente universal evolución del arte desde la figuración de los hombres primitivos hasta la abstracción de los hombres modernos, pasando —o sin pasar— por la estilización. Estos dibujos lo que nos demuestran inapelablemente es que sus autores no recorrieron ese camino; si acaso, recorrieron el camino inverso de la abstracción a la figuración, pero ni siquiera esto último es seguro.

Como tampoco es seguro que todos los yanomami de todas las épocas hubieran hecho esta misma clase de dibujos. Por adición de pruebas o por abundancia de ejemplos, nos cabe una razonable confianza en que todos los yanomami sin aculturar de finales del siglo xx hubieran seguido la misma evolución artística, de haberla podido materializar, que no fue el caso. Pero ahí terminan nuestras certezas.

El presente ejemplo de obra yanomami no demuestra que todo el arte comenzara siendo abstracto. Lo único que demuestra es que no todo el arte comenzó siendo figurativo. Semejante evidencia no parece gran cosota pero es prudente porque se limita a la certidumbre disponible hoy día y, por limitarse a lo comprobable empíricamente, es científica. La ciencia es así: no funciona a golpe de grandes invenciones ni descubrimientos sino pasito a pasito.

## ¡LA REVOLUCIÓN!

Dicho todo lo anterior, el desenlace cae por su propio peso: estos dibujos deben entenderse como exponentes del arte revolucionario. Nada más y nada menos. Pero, ¿qué entendemos por arte revolucionario? Más de mil sesudos críticos sostienen que el arte es bueno o malo y punto, más aún, los hay que solo reconocen como arte el bueno. Aproximadamente, otro millar defiende que solo es arte aquel que es libre, pero, qué entienden por libertad es tema que nos enredaría demasiado. También los hay que vinculan el arte con la belleza y la fealdad como unidad dialéctica, los que lo hacen para imitar a la naturaleza, los que le oponen a la misma, por lo general, en nombre y defensa de la cultura, y así hasta un copioso etcétera. No es el momento para que el infrascrito intente una definición personal del arte pero las notas subsiguientes pueden dar unas pistas de lo que entiendo por esa al parecer anticuada y, desde luego, denostadísima expresión y del porqué de haberla traído a colación cuando la moda asevera que el arte revolucionario o bien no existe o bien se encarna en todo lo que se quiera llamar arte, desde desnudarse por exigencias del guion hasta cambiar el color de una hebilla, circunstancia dual que perduraría gracias a cualquier crónica de esa nuestra revolución estética de todos los días como, por ejemplo: “Fue un desfile taaaan atrevido... Imagínate que, en

medio de aquella distinguidísima clientela, la modelo —desnuda— exhibió una hebilla fucsia en un cinturón, muérete, ¡Burdeos!, ¡aquello fue una revolución!”.

Sin más dispersiones, vayamos a las “notas subsiguientes”. Ya hemos señalado que el arte de estos yanomami sirve para demostrar que la historia del arte no es tan simple como la cuentan los académicos —de lo real a lo ideal— y que, además, es arte prudente y, casi por consiguiente, científico: he aquí tres notas claramente revolucionarias. Pero es que, además, en primer lugar, estos dibujos son arte revolucionario porque se enfrentan a la hegemonía de lo occidental y de los occidentales. Y se enfrentan desde la más radical de las posiciones, puesto que los indígenas yanomami, evidentemente, no son occidentales. Es oportuno subrayar lo que no pasa de ser obvio porque abundan los occidentales que disimulan bastante bien su origen; por ejemplo, bien pudieron los *naïfs* semejar a los indígenas ingenuos, o Gauguin parecerse a los polinesios pero, mirados de cerca, se descubre fácilmente que se trata de imitaciones, pues los indígenas no son ingenuos mientras que Gauguin nunca dejó de ser un revolucionario marginal... francés.

Son incontables las pruebas de que el arte moderno ha imitado al arte llamado “primitivo”, en algunos casos, rozando el plagio, y muy numerosas las exposiciones cuyo propósito explícito es mostrar este, digámosle, paralelo —aunque mejor hablaríamos de copia—, pero, cuando Klee (*Brujas en el monte*, 1938) cuasi plagia una tela sudanesa o cuando Modigliani (*Cabeza de mujer*, 1912) imita a una máscara de los baule de Costa de Marfil, estos egregios artistas siguen siendo occidentales porque son incapaces de continuar el estilo del que se han apropiado momentáneamente. Menos aún son hábiles para remedar siquiera todas las telas o todas las máscaras africanas; o, dicho de otro modo, para bien o para mal siguen encerrados en el individualismo eurocéntrico y, por ende, en la iluminación gratuita, un proceso creativo que en nada se asemeja al experimentado por los artistas originales, dicho sea sin ánimo alguno de menoscabar el individualismo.

En segundo término, estos dibujos son revolucionarios porque son absolutamente profanos; nada en ellos permite siquiera sospechar una contaminación religiosa, adopte esta los disfraces de la escatología —ilusión de la muerte— o de simple trascendencia; de la sumisión o de la exaltación de lo emocional; de la confusión entre lo abstracto y lo concreto o de la irracionalidad activa y combativa. Por todo ello, si los consideramos como arte “original” —in situ en el origen del arte— son un argumento más para sostener que el arte precede a la religión, a lo sumo, con excesiva condescendencia, podemos admitir que existe una

relación entre ambos pero ello nos llevaría al probable corolario de que la religión es una degeneración del arte.

En tercer lugar, estamos ante la revolución porque es un arte que todavía no ha sido asimilado-cooptado-tergiversado. Todavía no es mercancía. O, dicho con más propiedad, no lo era hasta que llegamos los occidentales –pidamos perdón. Y, nos complace señalar que, quizá, nunca acaben mercantilizados; es obvio que esto último es un anhelo producido por las crisis de optimismo que nos pellizcan de tarde en tarde aunque, bien mirado, tenemos una pequeña base en la que sustentarnos: son dibujos inmunes a la repetición. “Carecen de estilo”, dirían los técnicos. “Por el contrario, Rubens y Tintoretto tenían mucho estilo”, rematarían los mismos técnicos. Ahí queríamos llegar: para la ignota tribu de los neoestetas atrevidos y arbitrarios a la que me gustaría pertenecer, eso que nuestros provectos competidores llaman “estilo” es una cómoda hipertrofia de la repetición, esa de la que queremos justamente escapar porque, a su través, solo destaca una insulsa pericia técnica a la que intentan disimular bajo la máscara nominal de “arte”.

En cuarto lugar, *faziendo* la vía de la diversidad y mientras no nos venza el sueño de la invariabilidad, es arte revolucionario porque sus reglas no son reglas universales. Puede cabernos la certeza de que estas reglas existen. Incluso de que son susceptibles de objetivación y hasta de congruente medida. Pero no siempre las podemos descifrar, por lo que el problema se convierte en un argumento de contingencia. Y los científicos no podemos depender del azar, bastante hacemos con saber de su existencia y con reconocer su enorme importancia.

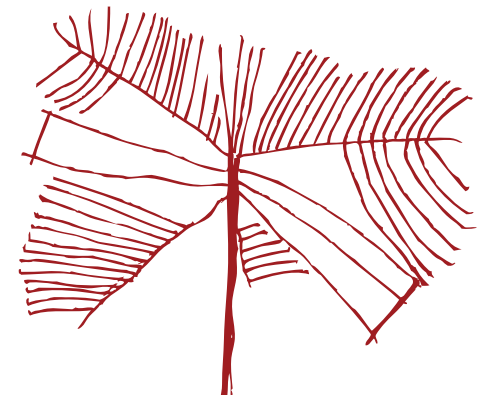
En quinto lugar –y ya va siendo hora de recordar que el orden de los factores no altera el producto– es arte anónimo, es decir, sinónimo de revolucionario: ¿necesita este punto de mayores aclaraciones? No lo parece, pero en todo caso, añadiremos que, en un mundo regido por los seres providenciales, humanos, celestiales, míticos, históricos, buenos y malos, hoy más que nunca, la revolución es un empeño del común que se rige por una sintaxis colectiva.

Y, para no hacer el cuento largo, es un arte revolucionario porque proviene del puro lujo, de la *abundantia cordis* y de la inutilidad material más expresa, de la impracticabilidad diríamos, si no fuera por lo engorroso del término. Del lujo vienen y al lujo van, podría decirse del periplo de estas obras. Ahora bien, ¿acaso viven en el lujo estos artistas yanomami? Depende de lo que entendamos por este vocablo. Si lo entendemos como la pompa y el boato que marcan con sus alhajas la desigualdad entre la plebe y los pomposos boatos,

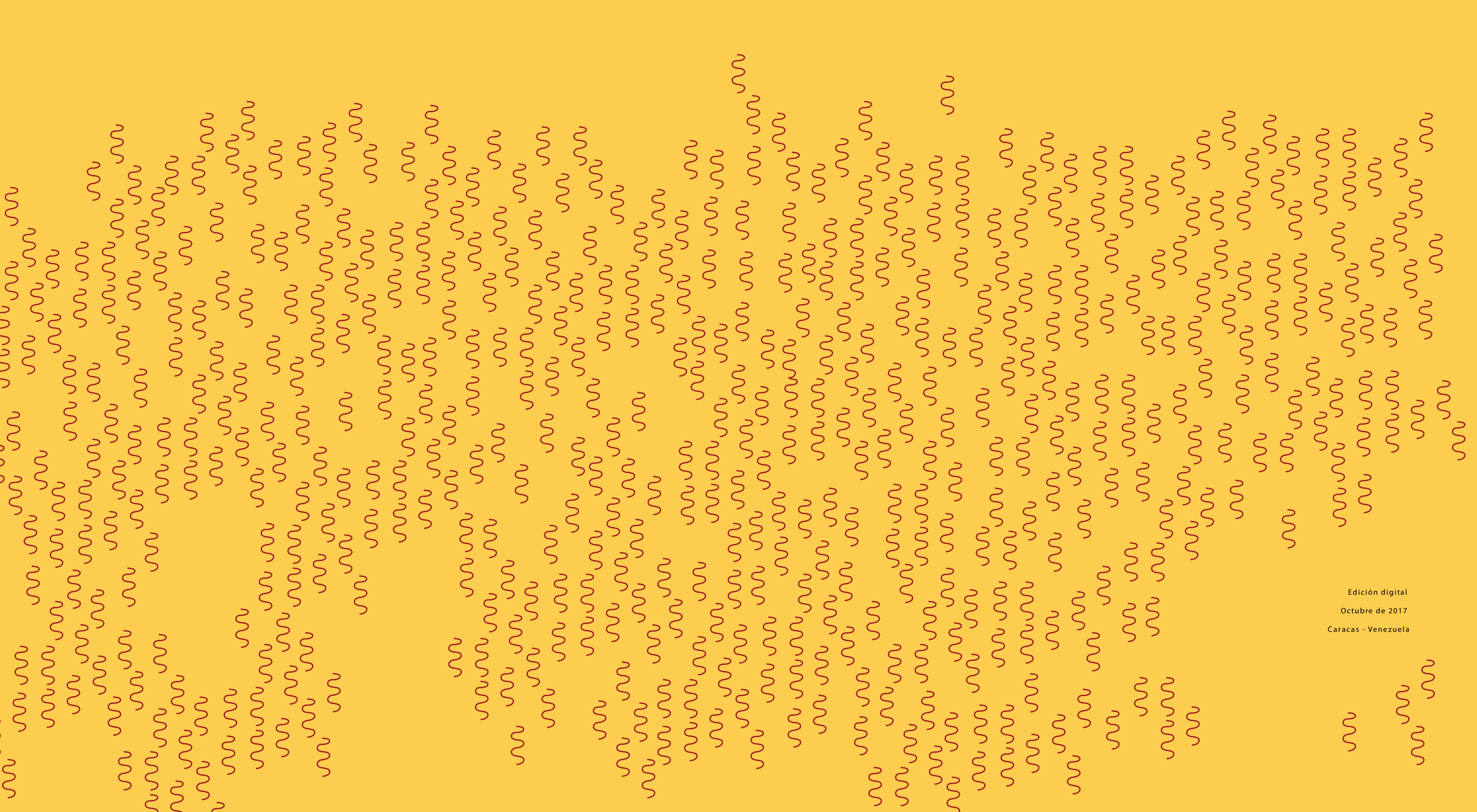
pues evidentemente no. Pero quien suscribe entiende la igualdad como lujosa y, en este sentido, los yanomami son muy suntuosos. Además, están (estaban) instalados en el esplendor, puesto que viven del silencio al trémolo y de este a la música (*apud* Carpentier). Y por un largo etcétera del que escogeríamos solamente que hoy, cuando el proceso de urbanización-proletarización ha llegado hasta los indígenas, estos yanomami todavía disponen (disponían) de tiempo. Aunque, justo es reconocerlo, si introducimos la comparación con el resto de los mortales, el dominio del tiempo se convierte en un factor elitista, antidemocrático y, por desgracia, de imposible generalización. Hasta aquí llegó la revolución y de aquí no pudo pasar.

Por todo lo cual, regresando a la pregunta que nos hacíamos en las primeras líneas, “¿estos dibujos son arte?”, ahora debemos responder: en efecto, esto es arte en letras grandes. Y el que esté de acuerdo con los últimos párrafos puede añadir “revolucionario”.

ANTONIO PÉREZ  
SEPTIEMBRE 2007.







Edición digital

Octubre de 2017

Caracas - Venezuela

Con tres trabajos expuestos por primera vez en 1982 –según Antonio Pérez, antropólogo que obtiene la muestra–, *Dibujo yanomami* compone la expresión gráfica y cosmogónica de Cirilo, Diógenes y Torero, indígenas pertenecientes a este pueblo amerindio. Respetando las normas culturales milenarias, el pueblo yanomami adopta nombres criollos para mantener el tabú que reviste su verdadera identidad; así lo explica Isabel Huizi Castillo en el preámbulo de la obra.

Como “simple intermediario” se autocalifica el compilador, afirmando que la gratuidad y el azar constituyeron el marco de posibilidad para poder disfrutar de estas piezas. Aquí el lector-espectador podrá ver la singularidad de un arte “diferente”, que suscita grandes polémicas sobre la autonomía del arte en el mundo occidental; un arte que revoluciona y trastoca los conceptos más academicistas, al romper con preceptos que enmarcan estilos, lineamientos y preferencias convencionales. Quienes prepararon esta obra apuntaron, precisamente, a que se contemple con ojos que no vean desde la diferencia, desde la clase social en el sentido capitalista; por el contrario, la publicación es una apertura estética e institucional ante “lo otro”, logrando una contextualización equilibrada del ser artístico a través de formas creativas alejadas de modos de producción y narcisismo. La cultura yanomami es una de las más documentadas a nivel visual; bastante se le ha estudiado y fotografiado, pero siempre desde la mirada del “hombre blanco”. Por tal razón, aquí se procura proyectar otra perspectiva: una ventana desde la que se intente un acercamiento a lo que nos dice la mirada del pueblo yanomami.



Gobierno Bolivariano  
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular  
para la Cultura



1817 - 2017  
**ZAMORA**  
UNIÓN CÍVICO MILITAR

SERIE  
*playones*