



LO INDELEBLE EN LA IDENTIDAD GRÁFICA VENEZOLANA

VÁSQUEZ RAMÍREZ, ANNIE

Comunidad de Arqueología Táchira, Programa de Estudios Abiertos
Universidad Politécnica Territorial de Mérida (UPTM) "Kléber Ramírez"

Táchira, Venezuela

Correo electrónico: avevilly@yahoo.com



Fecha de envío: 23-01-2020 / Fecha de aceptación: 15-05-2020.

Resumen

Se realizará una revisión histórica de la influencia morfológica-simbólica de los grafismos esquemáticos de los pueblos originarios en el diseño gráfico venezolano a través de trabajos y autores emblemáticos. Se analizarán muestras de los siguientes autores:

Gerd Leufert, Jesús Emilio Franco, Waleska Belisario y el caso de sustitución de logos del Ministerio del Poder Popular para la Cultura llevado a cabo en el año 2005. Se concluye que los petroglifos ancestrales en el trabajo gráfico de artistas y diseñadores venezolanos se reiteran y reinterpretan como formas identitarias que se mantienen en el tiempo y logran instaurarse en el actual contexto cultural, muestra de una indeleble herencia indígena en la identidad de este país, como parte fundamental de la venezolanidad.

PALABRAS CLAVE: petroglifos, lo simbólico, diseño gráfico, identidad, arte rupestre.



L'INDÉLÉBILE DANS L'IDENTITÉ GRAPHIQUE VÉNÉZUÉLIENNE

Résumé

Une revue historique de l'influence morphologique et symbolique du graphisme schématique des peuples indigènes dans le graphisme vénézuélien sera réalisée à travers des œuvres et des auteurs emblématiques. On analysera des échantillons des auteurs suivants : Gerd Leufert, Jesús Emilio Franco, Waleska Belisario et le cas du remplacement du logo du Ministère de la Culture réalisé en 2005. On conclut que les pétroglyphes ancestraux dans le travail graphique des artistes et designers vénézuéliens sont réitérés et réinterprétés comme des formes d'identité qui se maintiennent dans le temps et parviennent à s'établir dans le contexte culturel actuel, signe d'un héritage indigène indélébile dans l'identité de ce pays, en tant qu'élément fondamental de la vénézuélisme.

MOTS CLÉS : Pétroglyphes, symbolique, graphisme, identité, art rupestre.

O INDELÉVEL NA IDENTIDADE GRÁFICA VENEZUELANA

Resumo

O artigo propõe uma revisão histórica da influência morfológica-simbólica da gráfica esquemática dos povos originários no design gráfico venezuelano por meio de obras e autores emblemáticos. Será analisada a produção dos seguintes autores: Gerd Leufert, Jesús Emilio Franco, Waleska Belisario, e o caso de substituição da logomarca do Ministério da Cultura realizada em 2005. Conclui-se que os petróglifos ancestrais na obra gráfica de artistas e designers venezuelanos são reiteradas e reinterpretadas como formas de identidade que se mantêm ao longo do tempo e conseguem se estabelecer no contexto cultural atual, sinal de uma herança indígena indeleível na identidade nacional, como parte fundamental da venezuelalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Petróglifos, simbolismo, design gráfico, identidade, arte rupestre.



THE INDELIBLE IN VENEZUELAN GRAPHIC IDENTITY

Abstract

A historical review was conducted on the morphological-symbolic influence of schematic graphisms from indigenous peoples on Venezuelan graphic design through iconic works and renowned authors. Samples from the following authors were analyzed: Gerd Leufert, Jesús Emilio Franco, Waleska Belisario, and the logo replacement case at the Ministry of Popular Power for Culture carried out in 2005. It is concluded that ancestral petroglyphs in the graphic works of Venezuelan artists and designers are

reiterated and reinterpreted as identity-forming shapes that endure over time and manage to establish themselves in the current cultural context, showcasing an indelible indigenous heritage in the identity of this country as a fundamental part of Venezuelanness.

KEYWORDS: Petroglyphs, symbolic, graphic design, identity and rock art.

Cómo puede saberse qué y quién soy si no tengo la valentía y la paciencia de echar una mirada a lo que fui. Lo pasado siempre explica hasta cierto punto lo presente y ambos conforman una reflexión invisible.

GEGO



Desde que el hombre existe, vive y piensa, la imaginación, el mito y lo simbólico lo han acompañado y lo han ayudado en esa ardua tarea de comprensión de su humanidad¹. Los símbolos han sido puente para conocer lo desconocido, han servido para llenar espacios vacíos de sentido debido a que las ausencias, los vacíos, son parte importante de la construcción del mundo humano y de la vivencia en él.

Como el símbolo permite al ser humano suplir las deficiencias de su propia humanidad y lo simbólico tiene la capacidad de evocar-invocar, recordar-anticipar, tendiendo puentes entre lo ausente y lo presente, hace que el hombre pueda formular preguntas y responderlas, dando lugar a la cultura o

1 Este trabajo se presentó como ponencia en el Primer Congreso Internacional de Antropologías del Sur, realizado en octubre del 2016. Se transformó en un trabajo más amplio para ser publicado como artículo.

sistema de símbolos. Este vínculo, símbolo, que existe entre lo imaginario y lo físico se da gracias al proceso de proyección material, que a través de la representación hace presentes las imágenes mentales convirtiéndolas en imágenes visuales o gráficas para conformar el patrimonio común de la humanidad.

Así logramos ver cómo los símbolos originarios dejados como vestigios de nuestros ancestros, en este caso las imágenes plasmadas en los petroglifos, nos permiten imaginar el pasado y conocer su cultura, ya que para los humanos primitivos los símbolos hacen alusión a estructuras del mundo. Es mediante esas formas polisémicas que encontramos en los grafismos rupestres un sentimiento de que el universo se plasmó o materializó, además de forma oral, de forma dibujada o representada como códigos reconocibles para una sociedad en particular, que debido a esto creó lazos de pertenencia y su identidad.

Vemos que la atribución de otorgar sentido a algo en el mundo es una condición esencial del símbolo. Estos códigos ancestrales a menudo eran resultado de las relaciones de semejanza con la naturaleza, razón por la cual actualmente reconocemos en los petroglifos figuras antropomorfas, zoomorfas, geométricas, entre otras, que van desde lo figurativo hasta lo esquemático (abstracto-geométrico).

El presente trabajo plantea una revisión de las obras de tres diseñadores gráficos nacionales emblemáticos, de amplia trayectoria, que se han inspirado en referentes simbólicos ancestrales y petroglifos venezolanos para la elaboración de sus piezas entre los siglos XX y XXI. En el primer punto están Gerd Leufert y Jesús Emilio Franco, diseñadores que forman parte de los pioneros del diseño gráfico venezolano, ya que elaboraron piezas gráficas entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo XX. De la obra de Leufert se abordan las *Nenias*, los logos del Aeropuerto Internacional de Maiquetía y del Hotel Caracas



Hilton; y de Franco los logos de Petróleos de Venezuela S.A. (Pdvs), del Congreso de Medicina Interna de Caracas y del extinto Ministerio de Obras Públicas (MOP). En un segundo punto está la diseñadora Waleska Belisario, perteneciente a una generación posterior, quien elaboró la imagen de la Fundación Kuai Mare del libro venezolano, Red de Librerías Kuai Mare, en los primeros años del siglo XXI. Y en un tercer o último punto se revisa el caso de sustitución por parte del gobierno de logos del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela, llevado a cabo en el año 2005.

El objetivo de este trabajo es constatar la permanencia en el imaginario venezolano de los petroglifos ancestrales, que se reiteran y reinterpretan a través del diseño gráfico, cuales formas identitarias que logran instaurarse en el actual contexto cultural, lo que constituye una muestra indeleble de la herencia indígena en la identidad nacional como parte fundamental de la venezolanidad.

En el trabajo puede observarse el tema político partidista, pero, siendo imparciales, nos interesa subrayar cómo, pese a las diferencias ideológicas, el componente identitario indígena se mantiene presente a partir de la noción de inconsciente colectivo de C.G. Jung².



2 Carl Gustav Jung plantea la noción de inconsciente colectivo como el cúmulo de experiencias históricas de una sociedad que se transmiten de manera biológica, es decir; que heredamos en nuestra psique las experiencias de nuestros antepasados.

1. LOS PIONEROS

A. GERD LEUFERT

LAS NENIAS

Leufert, artista y diseñador lituano-venezolano (1914-1998) quien, sin perder su visión de emigrante, relacionó y produjo en los años sesenta del siglo XX una obra enmarcada en una investigación de estructuras: las *Nenias*³, conocidas como: “Formas míticas-rituales que re-actualizan el tiempo sacro en el cual sucedieron los acontecimientos que refieren” (Eliade 1981, 42), echando abajo la teoría de que eran imágenes sin función; ya que establecen un lazo entre lo antiquísimo y lo nuevo. Esto es algo recurrente en la obra leufertiana, lo que une o vincula lo ancestral con lo actual, punto en el que se combinan rectas, ángulos y curvas, lo blanco y lo negro, lo orgánico y lo abstracto, en gestos.

Ochenta de ellas integran el libro *Las Nenias*, de 1969, y fueron exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Caracas en una exposición en 1985; formas o imágenes planas de las cuales la escritora Victoria de Stefano nos dice en el catálogo:

...pueden remitir, en un ahora, a formas ancestrales de cualquier lugar, y hacer contacto, no tanto –o no tan solo– con referentes definidos, sino con los propios códigos visuales con los que esté familiarizado el espectador en cada tiempo. Y también en cada lugar. (...) En este sentido, las nenias son enlace, entre lo amerindio y el deslumbramiento del inmigrante, entre lo prehispánico y antiguas



3 Nenia (del lat. *nenia*): 1. f. Composición poética que en la antigüedad gentílica se cantaba en las exequias de alguien. 2. f. Composición que se hace en alabanza de alguien después de muerto.

composiciones romanas que en el inicio de este tema dieron espacio a los procesos psicológicos y existenciales (1985, s/n).

Las formas oscuras, pesadas, sobre fondos blancos, son parte de una serie inconclusa en la que cada una muestra gran expresividad y rasgo emblemático, 82 piezas permanecieron inéditas hasta el 2015 y, gracias a una investigación liderada por Carmen Alicia Di Pascuale, salieron a la luz pública para la exposición con motivo del centenario del nacimiento de Leufert en la Galería Oficina #1, Centro de Arte los Galpones, Caracas (ver figura 1).



Figura 1. Archivo Nenia 2015. Exposición Mundo Nenia. Gerd Leufert 1914-2014.

LOGOS DEL AEROPUERTO DE MAIQUETÍA Y DEL HOTEL CARACAS HILTON

Siguiendo con la obra de Leufert, su diseño de la imagen del Aeropuerto de Maiquetía⁴ de 1974, actualmente Instituto Autónomo Aeropuerto Internacional de Maiquetía, está basado en la placa alada, objeto arqueológico de la región andina de Venezuela (ver figuras 2 y 3), que, según Chacón (2011), consiste en:

Una pieza tallada en piedra u otros materiales, que posee dos prolongaciones en forma de alas unidas por un cuerpo central que por lo general conforma un triángulo invertido o una V, en cuyo centro y de manera equidistante/simétrica posee dos orificios; existen piezas que no poseen los dos orificios centrales y se toma como característica general la existencia de la V (95).

Vellard (1940) nos da una noción gráfica más concisa de este ideoartefacto que tiene una fuerte carga simbólica dentro de nuestra cultura: “...láminas de piedra muy delgadas, que tienen forma de un triángulo invertido munido de dos alas laterales” (33).



4 Este aeropuerto es la más importante terminal de transporte aéreo de Venezuela. Ubicado en la ciudad de Maiquetía (estado Vargas), cuenta con dos terminales, una para rutas nacionales y la otra para rutas internacionales.



Figuras 2 y 3. Placas líticas. Colección Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”, de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.



Esta imagen gráfica bidimensional del aeropuerto presenta un marcado contraste contorno y espacio contenido en este, con el plano que la soporta; en una sola tinta, negro/blanco, representa un híbrido gráfico abstracto/figurativo de un objeto que conlleva el hecho de volar, coadyuvado por la reticencia y la *pregnancia*⁵ visual a través de líneas repetidas o seriadas que hacen referencia al movimiento de alas, vinculante con una propuesta de arte cinético-óptico, corriente en boga desde la mitad de los sesenta hasta mediados de los setenta del siglo XX en Venezuela. Se relaciona simbólicamente con el vuelo de un ave, muy afín con el viaje o vuelo de los aviones; además, se observa como símbolo identitario al utilizar el referente de un elemento arqueológico de nuestro país

5 *Pregnancia*: los psicólogos de la comunicación definen con este término la cualidad que tiene una forma visual, sonora, etc., de impregnar el espíritu del receptor. Es la fuerza con que una imagen se impone a su audiencia. Ley de *Prägnanz*, *pregnancia* o, *ley de lo compacto y significativa propuesta por Max Wertheimer* en la psicología de la Gestalt.

(ver figura 4). En cuanto a la propuesta en color, Leufert propuso el azul representando el cielo, lugar destinado para el vuelo.



Figura 4. Logo Instituto Autónomo Aeropuerto Internacional de Maiquetía (IAAIM).

La imagen del Hotel Caracas Hilton, también diseñada por Leufert en 1969, está basada en un petroglifo de la hacienda San Esteban, ubicada en el estado Carabobo, Venezuela (ver figura 5).

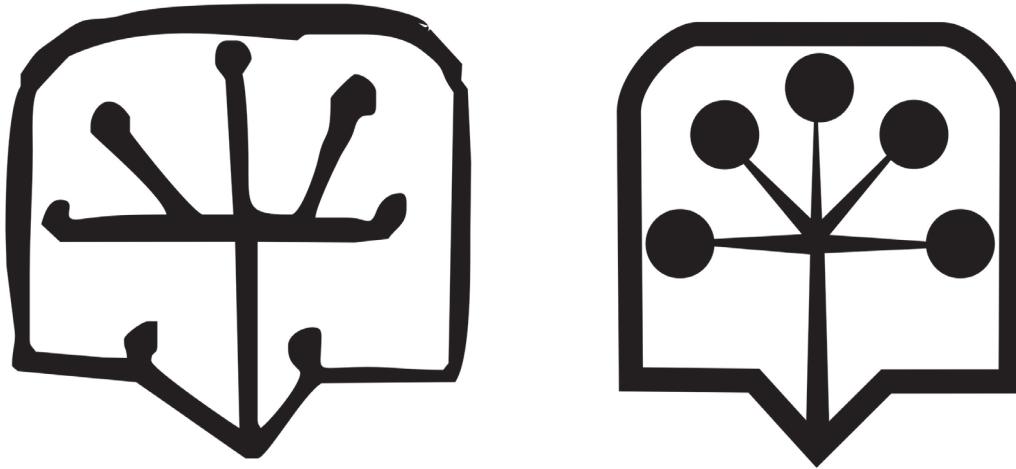


Figura 5. Petroglifo hacienda San Esteban. Logo Hotel Caracas Hilton.

En torno a esta imagen, la autora especula que, debido al hecho histórico de la ubicación del hotel en la antigua hacienda cafetalera Mohedano de Caracas, hace suponer la relación que vio este diseñador de la figura central y simétrica del petroglifo de la hacienda con una planta de café y sus frutos o semillas. Además, la línea que encierra dicha figura central con un escudo, con el linaje, quizá, un árbol genealógico que parte de un tronco común y se bifurca en ramas, asociándolo a la nobleza por su semejanza con una corona, como con la heráldica como imagen de distinción social, tenencia de grandes extensiones de tierras y recursos económicos, razón por la cual esta gráfica podría ser importante tanto para prestatarios como para usuarios de dicho servicio hotelero.

Leufert aprovecha la cantidad de puntos u oquedades para hacerlo coincidir con la clasificación hotelera de la Organización Mundial de Turismo, refiriéndose a la cantidad de estrellas del hotel que, en el caso del Hilton, era de cinco estrellas. El hecho de utilizar un diseño sobrio, sencillo, simétrico y con mucho aire, a través de líneas y puntos, podría obedecer a la necesidad de mostrar una imagen pulcra acorde con la misión del mismo hotel.

En 2010, este hotel pasa a la tutela del Ministerio del Poder Popular para el Turismo (MINTUR), de la República Bolivariana de Venezuela, para formar parte de la red de hoteles Venetur, ente adscrito a dicho ministerio, y en 2013 su imagen es cambiada por un pictograma basado en espirales, figuras conseguidas en casi todos los petroglifos, pero en tres diferentes figuras geométricas: círculo, cuadrado y triángulo (ver figura 6). Según el Ministerio del Poder Popular para el Turismo, el mismo simboliza la fusión de tres razas que conforman el mestizaje del pueblo venezolano: la indígena, la europea y la africana. Esta representación apunta hacia el rescate de los orígenes de nuestro patrimonio ancestral reflejado en códigos de comunicación que nuestros antepasados utilizaban para expresar su cosmovisión⁶, cabe señalar que el autor no figura en el manual de identidad.



6 Aunque en antropología no se habla de “razas” para referirse a diferencias culturales, actualmente conseguimos que se menciona esta palabra para explicar el significado del logo del Ministerio del Poder Popular para el Turismo de Venezuela, tanto en la página del Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores como en la red social de Facebook del MinTurismo, donde se invita a conocer el significado del logo de MINTUR.

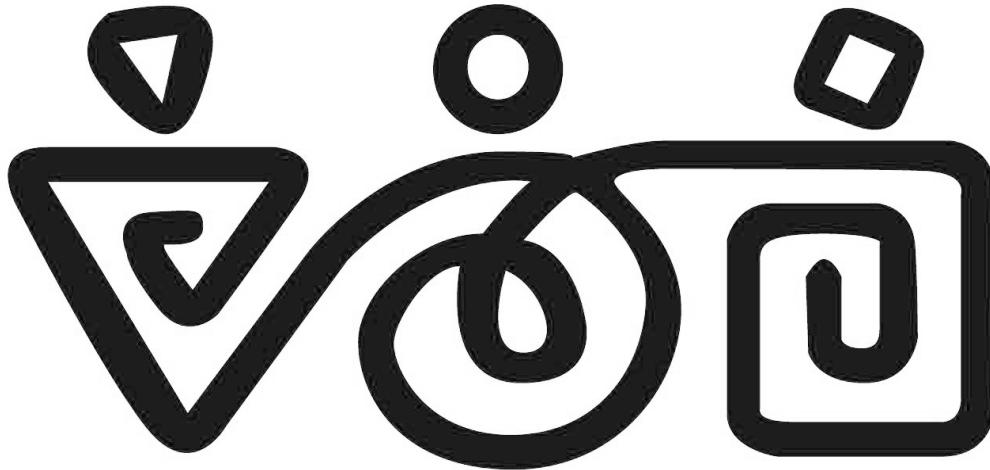


Figura 6. Logo MINTUR y organismos adscritos INATUR, VENETUR, VENTEL.

B. JESÚS EMILIO FRANCO

LOGOS DE PDVSA, CONGRESO DE MEDICINA INTERNA
DE CARACAS Y DEL MOP

El símbolo de Petróleos de Venezuela S.A., quizá la empresa más importante y emblemática del país, realizado en 1969 por Franco (Venezuela, 1939-1983), pionero del diseño gráfico venezolano.

Esta imagen, vigente, está fundamentada en un petroglifo en forma de sol decorado u ornamentado, representado en la Piedra Guarataro que se encuen-

tra en Caicara del Orinoco, estado Bolívar. La simbología del sol como fuente de energía es asociada con la empresa (ver figura 7).

Es importante resaltar que este petroglifo deviene de una figura compleja con gran riqueza en líneas y formas que representan las manchas solares, de diseño muy esquemático, lo que le permitió a Franco la posibilidad de sintetizarlo y obtener varios productos gráficos del mismo (imagen del Congreso de Medicina Interna de Caracas 1974, ver figura 7a), y del extinto Ministerio de Obras Públicas/MOP (ver figura 7b), sin perder su relación de forma circular o su simbología ancestral con lo solar que irradia energía en todas direcciones.

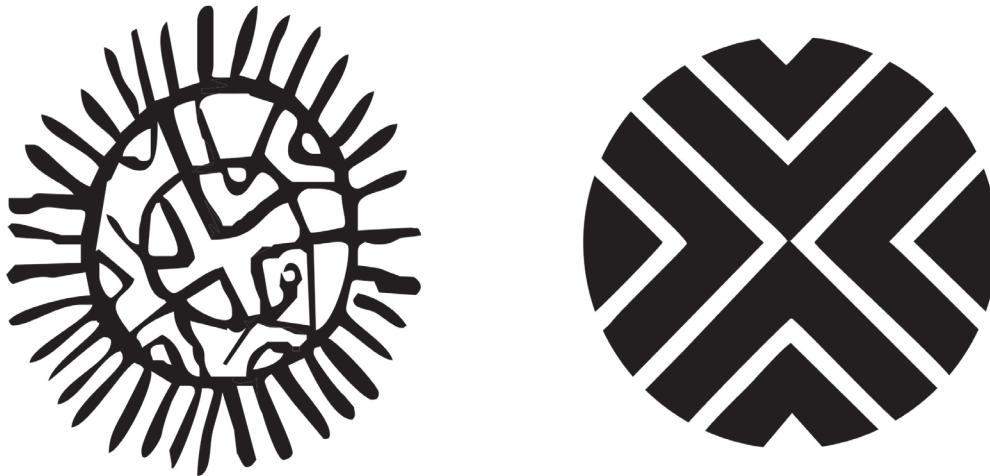


Figura 7. Petroglifo de Guarataro. Logo PDVSA 1969.



Figura 7a. Congreso de Medicina Interna. 1974.



Figura 7b. Logo del extinto Ministerio de Obras Públicas, MOP. 1969.

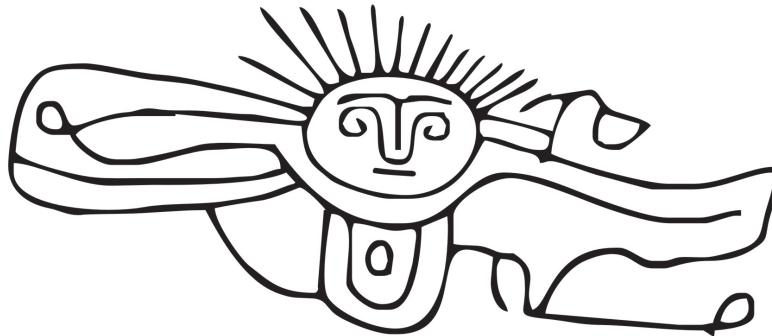
2. GENERACIONES POSTERIORES

A. WALESKA BELISARIO

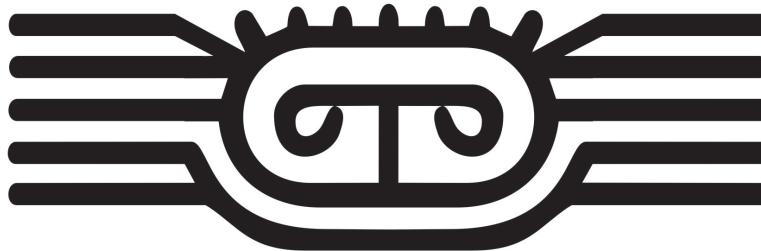
IMAGEN FUNDACIÓN LIBRERÍAS KUAI MARE

La imagen de la Fundación Librerías Kuai Mare, concebida en 2003 por Belisario, diseñadora venezolana nacida en 1954, muestra una resemantización del ser alado del petroglifo de la Piedra del Sol y la Luna que se encuentra

en Caicara del Orinoco, estado Bolívar, Venezuela, a través de una construcción gráfica simétrica de un libro: las alas, brazos o anexos de la cara de este personaje mitológico en páginas y el cuerpo en el lomo del libro (ver figura 8).



Piedra del Sol y la Luna
Caicara del Orinoco
Estado Bolívar



Librería Kuai mare

Figura 8. Imagen de la Fundación Librerías Kuai Mare.

Al asociar el libro con el sol, relaciona el libro con la luz; metafóricamente, el libro es un vehículo de la luz del conocimiento, que saca de la oscuridad o de la ignorancia.

En Caicara del Orinoco encontramos una representación humanizada del sol. Su cabeza irradia rayos de luz que, en la esfera de lo divino, contiene múltiples simbolismos y cualidades de carácter mágico ligadas a la vida orgánica y a la inteligencia creadora. La vitalidad extática del pensamiento solar se manifiesta en los espirales que forman sus ojos, los cuales indican un estado de concentración y poder espiritual superior. Los brazos se convierten en múltiples líneas que se despliegan como enredaderas vegetales semejantes a las que el propio sol despierta en la tierra cuando la fertiliza con su luz (De Valencia, en Suárez 1997-2004, 26).

Un hermoso ejemplo de la capacidad simbólica, poética y comunicacional de los petroglifos cuando son resemantizados o reinventados.

3. LA SUSTITUCIÓN

A. IMAGEN DEL PERRO Y LA RANA

A partir del decreto de 2006 del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, se eliminan 35 logotipos de instituciones culturales del país, estableciendo el uso de una única imagen, impresión fiel y exacta de una pintadera panare, utilizada por dicha etnia para pintura corporal. La misma carece de autoría y no representa una versión del sello original, el cual consiste en uno de los sellos más complejos producidos por los panare⁷, donde se reco-

⁷ Panare o E'ñepá, etnia indígena venezolana que habita en el extremo oeste del estado Bolívar y al norte del estado Amazonas, de Venezuela.



nocen dos figuras zoomorfas o figuras estilizadas de un perro y una rana, una figura antropomorfa al centro, junto a unas figuras abstracto geométricas y unas líneas a los lados. Por esta razón dicho logo es conocido como el del perro y la rana (ver figura 9).

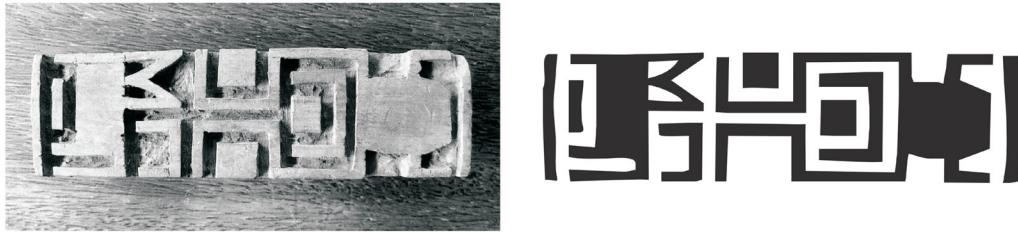


Figura 9. Pintadera Panare. Actual imagen Ministerio del Poder Popular para la Cultura y 35 instituciones culturales del Estado venezolano.

El planteamiento incluye propuesta a color: el color rojo utilizado por los panare como colorante, conseguido al mezclar onoto⁸ con aceite u otro elemento graso y que funciona para pintar la piel.

Dicha imagen reemplaza y unifica los logotipos de 35 instituciones, haciendo salvedad que mantienen los nombres de cada una de ellas, algunos vigentes y otros desaparecidos o cambiados, como: el del extinto Consejo Nacio-

8 Onoto, achiote (*Bixa orellana*): es una especie botánica arborecente de las regiones intertropicales de América, cultivado en Venezuela desde la época precolombina. De su fruto se obtiene la especia homónima, empleada como colorante y condimento en la comida popular.

nal de la Cultura (CONAC), el del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), el del Museo de Bellas Artes (MBA), el de la Galería de Arte Nacional (GAN), el de las Librerías del Sur (antiguamente Librerías Kuai Mare), entre otras.

A raíz de esta decisión del Estado venezolano como parte de una política cultural, diseñadores, artistas y otras personalidades manifestaron su descontento, argumentando que dicha imagen no traducía el lenguaje visual contemporáneo, despreciando la técnica y la tradición de la disciplina. Estas críticas se hicieron dado que no tiene una construcción gráfica propuesta por un diseñador, se presenta con bordes indefinidos idéntica a la marca o huella dejada por el sello original como una suerte de anacronismo, anulando el diseño de autor y autonomía de cada institución. Esta decisión obliga a cambiar las anteriores imágenes de las instituciones, pertenecientes al diseño del siglo XX, es decir, se habla de la impronta de las primeras generaciones de diseñadores de nuestro país, que se encuentran en la memoria de la población que asocia y reconoce cada imagen eliminada con la misión de cada ente cultural venezolano. Esto traduce que las mismas formaban parte del patrimonio gráfico de Venezuela forjado durante décadas con piezas de excelente calidad.

En una carta dirigida al ministro de cultura para ese entonces, el arquitecto Francisco Sesto, redactada y suscrita por el gremio de diseñadores venezolanos, se señaló que se utilizaba esa imagen a costa de la destrucción de aquellas que estaban asociadas en la conciencia profunda de la población y sus referentes institucionales, lo cual podría generar un efecto contrario a lo perseguido con ese marcaje novedoso.

A continuación se citan algunos de los argumentos que esgrimieron en aquel debate personas que no estaban de acuerdo:



En defensa del patrimonio visual y la memoria nacional:

Lo podemos ver desde la arista del diseño gráfico, lo que implica la pérdida de un patrimonio visual de monumental importancia. Lo podemos ver también a través de la imposición de un pensamiento único. (...) todo eso forma parte de un proyecto para suprimir la memoria de la Nación y reemplazarla por una idea que proviene de una intención abiertamente autoritaria (...) (ObjEtual 2006, s/n).

Desde una posición de defensa histórica, leemos un extracto de una publicación de Simón Alberto Consalvi en el diario *El Nacional* el 2 de abril de 2006, en un trabajo titulado “La rana y el perro, o la guerra contra la Cultura”:



Los grandes diseñadores dejaron su huella, y nos legaron no sólo su poder de creatividad sino también su espíritu de libertad. No nos llamemos a engaño, sin ese espíritu nada puede ser consistente con la Cultura. No sólo se borran ahora los logos, se aniquila de manera fría y calculadora ese otro contexto social en el cual trabajaron Gerd Leufert, Nedo M.F. y John Lange, los grandes innovadores del diseño, y quienes vinieron después como Álvaro Sotillo, Waleska Belisario y tantos otros que se inspiraron en aquellos ejemplos... ¿A quién se debe, si no a ellos, el avance y la modernidad del diseño gráfico en Venezuela? (en ObjEtual 2006, s/n).

En defensa del diseño como disciplina y de la diversidad cultural, en la carta se recoge un extracto de Carmen Alicia Di Pasquale en un documento inédito:

(...) quisiéramos señalar que en este gesto puede leerse un desprecio por el diseño, una tachadura desaprobatoria, y con ello un desprecio hacia la diversi-

dad cultural, que es uno de los paradigmas que predica el actual proceso político. No hubo consulta, llamados, diálogo, propuesta. Se tenía que hacer, no un cambio para mejorar, sino una unificación. No se participó a los sectores que –eso sí– son los guardianes de los logros del diseño, que insertado en la cotidianidad del venezolano, se resiste a ser relegado a ningún tipo de mausoleo (en ObjEtual 2006, s/n)

Desde un análisis histórico político, se lee un documento inédito de Rocco Mangieri:

Si en verdad se trata de homogeneizar todos los entes culturales con un único símbolo, hay que ubicarlo a nivel de los juicios de valor y de los discursos ideológicos asociados. Históricamente no ha sido exitosa la cancelación total o sustitución de imágenes o símbolos producidos en etapas o fases consideradas como anteriores o “superadas” por el simple hecho de corresponder a una ideología. Lo que se hace, sin darse cuenta quizás, es reemplazar una ideología por otra. La cultura se empobrece cuando no tratamos de separar el valor estético de los programas ideológicos-políticos (ObjEtual 2006, s/n).



Y desde una postura política que aboga por derechos igualitarios, se lee a Sandra Pinardi en “Reportes de la Erosión: Los emblemas”, publicado el 13 de mayo de 2006 en *El Nacional*:

(...) esta sustitución de los emblemas por un sello que nada cifra, que es sólo un signo, una “marca”, constituye una violencia y una violación de nuestra historia y patrimonio, más dramáticamente, de la posibilidad de pensarnos en el nosotros y de imaginarnos –es decir, de darle forma propia a las ilusiones, a los derechos, a los requerimientos– en un mañana urbano, honrado y prudente, con una política y una comunidad de encuentros, de todos y entre todos: en la que se incluya la diferencia y la distinción (en ObjEtual 2006, s/n).

Y ante tanta opinión en contra, el ministro de Cultura de ese entonces, Sesto, argumentó:

Se seleccionó el emblema del perro y la rana para no hacer una referencia gráfica que pudiera pasar de moda. Este grafismo tiene un valor estético indiscutible, es anónimo, no resalta un valor gráfico por encima de cualquier otro y permanece en el tiempo (en ObjEtual 2006, s/n).

Esta discusión tiene tintes políticos partidistas; sin embargo, se dejan ver argumentos propios de la estética y del diseño, incluso elementos como el individualismo del autor versus la muerte de este, tema discutido en la estética contemporánea⁹. Más allá de darle la razón a algún sector, nos interesa observar que se cambiaron imágenes de alta calidad gráfica, algunas provenientes del rediseño y reinterpretación de petroglifos, por una imagen de los pueblos originarios, igualmente de riqueza estética y carga identitaria, en lo que podríamos ver una suerte de anacronismo o apropiación de lo originario para insertarlo en este tiempo. Sin elaborar juicios de valor, nos interesa subrayar que lo originario persiste.

Tal es el caso del Sistema Nacional de las Culturas Populares (SNCP), perteneciente al Ministerio del Poder Popular para la Cultura que aparece en el



9 Desde la crisis de la autoría proclamada por Roland Barthes (1994) como parte de las teorías literarias contemporáneas, bajo las premisas de la muerte o desaparición del autor, donde plantea que los textos escritos pertenecen a la cultura general, pues es al lector o al espectador a quien le toca interpretar y dar sentido a una obra, pasando por Michel Foucault quien considera que la obra sobrevive al autor; se propone que hay otra forma de entender el hecho creativo y el destino o recepción de una obra de arte, ya no es solo tarea del artista, genio o creador, sino que se despliega en el interior de una cultura.

2011, en el cual se continúan utilizando imágenes “anónimas” de pueblos originarios, que quizá por muchos eran ignoradas para, de esta manera, contribuir al reforzamiento de la identidad nacional (ver figura 10).



Figura 10. Pintaderas panare. Logo Sistema Nacional Culturas Populares.

4. REFLEXIONES FINALES

Mas allá de lo político, hay que subrayar que lo ancestral gráfico de nuestros pueblos originarios persiste y prevalece, forma parte del inconsciente colectivo nacional, noción jungniana en la que heredamos los imaginarios de generación en generación como si estuvieran incorporados en nuestro ser biológico, es decir, que desarrolla un papel crucial en el constructo cultural: es precisamente cómo los diseñadores de nuestro país han trabajado con referen-

tes simbólicos ancestrales, provenientes del arte rupestre (petroglifos y pictogramas) y de otras expresiones gráficas de los pueblos originarios (pintaderas y pintura corporal) para así, mirando un pasado que está latente en el inconsciente colectivo de los venezolanos, dar sentido a nuestro presente a través de una tradición gráfica.

Esto lo observamos en el caso en el cual se cambió un logo basado en un petroglifo por otro logo basado en espirales, formas recurrentes no solo de los petroglifos venezolanos, sino también de símbolos de otras culturas, haciendo posible una lectura más universal o global de la gráfica venezolana. Hay que aclarar que, a pesar de que estos símbolos se repiten en diferentes culturas, sus significados son específicos y propios de cada contexto.

Los petroglifos y la gráfica, provenientes de los pueblos ancestrales, constituyen un imaginario que figura en el trabajo gráfico de artistas y diseñadores venezolanos, quienes lo reiteran y reinterpretan como formas identitarias que se mantienen en el tiempo, logrando posicionarse en el contexto cultural contemporáneo. Pese al intenso proceso de transculturación (al que hemos sido sometidos desde la colonia hasta el presente), propio del proyecto civilizatorio de occidente, se evidencia lo indeleble de la herencia indígena en la identidad de la nación en tanto parte fundamental de la venezolanidad.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 1994. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura
- Chacón, Alfredo. 2011. La Placa Alada: Su universo conocido y una intuitiva analogía con el cuerpo humano. *Boletín Antropológico*, no 82: 94-115.
- De Stefano, Victoria. 1985. *La emblemática de Gerd Leufert*. Caracas: Catálogo #766, Museo de Bellas Artes de Caracas.
- Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. España: Guadarrama / Punto Omega.
- Vellard, Jehan-Albert. 1940. *Arqueología de la región occidental de Venezuela*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Electrónicas

Internet

- ObjEtual. 2006. Se cambia la imagen de 35 entes culturales por la del Ministerio de la Cultura. Página web de ObjEtual. <https://objetual.info/se-cambia-la-imagen-de-35-entes-culturales-por-la-del-ministerio-de-la-cultura/>
- Suárez, Carlos. 1997-2004. El contenido simbólico de los petroglifos en Venezuela (trabajo inédito). Blog de Carlos Suárez. <https://carlossuarez1966.files.wordpress.com/2011/03/contenidos-simbolicos-de-los-petroglifos-en-venezuela.pdf>
- Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores. http://www.ambavene.org/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=360&lang=es
- PDVSA. <http://www.pdvsa.com/index.php?lang=es>
- Diccionario de la lengua española, 22ª edición. 2012. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>



Fotográficas

Imagen Placa lítica. Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”, de la Universidad de Los Andes. http://vereda.ula.ve/museo_arqueologico/colecciones/la-coleccion-arqueologica/

Imagen Vista de las Nenas en exposición Mundo Nenia. Junio-agosto 2015. <http://visioncomunsubjetiva.tumblr.com/page/3>

Imagen Pintaderas Panare. <http://confarruco.blogspot.com/2015/08/el-sello-original-del-perro-y-la-rana.html>

