



Ephemeral wall drawing por Víctor Ekpuk en el Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 2015. Foto de: Allyson Purpura.

Lo Simbólico Originario en el arte contemporáneo

Recibido: 06 - 12 - 2016
Aceptado: 12 - 01 - 2017

Oswaldo Barreto Pérez
Grupo de investigación Bordes
oscuraldo@gmail.com

Resumen:

Este trabajo revisa las representaciones gráficas del arte rupestre en tanto símbolos polisémicos que se corresponden en igual medida a discursos universales como a locales. En tanto símbolos, están ligados a una ancestralidad y a través del análisis de obras de artistas de distintas latitudes del globo confirmamos su permanencia en el ámbito del arte contemporáneo. Se aporta la noción de lo “simbólico originario” como forma abarcante de las expresiones estéticas de los pueblos aborígenes. Se plantea una investigación analítica-crítica y, al mismo tiempo, explicativa para aprehender y comprender la presencia e influencia de los símbolos ancestrales en las obras de artistas contemporáneos, estos son: los Zhou Brothers (ShanZuo y DaHuang Zhou artistas chinos), Dan Namingha (pintor nativo americano), Víctor Ekpuk (dibujante e instalador nigeriano) y Andrew Rogers (representante del land art australiano). Entre las conclusiones vemos que lo simbólico originario está presente en el arte contemporáneo mundial, y este se constituye en puente que nos conecta con los orígenes míticos, con espiritualidades perdidas y subraya por igual valores locales como universales.

Palabras clave: arte contemporáneo, arte rupestre, símbolo, petroglifos.

The symbolic ancestral in contemporary art

Abstract: This paper reviews the graphical representations of rock art in both polysemic symbols that correspond to the same extent as universal local discourses. Meanwhile symbols are linked to an ancestral and through analysis of works of artists from different latitudes of the globe confirm their stay in the field of contemporary art. the notion of the "symbolic original" is provided as encompassing form of aesthetic expressions of Aboriginal peoples. an analytical-critical research arises and, at the same time explaining to grasp and understand the presence and influence of the ancient symbols in the works of contemporary artists, these are: the Zhou Brothers (ShanZuo and Dahuang Zhou Chinese artists), Dan Namingha (native American painter), Victor Ekpuk (cartoonist and Nigerian installer) and Andrew Rogers (Australian representative of land art). Among the conclusions we see that the symbolic originally present in the contemporary art world, and this constitutes bridge that connects us to the mythical origins, with lost spiritualities and equally emphasizes local and universal values.

Keywords: contemporary art, rock art, symbol, petroglyphs.

“El Tao es una cosa fugitiva e inasible. Fugitiva e inasible, presenta sin embargo alguna imagen, inasible y fugitiva es sin embargo alguna cosa. Profunda y oscura, contiene una suerte de esencia. Esta suerte de esencia es muy verdadera.”
Lao-Tse

Lo simbólico originario,¹ ambivalente: universal y particular

Los investigadores del arte rupestre han constatado, desde los primeros estudios comparativos, que los símbolos usados por los pueblos originarios se repiten de manera muy semejante en las distintas civilizaciones de la antigüedad, incluso entre pueblos de regiones equidistantes, como si correspondieran a un patrón universal o a una misma estructura de pensamiento, en ese sentido se nos presentan ambivalentes, es decir; por un lado pueden ser universales y por el otro pueden portar significados muy específicos de una cultura específica. Lo anterior podría llevarnos a especular sobre simbologías internacionalmente aceptadas en la antigüedad que rebasaban las diferencias del idioma como las tenemos hoy en día, ejemplo de ello son las muy conocidas normas internacionales desarrolladas por ISO (Organización Internacional de Normalización) las cuales abarcan gran cantidad de países y están conformadas por un corpus de símbolos gráficos que permiten la comprensión más allá del idioma, mencionaremos las señales en los aeropuertos y en las carreteras, muchas de ellas carecen de palabras, son solo gráficos y sin embargo el mensaje es claro y directo, su función es la de evitar ambivalencias sobre lo que se quiere comunicar, al respecto de esta hipótesis aplicada al arte rupestre, William Breen Murray (2007:27) nos señala las siguientes investigaciones:

¹ Usaremos en este texto lo “simbólico originario” para referirnos a los símbolos – grafismos elaborados por culturas ancestrales, vivas o extintas que forman parte de las manifestaciones contenidas en el arte rupestre, entre las más conocidas están los petroglifos, pero también se quiere abarcar jeroglifos, geoglifos, y no solo los glifos (glifos del griego glyphein, significa grabado) sino también aquellos que han sido pintados como los pictogramas. Si bien al hablar de arte rupestre podemos cobijar todas las manifestaciones antes nombradas este arte nos remite a la roca y nos interesa cualquier superficie donde estos símbolos puedan aparecer, por ejemplo en la cerámica, en la cestería de pueblos indígenas e incluso en su vestimenta, de allí que consideremos más abarcante hablar de lo simbólico originario.

Rodrigo Castañeda emplea la lingüística, particularmente los planteamientos teóricos de la semántica y la semiótica, para analizar los petrograbados como un tipo de lenguaje gráfico, que no corresponde a la lengua hablada, sino a un código diseñado para superar las barreras lingüísticas, permitiendo la comunicación entre grupos que no comparten el mismo idioma. Esta circunstancia nos parece rara hoy en día, pero en el pasado, la diversidad de lenguas era mucho mayor, especialmente entre los grupos pequeños y aislados del noreste mexicano. En la redundancia de las imágenes repetidas en Boca, Castañeda busca un tipo de orden gráfico que cumpliera con esta función comunicativa y que pudiera haber sido una experiencia cotidiana entre los grupos móviles que llegaron a Boca durante la prehistoria. En contraste, David Rettig parte de un análisis comparativo del simbolismo de parentesco propuesto por el historiador del arte y criptógrafo alemán Carl Schuster. Identifica en Boca los mismos motivos encontrados por Schuster, demostrando así que estas formas de representación pueden tener un valor iconográfico universal y una continuidad en el espacio y el tiempo que se remonta a la época prehistórica. Este modelo sugiere que los petrograbados son formas gráficas para representar la descendencia de grupos humanos específicos, dado que marcan su lugar y presencia con símbolos cuya permanencia afirma la continuidad del grupo por el acto repetido de grabar. No se refiere al totemismo ni a la representación de animales totémicos, sino a formas abstractas elementales que representan los patrones universales de parentesco.

Así vemos dos abordajes sobre este tema desde distintas áreas, las conclusiones también son distintas, en este artículo propondremos un abordaje desde las artes visuales, revisando obras de artistas y acercándonos al símbolo gráfico y su naturaleza asumiendo un método transdisciplinario.

Para los semiólogos y estudiosos del símbolo el hecho de que sean recurrentes en las distintas culturas no es tan extraño, pues esto, al parecer, es parte de la naturaleza de todo símbolo:

Con acierto afirma Diel que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. Sin pretender analizar cuestiones de origen, consignaremos que la mayoría de autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia. (Cirlot 1992: 19)

Es interesante tener en cuenta que los símbolos son anteriores al lenguaje o quizá fueron su génesis, refiriéndose a la esencia del símbolo Cirlot (1992: 34) nos dice que entre los supuestos que permiten su concepción, está la de que son seriales:

Todo es serial. Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran. La serialidad, fenómeno fundamental abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.)

Ese principio de serialidad puede dar explicación a la repetición de estos en las distintas culturas, donde incluso los significados pueden coincidir aunque los matices y las concepciones, evidentemente, pueden variar, veamos algunos casos como por ejemplo la espiral, un motivo recurrente en la mayoría del arte rupestre de distintas culturas:

La espiral manifiesta simbólicamente (...) un proceso arquetípico presente en toda creación, la de una energía centripeta y una fuerza centrífuga coexistiendo en cualquier organismo, lo cual es también ejemplificado por las trombas, ciclones, tornados (o deidades benéficas-maléficas de los vientos), entre multitud de otros objetos y fenómenos.

Las "grecas escalonadas" que prácticamente identifican a las culturas precolombinas, están netamente emparentadas con los meandros griegos y son variaciones de las espirales, hélices y ondas circulares que representan un todo continuo, sin principio ni fin (González 1989: 109).

Hemos de advertir, en el caso de la espiral, que las fuerzas centrípetas y centrífugas son las mismas para todas las culturas pero estas las particularizan, para algunas serán maléficas y para otras benéficas, para algunas serán dioses y para otras demonios, en ese sentido la ambivalencia se mantiene, lo particular y lo universal, son los extremos que caminan de la mano. Otro caso bien significativo es el de la cruz, el símbolo bandera de la cristiandad, al revisar su historia nos damos cuenta que sus significados pueden variar diametralmente o coincidir según la cultura que lo enarbole, al respecto de la supuesta llegada de este símbolo al continente americano Federico González (1989:8) nos dice:



Zhou Brothers / Dance with the Sun / 1989
óleo y técnica mixta sobre lienzo / 60x82 in
colección de Gay Young y Christopher Chiu.

...Pero lo que realmente sorprende a los conquistadores, o a los pocos que son capaces de ver, es nada menos que el símbolo de la cruz por doquier, lo cual por consideraciones debidas a las circunstancias se debe ocultar o callar. En efecto, esta representación se halla explícita en su forma más sencilla o de maneras derivadas, sola u organizada en conjuntos, en la entera extensión del continente americano. Y es más, el símbolo de que hablamos -que por cierto es pre-cristiano- constituye el esquema cosmológico de estas culturas, siempre presente en sus manifestaciones de cualquier tipo que éstas sean. Nos estamos refiriendo a los cuatro brazos o posibilidades de expansión horizontal en el plano y al centro como lugar de recepción y síntesis de la energía vertical (alto-bajo), que de esta manera por medio de la cruz se irradia en la totalidad del espacio.

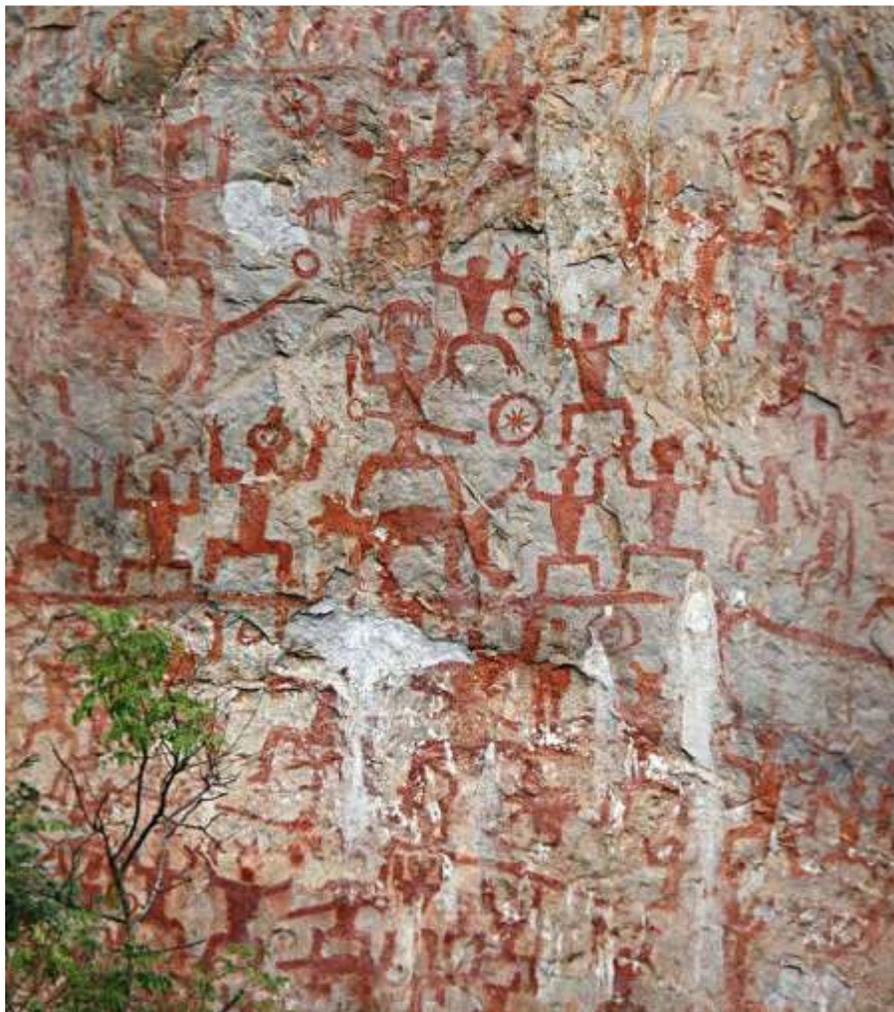
Así vemos que la naturaleza de lo simbólico originario es la polisemia y la cualidad ambivalente de ser universal y particular al unísono, también pareciera convertirse en un puente o red intercultural que nos hace parte de un mismo conjunto como decía Karl G. Jung: “Todos somos lo mismo, estamos unidos por un todo que nos hace pertenecientes a él”. Y así como lo simbólico originario aparece indiferentemente en las distintas culturas de la antigüedad, sigue apareciendo en la contemporaneidad, y el arte (noción que no usaban los primeros realizadores de estos grafismos) da testimonio de su permanencia. El misterio contenido en estas formas nos sigue acompañando y los artistas contemporáneos parecen ser los nuevos encargados de su difusión. A continuación revisaremos el trabajo de algunos artistas provenientes de distintas latitudes (Asia, África, América y Oceanía) cuyas obras son portadoras de lo simbólico originario.

Los Zhou Brothers (ShanZuo y DaHuang Zhou, 1952 y 1957):

Son dos artistas contemporáneos chinos muy reconocidos en los circuitos internacionales del arte. Comenzaron a trabajar juntos haciendo un arte colaborativo desde principios de los años 70, y aún hoy mantienen esa metodología de trabajo. Sobre sus obras nos dice Mo Chen:

Ellos desarrollaron la estética del arte tribal primitivo de la antigua China que simboliza la pasión y el poder de la vida. Más tarde inspirada en las pinturas de la cueva de la montaña de HuaShan en su ciudad natal, los Hermanos Zhou formaron su estilo de pintura abstracta de colaboración que era único y fresco, diferente de todo lo que sale del sistema del arte académico de China. Durante ese tiempo el realismo social era favorecido sobre todas las demás formas de representación.

La pintura con la que se dieron a conocer nos muestra recurrentemente versiones libres inspiradas en el arte rupestre de Huashan, que es uno de los más impresionantes paneles pre-históricos pintados del mundo, ubicado en el valle del río Zuojiang de la región autónoma de Guangxi, zona fronteriza del sudoeste de China.



Arte rupestre de Huashan. Foto: He Bingji / Tomada de: www.bradshawfoundation.com

La pintura de los Zhou Brothers va mucho más allá de la pintura convencional, primero por ser realizada por ambos lo cual es algo inusual. Estilísticamente, aunque pueden relacionarse con un gestualismo informalista, podemos constatar que se acercan más al arte accional o procesual; al performance art, porque suelen realizarlas en vivo y dan mucha importancia al proceso, como dice Mo Chen: “Sus pinturas se basan más en procesos, y están más preocupados por el movimiento fluido que antes, la fluidez no sólo de lo físico, sino también de la emoción”.

Si bien es una pintura abstracta y cargada de simbolismos, la propuesta rebasa estas categorías para aventurarse en una búsqueda de la condición humana tratando de asir un sentido espiritual ligado a sentimientos en libertad y a la fluidez de estos. En sus pinturas y en su accionar se hacen presentes nociones como ritmo, intuición, jovialidad y desenfado aunadas a una “metodología” caracterizada por ser una “no-metodología”, por ser lúdica, transgresora, orgánica, silvestre. Esta metodología podría emparentarse con algunas teorías entorno al arte rupestre en las que se plantea que estos eran realizados por chamanes en trance, buscando a través de los estados alterados de conciencia liberarse de la lógica del pensamiento racional, y aunque sean distintos los métodos, las intenciones y las épocas, los puntos de coincidencia son la experimentación de la espiritualidad y la libertad. En ese sentido el significado de los grafismos deja de ser una gran preocupación, descifrarlos a nivel semántico ha sido el objetivo en el que se vuelcan los investigadores del arte rupestre, pero en el caso de artistas, como los Zhou Brothers, esto no es lo fundamental de la búsqueda, lo importante es que los grafismos se usan como detonantes que pueden acercar al hombre contemporáneo a una espiritualidad perdida o relegada por el sistema materialista de consumo y confort en el que vivimos.



Los Zhou Brothers en un painting performance.

Foto tomada de: <http://www.pnw.edu/>

En las pinturas de los Zhou Brothers contentivas de eso simbólico originario constatamos el sentido identitario que opera en estos grafismos pues están inspirados en aquellos de la localidad donde nacieron los artistas, pero paradójicamente se tornan universales emparentándose con los grafismos del arte rupestre mundial. También podemos evidenciar como lo simbólico originario se emancipa, logra pasar de la piedra al lienzo, insertándose exitosamente en los circuitos internacionales del arte actual, conservando, además de su estética de síntesis; su misterio, su ancestralidad, cual estructura de pensamiento graficada e ininteligible que se perpetúa como si fuera inmanente a la humanidad.



Zhou Brothers / Key of Wisdom /1988 / óleo sobre lienzo / 102,2 x 101,6 cm. Foto tomada de: <http://www.christies.com>

Dan Namingha:

Es un artista nativo americano perteneciente a la tribu Hopi-Tewa del noroeste de Arizona (n. 1950). Su trayectoria artística se extiende por más de cuatro décadas. Su formación discurre entre el academicismo occidental y el legado de su cultura nativa.

Se trata de una obra artística que emerge de la tradición de su pueblo, donde los colores y las formas tienen significados específicos que se corresponden a mitos y cosmovisiones muy particulares, también comulga con las estéticas modernistas y el legado de la pintura americana más internacional, específicamente los expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York donde advierte influencias de lo nativo americano como él mismo declara en un artículo de David Martínez:

Yo estaba... abrumado por las pinturas de Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko y Jackson Pollock. Había sabido de los expresionistas abstractos por los libros, pero no había visto las pinturas de verdad. Me sorprendí por su poder y los grandes formatos, pero aún más por su delicadeza y finura. También me he sorprendido al reconocer distintos paralelos de ciertos elementos de diseño en estas obras con las de mi propia cultura y tribu. Fue sólo después cuando me enteré de la razón para estas similitudes llamativas. Expresionistas abstractos, Pollock y Gottlieb sobre todo, habían sido influenciados por el trabajo de nativos americanos. Sólo habían citado nuestros elementos sin entender su significado (2006:6).

Además de los expresionistas abstractos se pueden percibir en su obra la confluencia de distintas vanguardias como el constructivismo, el abstraccionismo de Kandinsky, algo de cubismo analítico, aires de primitivismo, pero retomando la cita anterior, cabría preguntarse si todos estos ismos no bebieron y se alimentaron de los planteamientos estéticos de antiguas culturas. Así la obra de Namingha deviene tradición, volvemos a lo simbólico originario de la antigüedad, filtrándose y nutriendo algunos ismos de la modernidad para renovarse en la contemporaneidad con la frescura y jovialidad, como es el caso de las pinturas de Namingha, una jovialidad y una frescura ambivalentes por demás, pues al mismo tiempo puede percibirse en ellas lo ancestral y lo macerado ¿cómo es esto posible? La respuesta radica en el compromiso que este artista adquiere con su tradición, pues es sabido que la modernidad pretendió que el arte “novedoso” u “original” era el que marcaba la pauta, planteando una suerte de obsolescencia estética que ha llegado hasta el arte contemporáneo, en ese sentido David Martínez dice:

Namingha, sin embargo, subvierte las nociones occidentales de "originalidad" como una "ruptura" de la tradición, y en su lugar convierte la originalidad en una re-visión de la tradición, por lo que su obra es una respuesta Hopi centrada en históricas circunstancias (2006:3).

Así pues, son los artistas que deciden contrariar esa “novedad” asumiendo legados históricos los que logran obras más contundentes y con más sustancia. Aquí lo identitario simbólico y los colores locales se repotencian y se suman a discursos universales ligados a espiritualidades profundas que el arte actual evoca para contrarrestar la vacuidad de un mundo marcado por la mercantilización y el consumo.





Dan Namingha. Kachina. ensamblaje #3. 2002. Acrílico sobre lienzo

Las pinturas de Namingha, si bien provienen del mundo Hopi, pueden tener sentido para muchos pueblos originarios de otras latitudes, ya que conseguimos símbolos recurrentes como la espiral o la línea serpenteante, de allí que se vuelvan extrañamente familiares, como si las hubiésemos visto antes, quizá porque con lo simbólico originario opera esa memoria² colectiva planteada por Halbwachs y luego por Jung; ese conocimiento que rebasa la razón y se hace presente donde sea y cuando sea porque nos resulta inmanente.



Dan Namingha. Montage Series14. 2006. Acrílico sobre lienzo

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

Víctor Ekpuk

Es un artista contemporáneo nigeriano (n.1964)

La propuesta visual de Ekpuk utiliza el dibujo como medio principal de expresión, pero este dibujo se desborda y comienza a convertirse en instalaciones o intervenciones espaciales debido a su profusión por grandes espacios permitiendo que el espectador, en muchos casos, no solo sienta que está frente a un dibujo sino cobijado o rodeado por este. Es un buen ejemplo de como el dibujo se renueva en el arte actual, además su estilo en particular remite a lo escritural vinculado con lo ancestral, se trata de un dibujo sintético-abstracto, que semeja una caligrafía y que recuerda sin lugar a dudas los motivos del arte rupestre y los grafismos de pueblos originarios. Su fuente de inspiración es el antiguo sistema de comunicación gráfico nsibidi, en una entrevista Ekpuk nos explica:

Para resumir, nsibidi es una forma de comunicación sagrada para los ekpe. Los ekpe son una sociedad secreta entre los hombres ibibios, efiks, ejagham y los igbo del sudoeste de Nigeria. Utilizan discursos, mímicas, objetos y símbolos gráficos para comunicar ideas y conceptos. Como artista encontré el aspecto gráfico de esta cultura fascinante y decidí profundizar más en ello.

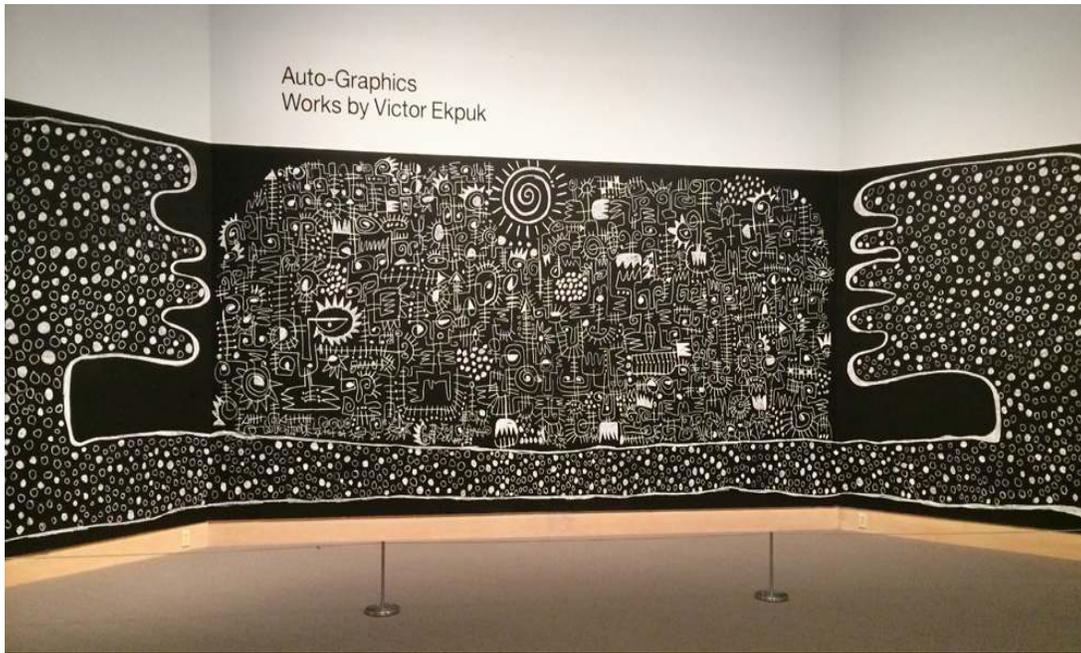
Vemos entonces como lo ancestral comulga con lo actual y los significados sagrados parecen velados, ocultos, están allí pero no tenemos acceso a ellos y sin embargo sí accesamos a otros significados (los mas directos o actuales) y aún nos queda la posibilidad de inventar y resemantizar estos símbolos con la libertad que el arte brinda al espectador, así vemos la diversidad de lecturas y la profundidad que encierra lo simbólico originario.



Victor Ekpuk
Portrait series #5
2015
Acrílico sobre tela
153 x 122 cm
Foto tomada de:
Victor Ekpuk Portraits
exhibition catalogue 2015



Victor Ekpuk foto: Art of Victor Ekpuk-Facebook / Keith Haring foto: Tseng Kwong Chi



Ephemeral wall drawing por Victor Ekpuk en el Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 2015. Foto de: Allyson Purpura.

La obra de Ekpuk recuerda en alguna medida a la de Keith Haring, en Haring lo sintético y lo profuso también se hace presente pero sus orígenes radican en lo urbano, en el graffiti, mientras que en Ekpuk el origen es remoto, y lo que en Haring puede ser intuición en Ekpuk deviene tradición, un compromiso político con su herencia cultural, esta breve comparación no acarrea un juicio de valor, sirve para ver como unas u otras propuestas pueden conectarse con el pasado y traerlo hasta el presente de forma renovada a la manera de un renacimiento y gracias a ese constructo, como si de un puente se tratase, nos conectamos con lo mítico, nos llegan sus aires sagrados y hay esa sensación de profundidad, de pertenecer a una historia densa, esas reminiscencias de lo mítico escapan a nuestra comprensión. Lo ambivalente, lo polisémico, lo universal y lo local se hacen evidentes en esta obra:

Los dibujos de Ekpuk involucran una serie de temas, condiciones o sensibilidades que son profundamente significativos para él, como los proverbios, el folclore, y los legados estéticos de sus antepasados; su fascinación por el ajetreo cotidiano y los chismes de las calles y el mercado; la vida familiar y la paternidad; un respeto casi reverencial por las mujeres; y las experiencias profundamente humanas de la alegría, el dolor y la esperanza. Sus dibujos también comentan sobre la violencia física y psíquica de la represión política, los abusos de poder y la ausencia de rendición de cuentas que ha caracterizado la historia política no sólo de su Nigeria natal, sino de gran parte del mundo contemporáneo (Purpura, 2006).

También vale señalar un aspecto importante relacionado con la composición en algunas obras de Ekpuk se trata del horror vacui (termino latino que significa horror al vacío) y que se usa en el ámbito artístico para describir aquellas propuestas estéticas abarrotadas donde hay una necesidad imperiosa de saturar el espacio, este tipo de composiciones también son abundantes en el arte rupestre, muchas son las grutas o cuevas cuyos motivos están apiñados, así pues la obra de Ekpuk es portadora y difusora de esos grafismos ancestrales e ininteligibles que hemos llamado “lo simbólico originario”.

Andrew Rogers

Artista contemporáneo australiano (n.1947)

Es escultor y uno de los máximos representantes del land art a nivel mundial, muy conocido por su proyecto "Ritmos de Vida" el cual inició en la década del 90 y aún sigue en desarrollo, contenido de más de cincuenta mega-estructuras de piedra realizadas en 14 países de los distintos continentes.

Su metodología de trabajo es transdisciplinaria, incluye especialistas como arqueólogos y etnólogos ya que suele trabajar directamente con las comunidades cercanas al sitio donde se desarrolla la obra y en ese sentido también podríamos hablar de arte relacional y arte comunitario o colectivo.



Andrew Rogers
Sacred Fire.
2012
Desierto de Namibia
14m de diámetro
Instalación creada
con la comunidad Himba
Foto: www.andrewrogers.org

Para esta investigación nos interesa en particular el proyecto “Ritmos de Vida” porque en él podemos distinguir sin lugar a dudas lo simbólico originario, esta vez en una dimensión equivalente a las famosas líneas de Nazca del Perú. Sí, Andrew Rogers realiza geoglifos con piedras y sus motivos recuerdan a los del arte rupestre, en muchos casos son figuras de animales sintetizadas y en otros símbolos abstractos.

La mayoría de las expresiones contenidas en el arte rupestre (petroglifos, pictogramas, etc) están realizadas sobre piedras, en el caso de los geoglifos estos están realizados con piedras pero debido a sus descomunales dimensiones el soporte es el paisaje. Refiriéndose a este proyecto Hannes Sigurdsson (2007:2) nos dice:

Las esculturas Ritmos de Vida son metáforas optimistas del ciclo eterno de la vida y la regeneración, expresiva y sugerente de la lucha humana y la introspección. Los geoglifos abarcan una amplia visión cultural que vincula la memoria con varios símbolos derivados de antiguas rocas talladas, y de pinturas y leyendas de cada región; que marcan el tiempo y la historia y se extienden en el futuro lejano, mientras ahondan en las profundidades de nuestra herencia y en la búsqueda de lo espiritual.

Rogers utiliza símbolos provenientes de la cultura de cada pueblo en el que trabaja, al hacerlos a escala monumental e involucrar a la comunidad en su construcción genera una toma de conciencia colectiva respecto a este, su significado local (si lo tiene) se redimensiona y al formar parte de un proyecto internacional se universaliza, si el significado se ha perdido con el tiempo no importa porque los lazos afectivos que en torno a su construcción se tejen unen a la comunidad y se convierte en un poderoso elemento de cohesión identitaria para ese pueblo.

La metodología empleada por Rogers recuerda al arte relacional donde se desvanece el autor, la escogencia del símbolo así como su elaboración a escala monumental son obra colectiva, la verdadera obra de Rogers es la acción-relación con la comunidad, a la manera de un antropólogo, en este caso emancipador de valores estéticos simbólicos ligados a las raíces más profundas de los pueblos, lo ancestral vuelve a ser invocado, el tiempo parece sufrir una anacronía y la relación hombre y naturaleza vuelve a estrecharse lo cual no solo es ecológicamente conveniente sino psicológicamente necesario.



Andrew Rogers
Circles
2005
Montañas de Cerro Rico, Bolivia.
100 mts de diámetro.
Foto: www.andrewrogers.org

Consideraciones finales

Después de revisar las obras de diversos artistas en equidistantes lugares del mundo podemos constatar que lo simbólico originario está presente en el arte contemporáneo, estos grafismos provenientes de los orígenes de las civilizaciones se mantienen en el tiempo porque son de interés para la humanidad, pese a que en muchos casos su significado original resulte un misterio, tampoco significa que lo pierda pese a las resemantizaciones que sufre en las diferentes épocas, por el contrario parecen irse enriqueciendo y adquiriendo distintas capas de lectura, paradójicamente a su sencillez formal, una de sus principales características, se va complejizando en lo semántico.

A lo largo del ensayo se ha subrayado el hecho de que estos diseños se repiten de una cultura a otra sin que estas culturas tengan una cercanía o estén en contacto, por lo que corroboramos otra paradoja que les es característica y es que son locales y universales al unísono:

Estas similitudes entre las civilizaciones del Nuevo y Viejo Mundo no tienen nada de casual ya que los símbolos y los mitos fundamentales de todas las culturas son manifiesta y esencialmente los mismos ante nuestro ignorante asombro. Esta sorpresa no es tal en cuanto procedemos a verificar y comprobar este acierto y también en cuanto nos ponemos a pensar que lo que en verdad representan estos símbolos y estos mitos —es decir las ideas universales que expresan— son las mismas en todas partes, derivadas de un Conocimiento y una Tradición común, a la que podríamos llamar “no histórica”, o mejor, “metahistórica”. Por ese motivo es que la simbología utiliza la comparación entre símbolos de distintas civilizaciones como método para iluminar los símbolos particulares (González 1989:9).

En ese sentido podríamos hablar de un patrón simbólico común a las diversas culturas humanas y que estaría ligado al paisaje, a la naturaleza, a los astros, y a la espiritualidad. Toda la humanidad comparte el planeta, todas las culturas han simbolizado los elementos naturales como agua, fuego, tierra, aire, todas han contemplado el amanecer y han relacionado las fases lunares con su agricultura, todas han alabado a un o a unos dioses y es así que al generar símbolos se den coincidencias no sin sus particularidades.

También hemos visto que lo simbólico originario está íntimamente ligado a la espiritualidad, las prácticas religiosas que se tejen en torno a la espiritualidad son lo único que nos distingue del resto de la naturaleza:

Lo que sí resulta cierto es la poca espiritualidad de la sociedad moderna, el desconocimiento de la manera de desarrollar aquella facultad mayor de nuestra especie, la única que nos separa de animales e insectos no desprovistos, en cambio, de inteligencia (Liscano 1996:255).

Esta espiritualidad se remonta a los orígenes míticos, y el mito sigue presente o sigue siendo invocado a través de estos símbolos, quizás son su vehículo para viajar en el tiempo y no claudicar. Espiritualidad, mito y símbolo conforman una tríada inmanente a la humanidad, allí se gesta lo simbólico originario, es donde podemos encontrarlos; en nuestras diferencias y en nuestra universalidad.

Referencias:

Bibliográficas:

Cirlot Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Editorial Labor, Barcelona, 1992.

Federico González. Los Símbolos Precolombinos. Ediciones Obelisco. Barcelona 1989.

William Breen Murray. Arte Rupestre del Noreste. 2007. Fondo Editorial del Estado de Nuevo León. México.

Hannes Sigurdsson. Rhythms of Life I-VII. 2007. Akureyri Art Museum.

“The Rhythms of Life sculptures are optimistic metaphors for the eternal cycle of life and regeneration, expressive and suggestive of human striving and introspection. The geoglyphs embrace a wide cultural vision that links memory and various symbols derived from ancient rock carvings, paintings and legends in each region; they punctuate time and extend history into the distant future while delving into the depths of our heritage in pursuit of the spiritual”. (Traducción mía)

Juan Liscano. Espiritualidad y Literatura y otros ensayos. 1996. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Internet:

Mo Chen. Tomado de:

<https://www.artsy.net/article/zhou-b-art-center-the-legend-of-the-zhou-brothers>

“They developed the aesthetics of primitive tribal art of ancient China that symbolizes the passion and power of life. Later inspired by the cave paintings on the mountain of HuaShan in their hometown, the Zhou Brothers formed their collaborative abstract painting style that was so unique and fresh, different from anything coming out of the academic art system of China. During that time social realism was favored over all other forms of representation”.

“The paintings are more based on material and are process-driven, and are more concerned with a fluid movement than before—fluidity not only of physicality but also of emotion”. (Traducción del autor)

David Martínez. Re-visioning the Hopi fourth world: Dan namingha, Indigenous Modernism, and the Hopivotkwani. 2006. P.6. Consultado en: <https://scholar.google.com/>

“I was . . . overwhelmed by the paintings of Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, and Jackson Pollock. I'd known of the abstract expressionists from books, but I'd never seen the paintings for real. I was shocked at their power and sheer size, but even more by their delicacy and finesse. I was also astonished to recognize distinct parallels of certain design elements in these works with those of my own culture and tribe. It was only later that I learned the reason for these striking similarities. Abstract expressionists, Pollock and Gottlieb especially, had been influenced by Native American work. Only they had quoted our elements without understanding their meaning”

“Namingha, however, subverts Western notions of 'originality' as a 'break from' tradition, and instead turns originality into a re-visioning of tradition, so that his work is a Hopi-centric response to historical circumstances.” (Traducción del autor)

Afribuku. Entrevista realizada por Sandra Quiroz el 2 de julio de 2013.

Tomado de: <http://www.afribuku.com/victor-ekpuk-arte-nigeria/>

Allyson Purpura. Reflexiones sobre “Dentro del Dibujo”: El arte de Víctor Ekpuk. 2006. Tomado de: http://www.victorekpuk.com/victorekpuk.com/Allyson_Purpura.html

“Ekpuk's drawings engage a range of themes, conditions, or sensibilities that are deeply meaningful to him, such as the proverbs, folklore, and the aesthetic legacies of his ancestors; his fascination with the everyday bustle and gossip of the streets and marketplace; family life and fatherhood; an almost reverential respect for women; and the deeply human experiences of joy, pain and hope. His drawings also comment on the physical and psychic violence of political repression, abuses of power and the absence of accountability which has characterized the political history not only of his native Nigeria but of much of the contemporary world”. (Traducción del autor)