

Mapas intervenidos y cartografía cinquecentista: Aproximaciones y disyunciones*

Ana Isabel Parada Soto**

Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano

Resumen

A partir del análisis de las primeras cartas geográficas que refieren al actual territorio de nuestro país y las obras ejecutadas por los artistas plásticos Miguel von Daniel y Claudio Perna se intenta una forma de Apropiación conceptual. Los mapas, trazados en el pasado, intervenidos por los artistas contemporáneos; se corresponden con recorridos reales o imaginarios, que, en el caso de los cartógrafos del siglo XVI responden a un pensamiento frontero entre el medioevo y el renacimiento y en los artistas aludidos forma parte de esa conciencia individual creciente que busca respuestas desde campos posibles del saber humano, a interrogantes en torno a transformaciones que tienen que ver con la globalización, las fronteras, territorialidades y a la construcción de identidades como producto de construcciones reales y simbólicas.

Palabras clave: Mapas, cartografía, artistas plásticos, Venezuela.

Abstract

It is intended a way of conceptual appropriation, from the analysis of the firsts letters that refer to our country's current territory and the works done by the plastic artists Miguel von Dangel and Claudio Perna. The maps, which were done in the past, and intervened by the contemporary artists; correspond to real or imaginary routes that, in the case of the cartographers of XVIth century, respond to a point of view between the medioevo and Renaissance, and in the alluded artists it is part of that individual growing conscience that looks up for an answer from the possible knowledge fields of human wisdom to questions about the transformations surrounding globalization, frontiers, territorialities, and to the construction of identities as a product of real and symbolic constructions.

Key words: maps,

* Este artículo fue culminado y consignado a *Presente y Pasado. Revista de Historia* el 03 de mayo de 2002 siendo aprobada su publicación el 14 de junio de 2002. [Nota del Comité Editorial].

** Licenciada en Historia del Arte de la Universidad de los Andes, cursó estudios de Maestría en Arte Latinoamericano Contemporáneo en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la ULA. Miembro fundador del Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano (GIAL). E-mail: *isabela_12@yaboo.com* [Nota del Comité Editorial].

Miguel von Dangel (1946)¹ y Claudio Perna (1938-1997)² realizan como parte importante de su obra artística aproximaciones a la cartografía venezolana, en lo que se ha convenido en llamar *Mapas Intervenidos*. Este acercamiento a la geografía a través de la cartografía forma parte de las transformaciones experimentadas en el campo del arte en las últimas décadas del presente siglo. Tendencias ya analizadas por Frank Popper, quien postula el desarrollo de dos corrientes en el arte de los setenta. Una individualista e idealista que caería dentro de lo que puede definirse como arte conceptual y la otra colectiva y materialista, asociada a las formas realistas de una práctica social o política. Aunque en apariencia dichas tendencias se oponen, se puede establecer una nueva teoría fundada en su conciliación, al examinarlas en relación con las nociones de entorno, de participación del espectador y del nuevo comportamiento del artista. (1980:16). Las bondades de dicha teoría se manifiestan en el caso particular de los dos artistas que nos ocupan, ya que su arte está ligado por una parte a lo conceptual, que privilegia la primacía de la idea sobre el objeto; sin llegar a evadir la confrontación que remite al terreno de lo político y lo social que, por lo demás, siempre ha estado presente en el arte latinoamericano contemporáneo. Y, por la otra, a la representación cartográfica vivencial de la tierra venezolana, que los une y, a la vez los separa de otros hombres venidos de regiones vecinas a sus lugares de procedencia, que empezaron a trazar los primeros mapas de esta parte de la tierra, recién realizado su descubrimiento.

La manera en que funciona la aproximación que trato de establecer entre los cartógrafos antiguos y los mencionados artistas es desde la apropiación conceptual, que me permite vincularlos a un interés común, como lo es el trazado o la intervención de mapas de superficie sobre Venezuela o América en general, que se corresponden con recorridos reales o imaginarios que responden, en el caso de los primeros, a un pensamiento fronterero entre el medioevo y el renacimiento, entre la superstición y la ciencia, entre dos modos distintos de concebir el cristianismo que surgieron a raíz de la Reforma, entre el yo y una

conciencia nacional. Antagonismos sobre los que harían posible sus sueños, llámense de conquista, de logros científicos o de vinculación con lo otro (los nativos, la flora, la fauna, las corrientes hidrográficas). Y en relación a los segundos, forma parte de esa conciencia individual creciente que busca respuesta, desde campos posibles del saber humano, a preguntas acuciantes en torno a transformaciones que tienen que ver con la globalización, las fronteras, territorialidades y la construcción de identidades como producto de construcciones simbólicas que den lugar a procesos “de selección y recreación tanto de lo que se ‘da’, como de lo que se ‘recibe’, e incluso de lo que se ‘busca’ activamente, o se ‘crea’ y ‘recrea’ a partir del pasado, tales que puede hablarse de la existencia – en cualquier sociedad – de una cierta política de memoria y olvido“ (Mato, 1995: 30). Contenidos que ellos interpretan y reelaboran tratando de darle sentido desde la práctica de la representación artística.

Intentaremos, por tanto, a partir de la Cartografía de la geografía venezolana, trazar las líneas de disyunción y de reconstrucción de sentido, de modos de visión separados en el tiempo, complejos y heterogéneos, pero que al estar referidos temáticamente a los intereses pautados por Miguel von Dangel y Claudio Perna cobran para nosotros una nueva significación.

A sabiendas de que los mapas cartográficos no se consideran un producto artístico, vamos a resaltar algunos aspectos que, pudiéramos asumir, poseen un valor que trasciende el objetivo para el cual fueron realizados. Si nos fijamos en la forma en que fueron elaborados los de las distintas regiones americanas, desde el siglo XVI al XVIII, podemos ver, a la luz de la comprensión del arte contemporáneo, una intencionalidad artística, que si bien no está marcada como hecho esencial, aparece implícita. Tomemos en cuenta la cantidad de significantes que se les fueron incorporando lentamente. De las cartas marinas o portulanos de un comienzo, donde sólo aparecían lugares costeros, se fueron realizando más elaborados a medida que se consolidaba la labor de conquista y se conocía mejor el territorio, su flora y su fauna. Se nombró y renombró a

la naturaleza con todos sus accidentes tal y como se mostraba ante los ojos de quienes podían contemplarla o de los que debían hacer un esfuerzo imaginativo para poder plasmar esa realidad que les era desconocida. Debemos tomar en cuenta que a medida que se profundizaba en el conocimiento del Continente Americano, los mapas se llenaban de nombres, algunos accidentales, otros permanentes, producto de la imposición de los europeos al recordarles sus lugares de procedencia o porque de esa manera entendían que el nativo los pronunciaba. Mapas como los de Theodore de Bry, Holsius y Jondius, introducen representaciones de indígenas que nada tienen que ver con la realidad y que respondían a la visión que se había impuesto Europa acerca del otro, como veremos más adelante.

Hermann González Oropeza nos dice que “el color, otro elemento clave dentro del aspecto formal de la obra, era aplicado una vez que el mapa salía de la prensa en blanco y negro. Llegó a ser un arte muy refinado, no sólo por el preciosismo de los colores oro y plata, sino por el cuidado que se tenía en la aplicación cromática a las distintas partes de los galeones, o monstruos impresos en las aguas marinas o los animales salvajes nativos.” (1983:10)

Podemos decir que la aproximación cartográfica es el eje sobre el cual giran múltiples miradas, que se establecen a medio camino entre la geografía y el arte: los dos artistas se aproximan a la geografía, los cartógrafos se aproximan al arte. Nos queda por constatar como funcionan las uniones y disyunciones.

La formación cultural, el estamento que representan y sus intereses personales serían, entre otros el *background* que el europeo antiguo trae consigo. Así, Cristóbal Colón cree haber encontrado el Paraíso en parte de lo que hoy en día son tierras venezolanas, según se desprende de la Tercera Carta de Relación enviada a los Reyes Católicos de España.

Entre otros, Antonio de Herrera, Francisco López de Gómara, Walter Raleigh, Joannes de Laet, dejaron en *Descripción de las Indias*

Occidentales, Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano, La Historia de las Indias, The Discoverie of the large and beautiful Empire of Guiana, Mundo Nuevo o Descripción de las Indias Occidentales, testimonios de primera fuente, pues aún cuando de Laet no estuvo nunca en América, conoció la bibliografía existente para la época, los portulanos o cartas marinas y las historias narradas por los bátavos.

Tanto en los españoles como en Raleigh encontramos propensión a creer en la leyenda de las Amazonas, de El Dorado, por lo cual inician desde distintos puntos geográficos su búsqueda, a la par que van describiendo la topografía, la fauna y la flora. De sus viajes, los castellanos esperan enriquecimiento y honra personal, así como consolidar la labor de conquista del territorio que se apropió España. Mientras que el inglés y el holandés no conceden el derecho en exclusiva a la Corona española en estas tierras. Inglaterra se abocará a derrotar a la Armada Invencible y Holanda tratará de hacer la vida imposible a los que llenaron de oprobio su propia patria; fundando para ello, en 1621, la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales:

Esta Compañía, creada sobre el modelo de la sólida Compañía Holandesa de las Indias Orientales, como una expresión del sentir y de las aspiraciones de los inmigrantes belgas asentados en las provincias del norte, humillados en su propia tierra por la opresión española, se proponía debilitar el poder de la altiva España, hostigándola en los mares del Nuevo Mundo, dificultándole las conexiones, atacando sus plazas fuertes, sembrando inseguridad en las colonias, capturando o hundiendo barcos y tesoros ... fue dotada de una flota que llegó a tener entre 1623 y 1636, más de ochocientos barcos, tripulados por los más avezados pilotos y navegantes. Para sus propósitos, debían conocer perfectamente los mares y las costas, y surgió así entre los Directores la idea de sostener con investigaciones científicas y estudios geográficos los esfuerzos dirigidos a incapacitar a España para seguir oprimiendo a Europa y rescatar completamente sus tierras. Mercator, de Bry, de Laet, Hondius, Hulsius Bertus, Peter Plancius, Cluverius, conocidos como los padres de la geografía moderna, unieron afanes y esmeros

para este fin que enaltece desde varios puntos de vista la ya valiosa labor investigativa. (Marisa Vannini, 1998:18)

Otro de los aspectos que revistió el descubrimiento del Nuevo Mundo fue la controversia entre España y otros países europeos por el derecho y propiedad de estas tierras, si el Primado de Roma las cede a los españoles y a los portugueses por el Tratado de Tordesillas; ingleses, franceses y holandeses van ocupándola también: las razones que aducen se basan en que no le conceden prerrogativas al país que las descubrió, o como dice de Laet “ a no ser el que los españoles las habían hollado aquí y allá, levantando unas burdas cabañas y dado el nombre a unos ríos y cabos, hechos que no pueden confirmar la propiedad”. (1988: 39) La reforma anglicana surgida en suelo inglés y la luterana en Alemania permiten a estos países ignorar la autoridad del Papa.

Es claro que tras la polémica se esconde el ansia de posesión y expansión hacia estas colonias o, de esto no ser posible, al menos la posibilidad de entablar relaciones comerciales, porque el nativo americano, como ser humano, no les interesaba, no lo consideraban su igual.

Para los europeos, la visión del indígena representaba la de un ser extraño, era el *otro*:

La percepción del aspecto físico de estos hombres y mujeres periféricos, que eleva en ellos cada rasgo extraño a condición monstruosa; la percepción del color oscuro de los pueblos tropicales, que revela los primeros indicios serios de racismo, sancionado por la historia bíblica de Cam, el hijo de Noé, ancestro de los negros y esclavos, la percepción de la indumentaria de esos pueblos, signo de riqueza en el caso de culturas avanzadas para los patrones europeos medievales, pero las más de las veces indicador de pobreza, ... siendo en estas ocasiones la ausencia de ropa vista como franco rasgo de inhumanidad sobre todo si la piel revelada por la desnudez era negra o muy oscura; la percepción del hábitat y la identificación, de acuerdo a el, de hombres con animales, como en el caso de los trogloditas; la percepción de los usos alimenticios a partir de la idea de identificar toda costumbre alimentaria demasiado alejada de los parámetros que caracterizan las del viajero como signo también de animalidad y de inmundicia; la apreciación

del lenguaje y de sus sonidos desde una perspectiva similar, animalizadora de lo diferente; la apreciación en fin de todo lo relativo a lo más sensible para la mentalidad y los patrones culturales del viajero: la religión, los usos y costumbres (sexuales sobre todo, pero también de vida y muerte) como signos decisivos para delimitar la frontera entre lo humano y lo monstruoso, o más aún, entre lo humano y lo animal. (Vladimir Acosta, 1993: 273)

Un claro ejemplo de este tipo de visión estaría dado en las tres versiones de mapas que elaboraron Theodore de Bry, (fig. 1) Levinus Hulsius y Jodocus Hondius, a partir de la obra Geográfica y Cartográfica de Don Antonio de Berrío para acompañar el libro de Walter Raleigh acerca de la *Guiana*. Además de las alteraciones a nivel de las figuras humanas y de la representación de las Amazonas aparece de manera exótica la fauna tropical. Esta vasta región de Guayana que limita con el Atlántico,

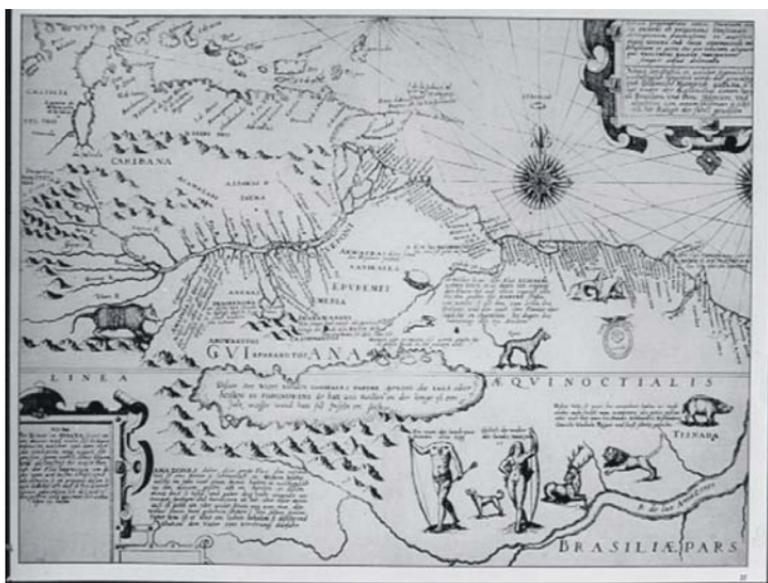


Figura N°1. Mapa de Theodore de Bry (1599)

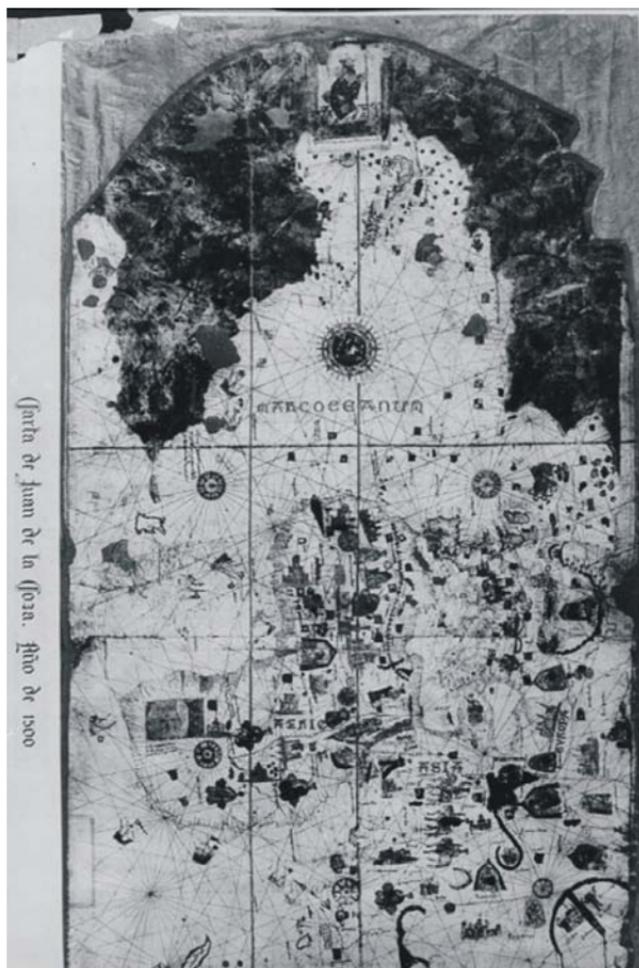
despertó los más febriles sueños y fue objeto de exploraciones de parte de españoles, holandeses, ingleses y portugueses. Debe su conformación geopolítica a este hecho, así tenemos una Guayana brasileña, francesa, holandesa o Surinam, británica o Guyana y la guayana venezolana.

En esta región de *Guiana* se localizaría la mítica Manoa o El Dorado sobre el Parime Lacus, Jardín de Delicias equivalente a la imagen del Paraíso de Colón, ambos quiméricos, de abundante riqueza. Rojas Mix explica cómo una historia absorbe a la otra y hasta qué punto el mito del hombre se hizo geografía, pues este lugar fabuloso, El Dorado o Manoa, se encontraría en el Lago Parime (1992:60).

Axel Stein, a propósito de la exposición de Miguel von Dangel *Mapas-collage*, de 1991, en la Galería caraqueña D´Museo, señala que además de los mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII que ubican el Lago Parime en esta región, hay un grabado alemán del siglo XVI donde aparece la ciudad de Manoa; diversos monumentos asoman sus campanarios, torres y banderas dentro de esta ciudad fortificada, en el puerto aparecen veleros y curiaras. Se parece a Colonia o Nuremberg y von Dangel contrapone mapas medievales alemanes a los modernos mapas contemporáneos venezolanos. Una nueva mitología respaldaría ideológicamente nuevos apetitos materiales, entre ellos el más reciente del *progreso*. (1991: Hoja suelta)

Podemos usar dos mapas para confirmar ese sentido que se tiene de comprender y habitar la geografía, de cómo al conocimiento geográfico se le une lo mítico, lo económico y, en general, todo aquello que conforma una manera de ser y de pensar. El primero es referido a Venezuela y lo realizó Juan de la Cosa; está fechado en el año de 1500 en el Puerto de Santa María, pero se sabe que fue publicado por primera vez por Humboldt en el año de 1832. El otro, realizado por el cosmógrafo veneciano Marco Vicenzo Coronelli, se publicó en el Atlas editado en Venecia en el año de 1690, pero se ignora en qué año lo realizó el autor. (figurass 2 y 3, página siguiente).

El de Juan de la Cosa sobresale por la precisión con que fue ejecutado el perfil costero venezolano en fecha tan temprana, aún cuando se le ha subrayado la exagerada dimensión de la península de



*Figura N° 2. Juan de la Cosa.
Mapa de Venezuela. 1500. Publicado en 1832.*

la Guajira y la pequeñez relativa de la península de Paraguaná. El mapa forma parte de esa leyenda cartográfica que reza *Costa de las perlas* para referirse al oriente venezolano, conformado por Cumaná y la península de Paria, al sur de la isla de Margarita. Cristóbal Colón, en su Tercera Carta de Relación a los Reyes Católicos, le da el nombre de Paria a esa zona y con los viajes de Peralonso Niño y Cristóbal Guerra por una parte, y el de Alonso de Ojeda, Juan de la Cosa y Américo Vespucio, por la otra, queda conformado el sinónimo Cumaná, península de Paria = Costa de las Perlas. Se piensa que en el caso particular de este mapa, Juan de la Cosa prefiere identificarlo

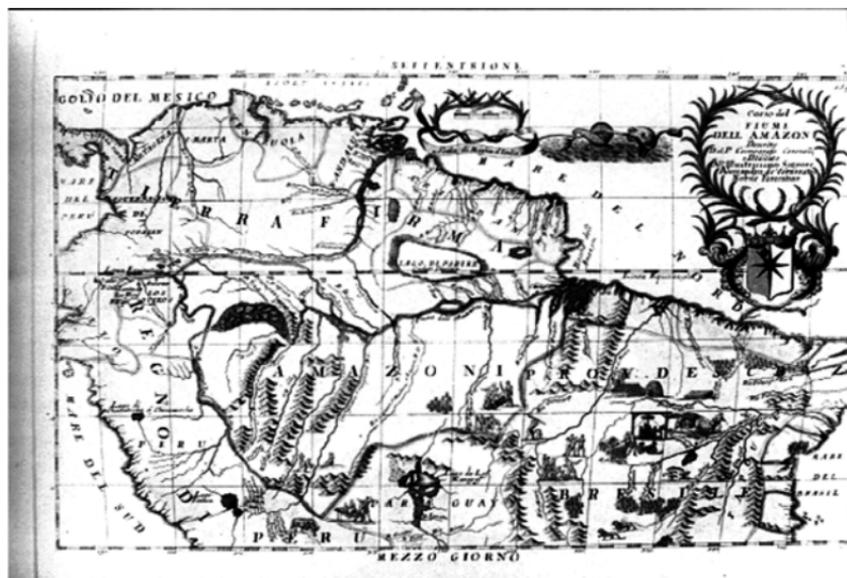


Figura N° 3. Mapa del curso del río de las Amazonas.
Marco Vicenzo Coronelli.

como Costa de las Perlas, antes que con Paria, que tenía más sabor indígena; para evitar quizás dejar constancia de haber transgredido los derechos prioritarios de la capitulación otorgada a Colón. (Hermann González O. 1983: 100 y 298) Debido a lo temprano de la fecha de ejecución del mapa podemos observar que sólo se nombran las islas y los lugares costeros, además que se resalta en color azul las dos islas que poseían riqueza perlera, Margarita y Cubagua. El segundo mapa sigue el curso de las Amazonas y coloca la región Caribe o Caribana, que pertenece a Venezuela, en la costa al norte y al sur la Tierra Firme. También aparece identificado el Lago Parime y se dice que se cree fabuloso. (González O. 1983: 188).

Los autores 'intervienen' los mapas, resaltan aspectos que a su modo de entender son vitales y que se corresponden con un ideario mítico fabuloso, mercantilista, para cuya representación recurren a conocimientos geográficos precisos. Parte de estas concepciones y de estas descripciones pasaron a alimentar el campo del arte, y así podemos hablar de 'visiones bidireccionales', de cómo percibe Europa a América y cómo ésta última se proyecta hacia sí misma y hacia el viejo continente, tanto en su relación con el paisaje como con el nativo de estas tierras.

La visión de Europa se centraba en la imagen de América como abundancia, en el Jardín del Edén; "era un jardín exuberante donde se podían colmar todas las necesidades y deseos de la vida, así como un sentimiento primitivo y salvaje que la disciplina del hombre había de domar". (Dan Cameron, 1990: 29).

Al americano se le representaba en Europa con una imagen estereotipada, que codificaron tanto en los grabados de Theodore de Bry, en *Les Grands Voyages*, América 1590 - 1596, como en la Iconología de Cesare Ripa, de 1603, desnudo o apenas tapando sus partes pudendas, con penacho de plumas, arco y carjac.

La imagen de América vino en el siglo XVII a completar la representación de los cuatro continentes: "plumas para adorno de su

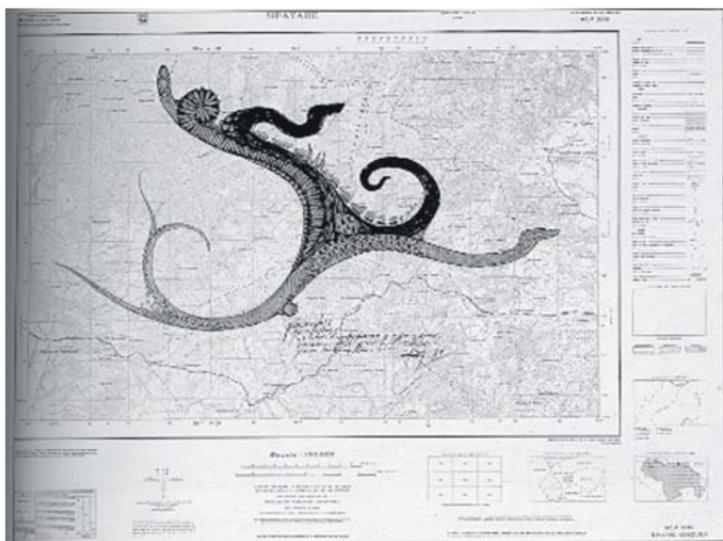
desnudez, arco y carjac para el combate, la cabeza de un decapitado a sus pies como prueba de su canibalismo, y el lagarto como símbolo del Nuevo Mundo” (Huguette Zavala, 1994:35).

Este tipo de representaciones, que no llegó a tener una influencia decisiva en el imaginario europeo, marcó, sin embargo, la percepción que de sí mismo iba teniendo el hombre americano, así lo demuestra Georges Roque:

De esta manera se dibuja una imagen de América que quedará adherida en la piel de los americanos durante largo tiempo. Podríamos resumirla así: se trata de un indio, un salvaje, bárbaro, desnudo, antropófago. Quisiera mostrar que esta imagen, impuesta por los europeos, se fija de manera perdurable en la mente de los americanos. Esta imagen se impuso con tanta fuerza, casi de manera arquetípica, que no deja más que una alternativa: por lo que no se puede quitar, no se puede rechazar, convirtiéndose en parte de la identidad; así la principal alternativa, desde el punto de vista de la identidad de los artistas americanos, es reprimirla, adoptando el modelo artístico europeo o bien asumirla. (1994:1-20).

Si detrás de las representaciones cartográficas se dejan entrever intereses y visiones de distinto orden como los mencionados, podemos ver que Miguel von Dangel y Claudio Perna, cuando vuelven sus ojos hacia los mapas que representan a nuestro territorio, también ven y aprehenden la realidad de un país en donde españoles y europeos, en general, fueron dejando su huella, del mismo modo que el indígena y el africano, para dar paso a la presencia multicultural que hoy nos caracteriza. Sus miradas también son interesadas, críticas y reflejan, a manera de constatación, cómo del entrecruzamiento de tantas visiones se fue formando un mosaico cultural, de múltiples lecturas.

Miguel von Dangel realiza una serie de trabajos sobre Cartas Geográficas de 1: 100.000, lo cual le permite visiones restringidas de un área determinada, con todos los accidentes geográficos, como ríos, valles, llanuras y montañas. Sobre esas Cartas dibuja escorpiones (fig. 4),



*Figura. 4 Miguel von Dangel.
Mapa Intervenido. Sipayare. 1980*

serpientes, animales míticos desde los más remotos tiempos, respecto a los cuales distintas etnias venezolanas habían elaborado creencias ancestrales. Estas Cartas o Mapas, trabajados por el artista marcan límites territoriales precisos de la geografía venezolana. Precisión que no existe en otros aspectos de sus Mapas ni en el discurso que los origina, porque el artista les confiere connotaciones pendulares con las cuales se pasea desde el siglo XVI hasta el XX, desde la conquista hasta la democracia. El aspecto temporal de las relaciones América - Europa y Europa - América, presentes en la obra de von Dangel incluyen la posmodernidad y se remontan hasta las guerras iconoclastas, están saturadas además entre lo arquetípico y lo religioso cristiano.

En el año 77, en la Universidad Central de Venezuela expone *Escorpiones de Venezuela: desde el Tepuy la Neblina, las Amazonas, las Cordilleras Costeñas, el río Caura, los Andes*. En el año 82 presenta en la Galería Félix

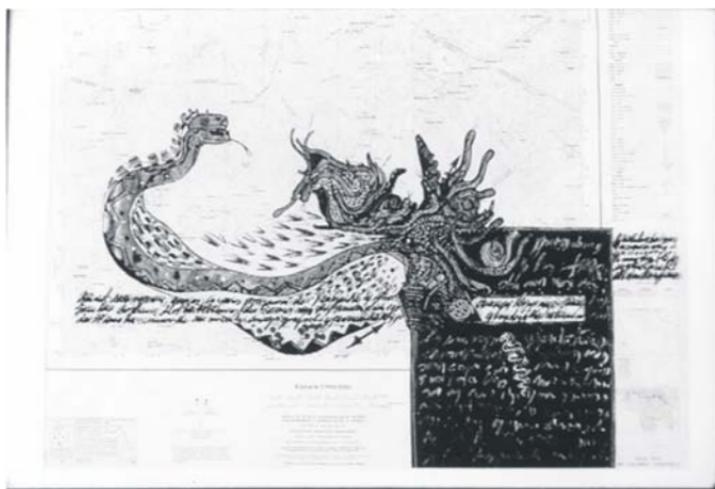


Figura N° 5. Miguel von Dangel.
Mapa Intervenido. Río Tucupido

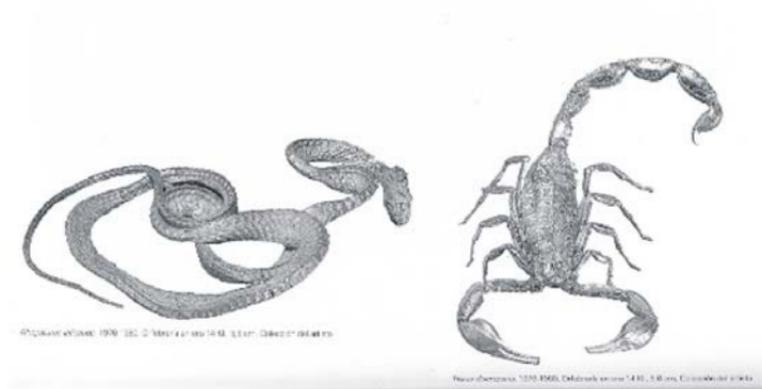


Fig. 6. Miguel von Dangel. *Tityus discrepans*, 1976-1980.
Orfebrería en oro 14 Kl. 5.6 cm. Colección del artista.

de Caracas, *Dibujos sobre mapas de Venezuela* (fig. 5, página siguiente), participa en la colectiva realizada en la CANTV Contemporary trends in venezuelan art, en el espacio dedicado a *Los Nuevos Dibujantes de Venezuela*, auspiciada por la Sala Mendoza, la Universal Rundle Corporation y The Hoyt Institute of Fine Arts Pennsylvania y en *Tres aproximaciones hacia el Paisaje Venezolano* (fig. 6, página siguiente), en la Galería Mendoza de la misma capital.

Remite, especialmente en las primeras exposiciones, a una geografía paradisíaca; abarca al país de norte a sur, de este a oeste. Cardinalidad que resulta en una cruz de cuyo centro emerge un escorpión, símbolo del sol, del renacer, del ciclo continuo del día y de la noche, que se inicia con la salida del astro por el este para finalizar con su ocaso por el oeste, tal como creían los antiguos egipcios o como refiere la iconografía de los petroglifos y los sellos de los panares, etnia venezolana que habita en el actual estado Bolívar³.

En *Tres Aproximaciones al Paisaje Venezolano* el artista trabajó con Mapas, hizo Esculturas y Encapsulados. Triple representación que le permite jugar con el paisaje real y con el cartográfico, porque recolectaba insectos en distintas zonas del país que luego vaciaba directamente en oro; posteriormente intervenía mapas de las zonas en que había recolectado los insectos. Sus encapsulados eran pedazos de tierra recogidos de diferentes zonas del territorio nacional, los 'encerraba' en resinas sintéticas de diferente colorido, lo que les da un aspecto muy agradable. Von Dangel cuenta que algunas veces experimentó un sentimiento de trascendencia y que a través de la naturaleza logró remontarse a Dios. Según él, en esa experiencia le sucedieron cosas rarísimas, como en los Médanos de Coro, donde determinó un espacio de tierra e hizo el vaciado; mientras, soplaba el viento, y cuando fueron a sacar el 'paisaje', las líneas de la arena habían cambiado, la naturaleza había seguido su curso y él había congelado el tiempo. Para él, eso tocaba prácticamente con el misterio. Interviniendo lo menos posible y expresando una especie de condición de inferioridad ante el fenómeno de la vida y la naturaleza, volvió a encontrar a Dios (1994:12).

Esta aprehensión, entre otras que hemos ido reseñando, esta captación de la geografía venezolana en su doble aspecto, real y mítico, es la que logra el encuentro y desencuentro de von Dangel con los descubridores y cartógrafos europeos.

Tanto para estos hombres del siglo XVI como para el artista la aproximación al paisaje venezolano es una forma de conocimiento a distintos niveles, sin que ello implique establecer jerarquizaciones. En el caso de von Dangel, podemos establecer un primer nivel a partir de la puesta en contacto con culturas autóctonas, como la Panare, la Piaroa y la Yekuana, lo que le significa una mayor humanidad y un mejor desenvolvimiento como intelectual y como artista, ya que “a través de sus símbolos, de sus signos he encontrado nuevas posibilidades de decir cosas, de manifestar mis conceptos” (Miguel von Dangel. (1987, Mayo 21) *El Universal*, C 4 p. 1) Se convierte en un conocedor de mitos ancestrales de los indígenas venezolanos, lo que, unido al conocimiento del arte occidental, le permite, por ejemplo, recrear la Batalla de San Romano en suelo americano, donde sobresale el personaje Reyo, de la etnia piaroa.

Luis Angel Duque, curador de la instalación denominada *La Batalla de San Romano*, en la XLV Bienal de Venecia, refiriéndose a von Dangel dice: “ha indagado largamente las fuerzas de la América natural y el largo trauma del denominado descubrimiento, el cual, aún después de quinientos años no termina por resolverse en el tiempo” (1993: 2).

Miguel von Dangel establece el conflicto a nivel de la naturaleza y de las pocas posibilidades de expresión, pues la cantidad de imágenes con que España bombardeó a América a través de grabados, eran las que la ‘censura’ contrarreformista permitía, así señala: “nuestro conflicto con la naturaleza comenzó con la conquista” (1991, Agosto 21, *El Nacional*) y,

En todo caso y en cuanto a la secuela represora impuesta y practicada desde los inicios mismos del descubrimiento e inmediata conquista del Nuevo Mundo, hasta el momento de su definición americana, no podremos hablar de un celo censor, inspirado por la lógica del antiguo mandamiento semita referido a la prohibida representación de la imagen de Dios; antes al contrario

se trata casi de su negación. Es la imposición brutal de imágenes específicas que no permiten otra opción. (1997: 56)

Parime Lacus, Tierra de las Amazonas, leguas y leguas recorridas desde Perú, la Nueva Granada, Guayana, Brasil, buscando el camino de El Dorado. Von Dangel cumple un periplo, los caminos se entrecruzan y se separan; Selva del Amazonas, los Andes venezolanos, las Costas venezolanas, Caracas y sus alrededores. Con el ardor de un europeo del siglo XVI se adentró en esta geografía, pero con la visión de un Humboldt, de un viajero del siglo XIX que reconoce que, por venir de un círculo familiar foráneo, ve incentivada esa curiosidad, que en un primer momento es más geográfica que artística, pero que felizmente canaliza en imagen.

Es significativo que no elabore sus mapas, sino que recurra a los de cartografía nacional, que responden a una realidad que escapa de sus manos. El no inventó la geografía con sus accidentes topográficos y sus habitantes, están allí. Dejan de serle extraños, los asume, se proyecta en ellos y así ve reflejada su propia historia, la de un alemán que consigue dirimir la lucha que libra contra sus propios fantasmas. Atrás queda la reforma luterana, no así el sentimiento religioso y ético en el que siente que está comprometido; se hace venezolano. El paisaje antes recorrido está allí, sobre su mesa de trabajo, en la Carta Geográfica, no de Relación; su compromiso no es con el Rey, ni con las imágenes contrarreformadas, es consigo mismo.

Se hace contemporáneo, el péndulo llega hasta el siglo XX; de este proyecto no participan los cartógrafos del pasado. Un gran arco temporal los separa, lleno de ideas y política, movimientos de masas, guerras de independencia, dictadura y, finalmente, la democracia.

Pero la obra de von Dangel nos plantea que muchos de los dilemas que se suscitaron a partir del descubrimiento siguen vigentes; la América Hispana no ha resuelto el problema de sus imágenes, éstas se ciernen sobre el arte contemporáneo. Aún cuando sobre ellas no pesa ninguna 'imposición', como en la época de la colonia, observamos que

éstas siguen estando mediatizadas. El fantasma que las recorre no es el de la iglesia militante, milenarista, que quería implantar el reino de Dios en esta parte del mundo, ahora, en tiempos de globalización debe lidiar con aspectos que se entrecruzan como la tierra, mitos y culturas venezolanas; tecnología, comunicaciones satelitales, la percepción de la pre-existencia de Venezuela como entidad geográfica, política y cultural antes de la venida de los españoles. Aspectos éstos que generan en el artista la necesidad de involucrarse con distintas etnias (Piaroa, Yekuana y Panare). Esto a su vez trae consigo el problema de la identidad, de lo que somos, pero visto desde otras perspectivas, porque como dice Rigoberto Lanz en el prólogo del libro de Daniel Mato, *Crítica de la Modernidad, Globalización y Construcción de Identidades*, “la conceptualización de la ‘latinoamericanidad’ ya no puede ser tutelada por los arcaísmos epistemológicos de una antropología indigenista que se debate entre la mala conciencia y la fascinación mítica de lo autóctono”. (1995: 14)

La imagen se entrecruza con el devenir político, histórico y social de la nación, a lo que se superpone el aspecto religioso y ético del propio pintor, en lo que denomina el postapocalipsis de fin de siglo.

Esta vez no es una carta geográfica, a propósito de su exposición *De engaños y otras lidias*, en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, de Maracay, el artista le comenta a María Cecilia Valera, que ésta instalación que hace referencia a la tauromaquia es una manera de ver el trauma de este continente; y cita cómo Boves, el realista ‘toreaba’ a los patriotas en las puertas de Valencia, pudiendo ver, de algún modo, la historia del subcontinente a partir de esta lectura; por tanto, el ritual del toreo, tal y como él lo plantea, sería una metáfora del problema de pertenencia, de propiedad y de territorialidad de nuestro entorno (1993: 8), pero que, a la vez, tiene que ver con las miserias de un sistema, con su recurrente incapacidad de solucionar problemas, especialmente de orden social: compara la necesaria virginidad del toro de lidia para poder ser llevado al altar del sacrificio (el ruedo), con la cantidad de niñas de 12 ó 13 años que en proporciones alarmantes, paren anualmente en nuestro

país, siendo por tanto, también sacrificadas. O los cientos de personas que mueren porque se les cae el rancho en que viven, cada vez que llueve en Caracas o en cualquier ciudad del interior del país; ¿culpables?, para von Dangel es claro que son “los gobiernos corruptos que no hacen sistemas de drenaje de agua, y que permitieron indolentemente que esa gente se pusiera en ese altar del sacrificio social, que son esos cerros” (1993:15).

Esta metáfora social del asco en que vivimos de continuo parte de un hombre que sin dejar lugar a dudas apuesta por la democracia, pero que denuncia con decisión esta impostura, que en opinión de Aníbal Romero deviene de dos causas fundamentales: petróleo y populismo. El primero nos ha dado la posibilidad de crecer aceleradamente, en apariencia, y de atacar a la vez numerosos problemas de índole social, económico y político, sin que para ello haya sido indispensable realizar los esfuerzos de productividad, organización, ahorro e innovación que han caracterizado el desarrollo de naciones avanzadas en otras regiones del mundo. El populismo es por un lado un conjunto de percepciones e ideas sobre la economía, la política y la visión global de la democracia y su futuro y, por otro, representa también un cierto estilo de ejercicio de liderazgo que ha influido decisivamente en la manera en que los venezolanos - nuestros dirigentes y la población en general - han asumido sus tareas históricas.

Sí ha habido un fracaso histórico de dimensiones tal vez insospechadas. ... No hace falta demasiado esfuerzo para caer en cuenta que a la nación ya se le han clausurado varias posibilidades de avance en la dirección de lo que algunos obnubilados por el flujo de los petrodólares - dieron en llamar “la gran Venezuela”. ... Dos factores claves explican el proceso evolutivo de la democracia venezolana: petróleo y populismo. (1987:28 -29).

Del entrecruzamiento de mapas, imágenes y palabras, surge otro planteamiento no menos interesante; es el problema del arte, que involucra no sólo a los artistas sino también a los historiadores, a los

críticos y a todos los que se mueven en campos afines, porque finalmente dicho problema ha devenido en uno de carácter multidisciplinario.

Von Dangel se apropia de distintos lenguajes, materiales y procedimientos. Su actividad intelectual, de lector que se aproxima a la antropología, a la historia, a la literatura o a la filosofía por igual, le ha permitido insertar su obra en el devenir contemporáneo, establecer fronteras en el mapa local que se ha trazado, sin que ello le signifique cerrar el acceso o perder de vista el proceso global en el que está inserto un país llamado Venezuela.

Toma conciencia de la problemática que se plantea desde el Renacimiento. Cruza la frontera espacio - tiempo y se allega a Florencia misma, al siglo XV, donde Paolo Ucello batalla entre sí aceptar o no, la perspectiva, y las múltiples posibilidades de disponer figuras en el espacio. Puesto que el dilema de escoger entre representatividad artística y copia del natural, opta por la primera. Rasgos medievales o arcaizantes, si se quiere, en un espacio bien dispuesto, son las distintas versiones de *La Batalla de San Romano*. Pero, dato interesante, estas tablas de 1456, fueron inventariadas en 1492, entre las obras de arte existentes en el Palacio de los Médicis y así pudieron ser contempladas por los que tenían acceso al Palacio. Von Dangel juega con la idea del descubrimiento de América y el “descubrimiento” por parte del público de la obra del florentino, así como también; con la representación de la Batalla por parte del artista quattrocentista. La versión de von Dangel la recoge el curador Luis Angel Duque en el catálogo de la exposición; si según Maquiavelo, las batallas que se daban en Italia eran comenzadas sin temor, dirigidas sin peligro y concluían sin perdedor, semejando ceremonias más que confrontaciones de guerra, von Dangel, por su parte, quiere mostrar el reverso de la historia latinoamericana. Para ello, respetando la estructura de *La Batalla*, la plantea en tres secciones, pero con independencia entre sí. América tuvo un violento ingreso en la historia occidental, presentándose como un territorio sincrético y un campo abierto o velado de guerras políticas y religiosas; de allí su acto de conciencia y su versión

de América como un campo de batalla donde todos somos protagonistas de la historia. Se refunde el siglo pasado con sus guerras de independencia, donde sobresale la figura de Simón Bolívar y sus generales, inmortalizados en la *Batalla de Carabobo*, de Martín Tovar y Tovar con los finales del siglo XX, donde la pintura al óleo es suplantada por la cámara de video como en *In God we Trust*, de José Antonio Hernández Diez (1991), donde presenciamos la danza de la muerte que se desató en Caracas el 27 de febrero de 1989, fecha que inicia la convulsionada nueva era de Venezuela, con una verdadera batalla urbana entre masas humanas que actuaron como posesas y las fuerzas de represión (1993: 5 -6).

Son también las batallas de todos los días que tiene que librar el ciudadano común y corriente, en unas ciudades donde, como dice una canción ranchera mexicana, *la vida no vale nada*, y se mata para despojar a cualquiera de un par de zapatos 'de marca', Es la subcultura de los Jordans, parodiados por *Radio Rochela*, programa cómico de una televisora nacional.

Estos *mapas*, trazados localmente, muestran los síntomas de descomposición y corrupción, además de provenir de los políticos y de los que tienen que ver con el quehacer del país, también vienen de las esferas intelectuales y artísticas. Para von Dangel el problema es claro, si el arte es comunicación, el suyo pretende a la vez que comunicar, denunciar "o hacer reventar la pústula de quienes se erigen como artistas siendo sólo productores de excrescencias que contaminan y embasaran paredes y museos". (1992, Agosto 4, El Diario de Caracas).

El arte se ha convertido en un problema de mercado, ha dejado de lado el aspecto ético, de compromiso e incluso de sacrificio. El artista comenta que Régulo Pérez y Jacobo Borges "creían que iban a modificar las estructuras del mundo local a través de un mensaje político y seguramente asumían una especie de situación económica precaria a favor de la libertad que les permitiera el discurso" (1986:3).

La actitud populista impuesta en el país como una manera de hacer política, permitió que muchos jóvenes sin verdadero talento se autoproclamaran artistas y quisieran cobrar sumas elevadas por obras que no obedecían a ningún planteamiento reflexivo que pudiera considerarse como 'arte'.

Aquí de nuevo el nudo gordiano, no puede estar bien lo que comenzó mal, las imágenes estuvieron mediatizadas; si ayer había que seguir los dictados de España, lo que la metrópoli permitía, hoy no terminamos de captar el sentido de los lenguajes, convencionales o no, que vienen de otras partes o 'centros' que dictan cómo debe ser el arte.

Hemos podido observar cómo durante las dos últimas décadas, la historia plástica local ha colapsado, creo que irreversiblemente, y lo que entre nosotros jamás logró ni podía lograr una definición concreta ni acertada: conceptualismo, environment, poesía en acción, happenings, performances y lenguajes no convencionales, devinieron en gratitud forzada ante las evidencias que les precedían (como si alguna vez el arte hubiera dejado de ser conceptual) en una geografía exuberante de pueblos y naturaleza de mágica realidad (von Dangel, 1997:44).

El problema que se plantea no es de forma sino de fondo, no se trata del lenguaje del cual se vale un creador para manifestarse; de hecho el propio artista recurre cotidianamente a las *instalaciones, ensamblajes, videos* y todos los medios y técnicas contemporáneas que están a su disposición. Lo que no termina de cuajar es un proyecto cultural que nos defina, ¿acaso la historia del arte tal como está contada no es prueba de ello?. ¿no construyeron su identidad los griegos, los florentinos, los estadounidenses? ; ¿no se pelearon la supremacía del arte del siglo XX los artistas norteamericanos y los franceses? Ó como dice Dan Cameron, refiriéndose a la primera generación de artistas europeos de la postguerra: Beuys, Broodthaers, Klein, Fontana, Tanguy, entre otros; "en lo referente a la metodología, la obra de esta generación de artistas se basaba en principios subyacentes de reconstrucción y reclamo, reflejando un proceso en el que ya se habían comprometido las fuerzas políticas y económicas europeas y americanas" (1990:19).

Quizás la situación que vive un físico, inventor, de la Universidad donde trabajo, ilustre de qué hablo. Este profesor lleva 30 años de su vida trabajando sobre un proyecto de tren electromagnético, que se adaptaría de maravillas a la zona montañosa de los andes venezolanos. El profesor en cuestión ha desarrollado prototipos funcionales a escalas menores y ha probado sus posibilidades. La exposición de su proyecto ante los ministerios que deberían darle el visto bueno, ha sido infructuosa y no se ha logrado la aprobación porque existen poderosos intereses económicos personales que se le oponen. El poder ejecutivo funciona en base a proyectos que se otorgan a partir de una licitación que la gana quien hace la mejor oferta, pero se ha descubierto que la información se filtra y que funcionarios de alto rango cobran una comisión, 'o mordida'; por decirle al 'ganador' quién está haciendo el presupuesto que le va a costar menos al estado. En el caso de nuestro inventor la labor de soborno que fabricantes extranjeros hacen a las comisiones que toma decisiones ha impedido la aprobación de la construcción del tren, tarea que probablemente se encomendará a otros en el exterior. El profesor comentaba que en una exposición de motivos ante el Senado, un senador le preguntó ¿pero Ud. se atreve a competir con Japón, Francia, Estados Unidos?. Y uno a su vez se pregunta ¿en un país 'sin un desarrollo sostenido', es entrar en competencia el hecho de construir un tren?.

Quizá las reflexiones lleven a Miguel von Dangel por un camino similar cuando se plantea la necesidad de no incurrir en el proceso reiterativo de errores que estamos cometiendo nuevamente, plegándonos a modelos generados y producidos por realidades e intenciones distintas, mimetizando esquemas y estructuras en contra siempre de nuestra necesidad de ser y de crear (1997: 75).

Por último, podemos pensar en las acepciones de la palabra intervenir: tomar parte de un asunto, abogar, participar o mediar, interponer uno su autoridad. Miguel von Dangel y Claudio Perna, al intervenir los mapas lo hacen tomando en consideración parte de una realidad que se llama Venezuela.

Hemos visto cómo opera von Dangel, cuáles son las continuidades y las separaciones entre él y los cartógrafos del pasado. En Claudio Perna el acercamiento se establece en forma diferente; geógrafo de profesión sabe, por tanto, al igual que Heródoto, que el geógrafo es un espía del poder, dentro de la definición de la geografía como ciencia de la descripción de la tierra cuyos fines, en la mayoría de los casos son estratégicos. Este sería un primer punto de contacto con los cartógrafos del siglo XVI.

La trascendencia del descubrimiento de América es de tal magnitud, que trastoca la imagen que hasta ese momento se tenía del planeta; a partir de ese hecho se podrá afirmar que 'la tierra es redonda', Colón podrá decir que llegó al Paraíso; Carlos V, que en sus reinos jamás se esconde el sol, los Cronistas tendrán material abundante para narrar sus hazañas, las órdenes mendicantes evangelizarán y soñarán con entablar el reino de mil años sobre esta parte del globo terráqueo, los mercantilistas (léase la mayoría) podrán extraer oro, plata y perlas, y Europa, ante el espejo, verá que no es igual que América, pero que si hay algo importante es que la necesita para poder distanciarse y diferenciarse más de ella, según puede verse en la *Iconología* de Cesare Ripa.

En nuestro siglo no se descubre la cuarta parte del mundo sino que se observa el globo terráqueo completo, gracias a los viajes espaciales y a los satélites orbitales. Desde las alturas pueden, quienes la ven, decir como Yuri Gagarin en el vuelo, "ví por primera vez con mis propios ojos la forma esférica de la Tierra. He de decir que la vista del horizonte es única y hermosísima. Es de delicado color azul y esta transición del azul al oscuro es sumamente gradual y preciosa" (*Venezuela, Nuevas Cartografías y Cosmogonías*. 1991 - 92: 10).

Entre diciembre de 1991 y febrero de 1992 Claudio Perna, junto con Miguel von Dangel, estructuran la exposición de la Galería de Arte Nacional denominada *Venezuela, Nuevas Cartografías y Cosmogonías*. Este es el reconocimiento de una institución oficial a la labor de acercamiento

que estos artistas hicieron a la geografía venezolana, en su doble versión real y cartográfica. Esta vecindad se establece a partir de la historia, puesto que no hay paisaje terrestre que no sea resultante de la combinación de factores físicos y humanos.

Perna, al igual que los antiguos cartógrafos, se interesa por esta porción de tierra que se ha denominado Venezuela; su participación en la colectiva que hemos mencionado⁴, es con la *instalación Venezuela y sus*



Figura N° 7. Claudio Perna. *Venezuela y sus detalles*

detalles (fig. 7). En la misma se sirve de muchos de sus *Mapas Intervenidos*, colocándolos como sección central de la *instalación* vertical

Que se inicia contra el cual está colocada la representación pictórica del Sistema Solar y sus órbitas señaladas en colores. Continúa en las numerosas láminas dispuestas sobre los frisos donde está el desarrollo central de la proposición: Venezuela como macropaisaje en visión prismática, del cual se desprenden detalles como espejos de un caleidoscopio, cada uno con su particular microhistoria. Frente a ellos, el ámbito del espacio, por efecto de los pupitres temáticos, la sala deviene en un aula de encuentro e información. Venezuela y sus detalles considera a nuestro país como una magistral obra artística y, a su vez, una lección de geografía humana y física. (Luis Angel Duque. 1991 - 92: 38).

Aquí se concentra la experiencia de una labor que arrancó a comienzos de la década de los 70 y que implicó la realización de un amplio registro de la naturaleza topográfica y urbana de Venezuela, por lo que debe ser considerado el primer artista cartográfico del país (1991 - 92: 37).

Las lecturas que se originan a partir de este conocimiento cartográfico están marcadas, tanto para los exploradores de los siglos XVI y XVII, como para Claudio Perna, por la búsqueda del conocimiento, pero el uso que hacen del mismo produce resultados diferentes, estableciéndose, por tanto, una disyunción. La metáfora de una naturaleza salvaje, rica y exuberante se convierte en el caso de Perna primero en conciencia de que formamos parte de un todo, “me interesa mi país ... cierto conjunto de rasgos de la naturaleza que se conjugan de manera indisoluble en cada gran zona de la tierra. Las múltiples alternativas están expuestas en la diversidad de paisajes que recubren la corteza terrestre. Venezuela es un pedazo de todo” (1991 - 92: 37); y, segundo, en un cuestionamiento del uso que se le dio y se le da a esa riqueza y esa exuberancia. En suma, podemos decir que la separación se realiza a un nivel, puesto que podemos ver que acciones y decisiones del pasado se proyectan a nuestro tiempo y de alguna manera definen lo que somos.

Así, de los primeros descubrimientos se pasó al colonialismo,, de éste a las guerras de independencia, al caudillismo, a las dictaduras y finalmente a la democracia; tema éste último que recoge Perna en su serie de 1984, *Mártires de la Democracia*. Sobre un mapa de Venezuela coloca la fotografía enmarcada de Leonardo Ruíz Pineda, activista perteneciente al partido Acción Democrática y quien fue muerto en el proceso de consolidación de la democracia. El artista denominó su obra *Leonardo Ruíz Pineda, Vida y Epifanía, México, 1953* (figura N° 8, página siguiente).

La visión crítica que tiene del sistema político que impera en nuestro país se pone en evidencia a partir de los recortes de periódico que coloca alrededor y dentro del mapa. A la pregunta, ¿quién es el próximo?, no podemos menos que esbozar una sonrisa, morir por la



Figura N° 8. Claudio Perna. Leonardo Ruíz Pineda, Vida y Epifanía. México 1953. Carta geográfica 1:100.000. Mapa Intervenido.

democracia, ¿cuál democracia?. La que ha llevado a un 80% de la población a vivir en pobreza crítica, en cordones de miseria donde cada fin de semana matan entre 25 y 30 personas, sólo en la ciudad capital. La democracia ha creado dos Venezuelas, la de una minoría entre la que se cuenta a los banqueros que victimaron a los ahorristas y al Estado, que tuvo que acudir con auxilios financieros, amén de los industriales y comerciantes que han salido siempre favorecidos en cuanto a prebendas del estado se refiere. Perna entremezcla distintos avisos: aumentan programas sociales, programación en parabólica, la ausencia de voluntad política, inevitable la guerra estiman en Washington, pote de leche; dinero, 22 decretos. Escoltas a políticos, números ganadores en el sorteo de la lotería 27 - 26 - 36. Mayor pobreza crítica. Carlos Andrés Pérez admitió el error del impuesto al ahorro. Bella señora de 26 años, elegante, se ofrece para dar masajes a domicilio



Figura N° 9. Claudio Perna. *Presencia Africana. Mapa Intervenido.*

o en hoteles, de lunes a domingo. Fabián, joven blanco bien parecido ofrece sus servicios a damas, caballeros y matrimonios exigentes, estudio, domicilio, hotel, telf ... ASESINATO. Hace alusión al territorio de Guyana y en vez de escribir zona en reclamación coloca en exclamación.

Su visión no se detiene en la Venezuela contemporánea, sus *Mapas Intervenidos*, que suman más de 50, abordan la reflexión sobre el pasado prehispánico, estudiado desde una de las manifestaciones que ha llegado hasta nosotros, las figuras y las vasijas de cerámica, cuya vestigios están presentes en las distintas regiones del país. Otro de los elementos que reseña es la presencia africana (fig. 9), específicamente en las áreas donde se asentaron, destacando para ello, los mapas del estado Falcón y la zona costera en general. Su visión es la del etnólogo y del geógrafo, establece distancia entre lo que ve y describe y su ser personal.

Su visión del país, desde alturas satelitales, le da una perspectiva total que le fuerza a percibir que formamos parte de una integridad, de una totalidad que está inscrita 'genéticamente' en el globo terráqueo y no conoce límites fronterizos locales o entre naciones. Visión que sin embargo se ve obligado a fragmentar al reconocer que como producto de imposiciones culturales dichos límites existen. El resultado es una visión total y una particular que sin absorberse una en la otra, nos permiten ser parte del mundo y al mismo tiempo del país. Si nos referimos a la hidrografía podemos ver que un río como el Orinoco nace en Colombia, define parte de la frontera entre este país y Venezuela y sigue luego su curso y se adentra en territorio venezolano. Lo mismo podemos decir del Amazonas, que se origina en Perú, atraviesa Brasil y por medio de uno de sus brazos, el Casiquiare, se comunica con el Orinoco; y de El Plata, conjunto hidrográfico de primera importancia que también se origina en Brasil y alcanza gran importancia en Argentina y Uruguay. Todos ellos con sus múltiples afluentes que irrigan parte de la geografía suramericana, y lo trascendente es la toma de

conciencia de que su preservación compromete a los países que atraviesa, así como a organismos multinacionales. De su conservación depende la suerte del planeta. Igual visión puede servirnos para la Amazonía o los distintos hábitats, no sólo de Sudamérica sino de cualquier parte del mundo.

Esta conciencia de preservar integralmente la tierra, desde una perspectiva geográfica ecológica, es un concepto que se maneja en el presente siglo y debería servirnos para buscar analogías con los hechos multiculturales. La visión espacial, completa y totalizadora podemos segmentarla para ver particularidades que también se dan en otros ámbitos. Así, conceptos como el de identidad o el de fronteras, podríamos interpretarlos o asumirlos de manera diferente y concientizar que son “construcciones simbólicas producto de acciones sociales y no de legados pasivamente recibidos” (Daniel Mato. 1995: 30).

Claudio Perna, a través de un diario de circulación nacional, en el año 85, convoca a profesores y maestros de geografía de todas las poblaciones del país para que organicen grupos de alumnos o de la comunidad para recabar datos sobre municipios; materiales escritos y fotografías que pudieran servir para realizar un trabajo de aproximación a la Geografía Cultural. Uno de los conceptos que esgrime se basa en el del geógrafo Carl Sauer, quien dice que

El conjunto de las formas culturales en el área merece la misma atención que el de las formas físicas. La Geografía Cultural se interesa por las obras humanas que se inscriben en las superficies terrestres y le imprimen una expresión característica. El área cultural constituye así un conjunto de formas interdependientes y se diferencia funcionalmente de otras áreas. (1985, diciembre 27) El Nacional, p.

Su concepción integral le lleva a concebir su vida como una *Proposición Experimental, un Arte Global, Arte Sentimiento y un Arte Social* donde destaca la participación de la naturaleza y la concepción que tiene de ésta, pues como geógrafo y artista no encuentra diferencia “entre

postulados geográficos y postulados artísticos” (María Elena Ramos. 1970, hoja suelta).

Centrándose en el Arte y la Ecología (arte - ciencia), en casa del artista surge RADAR, con un área de arte, otra de geografía, una biblioteca y un cuarto de conversación. El sujeto es la comunicación, todos sus visitantes han dejado una huella, una palabra, una reflexión, una visión. Le confiere especial importancia a que los miembros de RADAR dominen el inglés, pues es el “idioma del mundo”.

Además, en el campo de la geografía realiza variaciones de la temática del paisaje, entre los que podemos mencionar los *Alineamientos* y los *Fotoinformes*, Estos últimos corresponden a distintas series, que denominó *Actividades, los Uniformes, los Elementos Naturales: agua, aire, tierra y fuego*. Con estas series Claudio Perna establece otro tipo de aproximación a la geografía humana venezolana.

El mapa cartográfico de Venezuela hizo posible la permeabilidad de lecturas en tres tiempos, el pasado define de alguna manera al presente y éste, a su vez, al futuro. Los cartógrafos de los siglos XVI y XVII no logran verlo separado del resto del Continente, de las Islas del Caribe ni de la metrópoli española. Von Dangel busca en sus cartografías respuestas a su fe, a su necesidad de entablar un diálogo que trascienda la geografía patria, mientras que Perna busca lo particular en medio de esta ‘generalidad’ que se llama globo terráqueo. Múltiples visiones y lecturas. Infinitas variaciones sobre un mismo tema que no tenía ni podía, al igual que el Barroco, que se produce en los siglos en que los cartógrafos están definiendo nuestro suelo, ser una continuidad ascendente, sometida a la lógica rectilínea de un proceso continuo, tal y como señala Carlos Rincón a propósito de una de las posibles relecturas estratégicas del Barroco Americano a partir de las tesis y las “hipotéticas teorías” de Lezama Lima (1996: 233).

Notas

- ¹ Miguel von Dangel nace en Bayreuth, Alemania. Se traslada a Venezuela junto con su familia en 1950. Desde la década del 60 desarrolla una actividad artística de intensa connotación, de la cual destacaremos los *Mapas Intervenidos*. La ejecución de los mismos responde a variadas necesidades, entre las que destaca el querer escapar a un medio local hostil y prejuicioso, que había visto en sus obras anteriores, las famosas *Crucifixiones*, un ataque contra la religión católica. Su sentido de lo humano, le lleva a abordar el tema del hombre y la naturaleza, vista esta última como paisaje pero también como geografía; con una visión multiabarcante de antropólogo, historiador, taxidermista, donde combina su visión de hombre europeo por formación familiar con la de venezolano y latinoamericano por decisión, que no puede escapar a la fascinación que le representa la realidad americana. Su obra le hizo merecer el Premio Nacional de Artes Plásticas, así como el de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, ambos en 1991.
- ² Claudio Perna Fermín nace en Milán y muere en la Habana (Cuba). De padre italiano y madre venezolana, se traslada a Venezuela a la edad de 17 años, donde realiza su obra en el campo de lo conceptual y lo geográfico. Artista y geógrafo de profesión, ejerce esta última actividad en la Universidad Central de Venezuela. Recorre el país a la vez que invita a hacer lo mismo, con su famosa frase “morrall y luces son nuestras primeras necesidades. Es que los muchachos deben agarrar su morral y recorrer Venezuela. Lo de las luces ya se sabe: esto está lleno de luces“. Fotógrafo, artista conceptual, ganador del Premio Nacional de Fotografía en el año de 1993 y del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1995. Realiza su actividad artística pública a partir de 1975, en exposiciones colectivas e individuales. Su concepción integral de la vida le lleva a hacer lo que denominó una *Proposición Experimental, un Arte Global, Arte Sentimiento y un Arte Social*, donde destaca la participación de la naturaleza y la concepción que tiene de ésta, no diferencia “entre postulados geográficos y postulados artísticos“. (Ramos, M. : Hoja suelta).
- ³ Von Dangel dedicó parte de su tiempo al estudio de las distintas etnias venezolanas que habitan especialmente la selva amazónica. Refiere que para los Eñape o Panare, el sol que nace y fecunda generosamente cada día y

muere en el ocaso de las sombras, es uno y distinto cada vez, irrepetible, en el trance de un drama, terriblemente hermoso y denso que se repite como la vida y la muerte misma, inevitable e insuperable.

- ⁴ Los otros participantes fueron los artistas venezolanos Oscar Molinari, Alejandro Blanco Uribe, José Antonio Hernández Diez, Jorge Pizzani, José Gabriel Fernández, Alí González, Oscar Machado, Pancho Quillici, Miguel Angel Moya y Milton Becerra. La participación de von Dangel se remite a la Sala Venezuela como Laboratorio Cartográfico, donde aparece documentación sobre obras de él, de Claudio Perna, Roberto Obregón, Milton Becerra y Luis Villamizar. (1991:92-73).

Bibliohemerografía

Cameron, Dan. *El Jardín Salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones. Enero, 1991.

Duque, Luis Angel. «Dios y Europa en la Tierra del Sob». *XLV Bienal de Venecia. La Batalla de San Romano. Miguel von Dangel*. Junio - Octubre de 1993. Catálogo de Exposición.

Galería de Arte Nacional. «Nueva Cartografía para el siglo XXI». *Venezuela, Nuevas Cartografías y Cosmogonías*. Diciembre 1991 - Febrero 1992. Catálogo de exposición Nro 123.

González Oropeza, Hermann. (1983). *Atlas de la Historia Cartográfica de Venezuela*. Caracas: Papi.

Laet, Joannes de (1989) *Mundo Nuevo o Descripción de las Indias Occidentales*. Introducción, traducción y notas de Marisa Vannini de Gerulewicz. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Instituto de Altos Estudios de América Latina.

La Corte, Luis Miguel (1986) «Miguel von Dangel, ni tan combativo ni tan extraño». *Criticarte*, 11: 2 - 4. Caracas.

Mato, Daniel (1995) *Crítica de la Modernidad, Globalización y Construcción de Identidades*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico,

Humanístico y Tecnológico.

Rojas Mix, Miguel (1992). *América Imaginaria*. Barcelona: Lumen.

Popper, Frank (1989) *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid:Akal.

Romero, Aníbal (1987). *La Miseria del Populismo. Mitos y Realidades de la Democracia en Venezuela*. 2ª ed. Caracas: Centauro.

Roque, Georges (1994) «Imágenes e Identidades: Europa y América. *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas: 1016 - 1030*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Valera, María Cecilia (1993) «Entrevista a Miguel von Dangel», *De engaños y otras lidias*. Maracay: Museo de Arte Contemporáneo. Catálogo de exposición.

Von Dangel, Miguel (1997) *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*. Caracas:Epsilon.

Zavala, Huguetta (1994) «América Inventada. Fiestas y espectáculos en la Europa de los siglos XVI al XX». *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. 33 - 50. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

La realización de esta investigación fue gracias al aporte financiero del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de los Andes