

**DIXON
CALVETTI**

EL CHIMÓ COMO ELEMENTO (MATÉRICO) Y SIMBÓLICO EN LAS PRÁCTICAS DE CREACIÓN ARTÍSTICAS EN VENEZUELA

Chimó as a (material) and symbolic element in artistic creation practices in Venezuela

Dixon Calvetti

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 29/09/17

Fecha de aceptación: 23/10/17

Resumen

El presente artículo plantea una reflexión desde las prácticas de creación artística en la utilización y apropiación del chimó como elemento simbólico y matérico. En este caso, esta materia ha servido como vehículo creativo para proyectar procesos plásticos en el contexto del arte contemporáneo venezolano en distintos medios. En este sentido utilizo esta sustancia como soporte para construir un lenguaje plástico personal y experimental. Esta investigación se sustenta en un estudio histórico del chimó como materia originaria de nuestra cultura ancestral manifestada actualmente en algunos imaginarios populares en Venezuela que utilizan el chimó como práctica simbólica. Se tendrá como resultado varias actividades (muestras expositivas), de estos procesos plásticos tituladas: *Cosmologías Rituales* (2008), galería de la UCV, Caracas. *Reinvención de lo Sagrado*. (2009), Museo Carmelo Fernández, San Felipe-Edo-Yaracuy. *Testimonios de fe* (2016-2017), Museo Carmelo Fernández, San Felipe-Edo Yaracuy.

Palabras clave:

Chimó, práctica ancestral, creación artística, matérico, simbólico, sagrado.

Biografía del Autor:

Dixon Calvetti, (San Felipe, Venezuela, 1980). Licenciado en Artes Plásticas por el Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (2007). Actualmente es Docente de la Universidad Lisandro Alvarado (UCLA), en la Facultad de Humanidades y Artes en Barquisimeto-Venezuela. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional.

Abstract

This article talks about the use and appropriation of the *chimó* as a symbolic and material element in practices of artistic creation. *Chimó* has worked as a creative medium for plastic processes in the context of contemporary Venezuelan art. I use this substance to build a personal and experimental plastic language. This research is based on a historical study of the *chimó* as a material on an ancestral culture currently expressed in some Venezuelan popular symbolic practices. This use will result in several expositions: *Cosmologías Rituales* (2008), UCV gallery Caracas. *Reinventing the Sacred* (2009), Carmelo Fernandez Museum, San Felipe-Edo-Yaracuy. *Testimonies of Faith* (2016-2017), Carmelo Fernandez Museum, San Felipe-Edo Yaracuy.

Key Words:

Chimó, ancestral practice, artistic creation, material, symbolic, sacred.

La importancia del contexto

El presente artículo se fundamenta en un estudio del chimó como elemento materico y simbólico en las prácticas de creación artísticas en Venezuela, las cuales se evidencian en la memoria ancestral del propio mundo indígena prehispánico de estas tierras, en especial en la geografía de los Andes venezolanos (Mérida, Trujillo y Táchira).¹

En este contexto el chimó² es una materia orgánica de textura viscosa, cuyo origen proviene de la hoja del tabaco cocinada a altas temperaturas de manera artesanal. El tabaco es un elemento importante en esta investigación porque contiene una serie de propiedades telúricas, curativas y espirituales que hacen que la materia estudiada concentre nuevas posibilidades en la producción plástica contemporánea desde una visión personal.

Se profundizará en autores latinoamericanos como: Néstor García Canclini (1977), Juan Acha (2004), Ticio Escobar (2004), Adolfo Colombres (2005), y Álvaro Villalobos (2006-2012), entre otros, cuyos debates propuestos desde la cultura y el arte contemporáneo evidencian las diversas complejidades críticas en el contexto del arte latinoamericano. Los autores nombrados permiten crear las bases para configurar un pensamiento visual

1 En la región de Mérida, se cultivaba el tabaco desde antes de la llegada de los españoles, los indígenas lo empleaban en sus prácticas religiosas dirigidas por los mohanes en las cuales esperaban conseguir el alivio de los enfermos, predecir el futuro y alejar los malos espíritus; pero, en especial, el tabaco lo utilizaban para obtener el chimó de tanto uso en la región. Salas (como se citó en Urbina, 2004, p. 23).

² Su uso se remonta a épocas precolombinas entre los indios de la Sierra Nevada. Llamaban ellos "Mo" o "Móo" al extracto líquido del tabaco o ambire, y "Chimó" a dicho extracto preparado ya para el uso, es decir, después de habersele añadido sales alcalinas y ciertas materias suavizadoras y aromáticas. (Dupouy, 1952, p. 2).

independiente que proponga acercamientos híbridos e interculturales en relación a la producción artística de la región estudiada.

La idea principal de estas prácticas artísticas con este material, es vincular y establecer cruces desde el arte contemporáneo y las prácticas ancestrales como búsqueda de un lenguaje personal que se fundamenta en lo simbólico por medio de la producción, circulación y consumo de la experiencia artística que comprende posibilidades de interacción del artista y actores sociales que participen. El cual me permite dialogar con imaginarios populares en mi proceso de experimentación plástica.

En la sección titulada: "*La fábrica de chimó*". *Símbolo y práctica artística* propongo un proceso plástico que reflexiona sobre la materia chimó como soporte, objeto y sujeto de participación colectiva, las cuales iniciaron con la recolección de cajetas producidas por la fábrica y encontradas en la calle para ser intervenidas progresivamente. Presentando un resultado artístico por medio de una propuesta instalativa sobre cajetas de chimó³ expuestas en la muestra *Cosmologías Rituales* (2008), en la galería de la UCV-Caracas, Venezuela.

En la sección: *El chimó en el arte contemporáneo venezolano. Hacia una reinención de lo sagrado*, planteo mi condición de oficiente y devoto, postura que reinventa algunos imaginarios populares en Venezuela desde algunas prácticas religiosas locales que se representan en el universo simbólico, estético y artístico. En este caso el objeto religioso y el objeto arte forman parte de un mismo espacio ceremonial e instalativo planteando complejas funciones rituales en el sistema de producción cultural. Aquí el chimó se reinventa como materia espacial en la intervención de santos intervenidos a manera de ofrenda o pago por favores concedidos, utilizando el chimó como un recurso ancestral de nuestra historia prehispánica.

En Testimonios de fe (2016-2017), se profundiza sobre los distintos medios de producción artísticos como la escultura, la pintura y

la instalación de forma ampliada, utilizando el chimó (pasta de tabaco), como materia sólida y líquida en sus distintas propiedades visuales, esto con la intención de experimentar una totalidad homogénea con el material propuesto. Esta experiencia incorpora fragmentos de imágenes religiosas transformadas de forma esférica sobre el espacio del museo Carmelo Fernández como propuesta expositiva, cuyos *testimonios de fe* evocan la espiritualidad del arte y la religiosidad popular. Encontramos en cada una de estas tres secciones un estudio del material chimó como posibilidad de creación plástica, con una mirada que muestra que los materiales en sí mismos están cargados de historias, símbolos y energías especiales que concentran aromas telúricos y ancestrales en la producción del arte de nuestra región.

“La fábrica de chimó”. Símbolo y práctica artística

Mi práctica artística con el chimó se originó en el año 2008, dando origen a la muestra *Cosmologías Rituales*⁴ (2008), en la galería de la UCV-Caracas-Venezuela. En este caso no utilicé la materia chimó como pigmento en sí mismo, sino como objeto en serie. Justamente en el municipio Ospino del estado Portuguesa en Venezuela, allí surgieron experiencias vinculadas a la cultura local.

Los primeros acercamientos fueron por medio de una cajeta encontrada en la calle, de una reconocida marca de chimó consumida por la mayoría de los habitantes de esa región, luego diseñé una calcomanía de forma redonda con un icono popular religioso interviniendo dicho objeto encontrado.⁵

Este primer acercamiento fue el punto de partida en el que trabajé durante el 2008 y 2009, de allí en adelante empecé recorridos frecuentes recolectando cantidades de cajetas de chimó, para luego ser intervenidas con imágenes de personajes históricos venezolanos. En ese proceso de recolección invité a una cantidad de personas de la comunidad que participaron en la recolección de las cajetas con la finalidad de ampliar el número.

Algunos de los iconos religiosos y artísticos pertenecientes a la historia venezolana que formarían parte de estas intervenciones serían: José Gregorio Hernández, Lino Valles, la reina María Lionza, Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena, Jesús Soto, Jacobo Borges, Cristóbal Rojas, Faustino Parra, Nicanor Ochoa, Juan Vicente Gómez, Sofía Imber, el Divino Niño, Machera, entre otros.⁶

Toda esta legión de iconos descritos se insertó en cada cajeta intervenida proyectada en una instalación artística de unas mil (1000) cajetas que formarían parte de la exposición *Cosmologías Rituales* (2008).

La palabra inglesa *installation* puede traducirse al castellano de dos formas distintas. Por un lado, como instalación (la más usual), y por otro como *investidura*, tal como se utiliza el término *invertir* en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento muy especial. Parece evidente que en el caso de una *installation* artística se trataría de conferir dignidad, al menos, a un espacio especial, del arte (Larrañaga, 2001, p. 31).

En mi caso el concepto de instalación artística no solo radica en conferir dignidad a los objetos que se disponen en el espacio exposi-

⁴ Disponible en:

<http://www.arteenlared.com/2008/cosmologias-rituales-galeria-universitaria-de-arte.html>

⁵ Las cajetas encontradas en la calle tienen una presentación diferente a las de “cuerno de res”, descritas anteriormente, son de plástico y producidas en masa, elaboradas por grandes fábricas con diferentes marcas y diseños dependiendo de la región del país donde se elabore.

⁶ El Panteón de la reina María Lionza está integrado por varias cortes, las cuales se distribuyen jerárquicamente como familias espirituales, por ejemplo personajes como: El Dr. José Gregorio Hernández (1864-1919), médico venezolano milagroso que ahora forma parte de la corte médica, integrada por otros médicos, incorporado por los creyentes para sanar enfermos. Otro ejemplo es Luis Henrique Cerrada Molina (1956-1977), alias Machera, un malhechor (malandro), que hizo el bien y el mal en vida, siendo ahora espíritu de baja luz que pertenece a la corte malandra, usada por algunos creyentes para dar consejos y predecir el futuro.

tivo, sino una relación especial con los participantes que integran la experiencia, incluso en el proceso de construcción de la obra previo a su instalación, dando un resultado procesual del objeto encontrado y convertido en recorrido y souvenir. La idea de instalación propone lo simbólico desde los medios de producción masiva desde la fábrica de chimó como distribución, cuyas cajetas circulan y son consumidas como elemento de reciclaje a través de la recolección del material que es soporte plástico y espacial.



1. Registro de instalación. Dixon Calvetti, *contra todo*, 2008. Colección Museo Carmelo Fernández. Imagen extraída del catálogo *Cosmologías Rituales*, Caracas-Venezuela, Galería Universitaria- UCV, 2008.

Los personajes históricos nombrados anteriormente reproducen los imaginarios populares que pertenecen a cortes religiosas de la cultura venezolana, así como también la incorporación azarosa de artistas y figuras representativas del arte venezolano, la mayoría difuntos, como una especie de panteón “religioso”, todos cruzados en una mixtura de familias espirituales presentados como “marcas” en las cajetas intervenidas. En este sentido esta experiencia se ubica en la pluralidad de las prácticas artísticas contemporáneas desde una necesidad de redefinir el arte desde un pensamiento visual independiente, propuesta por el teórico peruano Juan Acha.

La redefinición, por lo tanto, dista mucho de ser un simple consenso popular o una

mera proposición artística. Constituye una relación mutua entre el arte y la colectividad, que presupone mecanismos de rechazo y aceptación, descubrimiento e invención, educación y propaganda, con sus intermediarios (Estado, grupo dominante y el cultural) (Acha, 2004, p. 59)

La necesidad de redefinir el arte en estas propuestas expositivas pretende establecer un diálogo con los elementos aportados por el arte y su tradición, la religiosidad y el museo como espacio simbólico de experiencias interculturales y antropológicas. “La hibridación en las artes visuales, por ejemplo, responde a una definición usada para denominar cruces, mezclas e intersecciones que producen resultados con logros verificables en las disposiciones formales y contextuales de las obras” (Villalobos y Ortega, 2012, p. 34). Puede decirse que la instalación artística es una práctica del arte que logra amalgamar formal y conceptualmente estas mezclas y cruces en las diferentes dinámicas que operan en el arte contemporáneo como proceso en constante movimiento y complejidad.

Los aportes formales y conceptuales que validan la noción de obra de arte contemporánea están sustentados en una mezcla de ideas o procedimientos para formar la unidad en la obra a partir de la gran diversidad de posibilidades de interconexión e interculturalidad con que puede trabajar el artista. (Villalobos y Ortega, 2012, p.38).

En esta oportunidad las cajetas de chimó intervenidas se ampliaron considerablemente duplicando el número inicial a dos mil cajetas. Esta disposición espacial se consideró desde la participación con el destinatario como recorrido de una experiencias sensible y perceptiva, vinculadas no solo al objeto encontrado como recurso del arte que es presentado en un espacio museístico a través de la instalación como estrategia de participación y consumo, sino del cruce existente entre los códigos del arte actual en relación a la práctica artística como producción simbólica más allá del objeto como forma estética. En este sentido “lo estético no reside en la obra, sino en el

conjunto de relaciones en que es constituida como «obra de arte» durante su producción, distribución y consumo” (Canclini, 1977, p.110). En este proceso las cajetas encontradas son producidas a través de la fábrica que las diseña originalmente, las cuales son apropiadas por el artista y la comunidad para ser incorporadas y distribuidas en el espacio del museo Carmelo Fernández para ser devueltas en el proceso de interacción con el público por medio del *souvenir* como acción lúdica que reintegra el objeto ya sacralizado a nuevos destinatarios de la experiencia social.

El chimó en el arte contemporáneo venezolano. Hacia una reinención de lo sagrado

En el año 2009 se realizó el proyecto expositivo *Reinención de lo Sagrado*.⁷ En palabras del investigador y curador de arte Félix Suazo: “Las instalaciones y videos que conforman la exposición remiten a los cultos sincréticos venezolanos en los que se funden elementos africanos, europeos y amerindios, sensiblemente matizados por la inventiva criolla” (Suazo, 2009, p. 2). En este escenario el uso del chimó no solo se evidencia en los cruces e hibridaciones antes nombradas en el texto expositivo, partiendo de la utilización potencial de la materia en sus posibilidades pictóricas y escultóricas.

Con ello aparecen conceptos novedosos de los cuales se desprende una fuerza renovadora fincada en la inclusión de rituales emergidos del pensamiento mítico, mezcla de elementos de la cultura popular y el arte hegemónico propio del comportamiento occidental, creándose una mezcla denominada: multi -inter y transdisciplinaria. (Villalobos, 2006, p.24).

⁷ *Reinención de lo Sagrado* (Catálogo de exposición). Museo Carmelo Fernández. 3 de Julio de 2009. San Felipe-edo Yaracuy-Venezuela. Recuperado de: <http://museocarmelofernandez.weebly.com/2009/dixon-calveti-reinencion-de-lo-sagrado>

El tabaco es transformado en pasta de chimó y por lo tanto potencial materia pictórica, pasando de un estado sólido a uno líquido de consistencia espesa. Estos dos estados de energía de la materia se perciben mediante varios medios visuales como la pintura, objetos e instalaciones. “Mediante el símbolo, la energía de las cosas se transforma en energía psíquica, que es también energía, aunque de otra naturaleza. Y en tanto energía mueve el mundo” (Colombres, 2005, p. 77).

En mi caso, los vínculos que integran la práctica ancestral del chimó y el arte contemporáneo responden a las potencialidades populares y plásticas desde las energías espirituales que me aporta la propia materia utilizada en los procesos de creación conformados por el tabaco como imaginario religioso venezolano. Estas búsquedas responden a construcciones de carácter simbólico y telúrico relacionados a algunas prácticas religiosas sincréticas que utilizan esta materia para fines curativos.

De acuerdo con los métodos utilizados por los indígenas, el tabaco sólo tenía tres vías para penetrar en el cuerpo del consumidor: vía gastrointestinal (masticado, bebido y lamido), vía respiratoria (aspirado y fumado) y vía percutánea (aplicación directa sobre la piel) (Urbina, 2004, p. 21).

En mi condición de oficiante y devoto, asumo la materia chimó como un elemento de ofrenda que es puente de comunicación para establecer un diálogo con lo sagrado.⁸ En este sentido, *la reinención de lo sagrado en el arte* es los resultados de históricas locales, simbólicos, estéticos y religiosas, las cuales convergen en prácticas de creación artísticas propuestas en esta investigación. Es importante resaltar que en la producción del chimó no necesariamente se utiliza para pintar o hacer “obras de arte”, esa no es su concepción originaria, sino que por su misma consistencia pastosa y “pic-

⁸ (...) Lo sagrado siempre es ambivalente. Si bien los santos son benéficos, también pueden ser peligrosos y temibles si sus devotos no cumplen sus promesas. Según Huizinga (como se citó en Franco, 2009, p. 55).

tórica”, refleja una paleta particular de tonos terrosos en sus distintas gradaciones sepias, cuestión que permite obtener una pigmentación plástica de naturaleza orgánica.

En el proceso de los objetos religiosos intervenidos con chimó como la imagen del santo popular Faustino Parra,⁹ se obtiene en serie directamente en la fábrica de imágenes religiosas, estos iconos los intervengo con una mezcla de pasta de chimó, yeso, tierra negra de la zona y cola blanca (aglutinante).

Justo antes de intervenir estas imágenes rituales, pido un permiso especial a la persona encargada de bajar el espíritu (médium)¹⁰, preguntando a través de un tabaco si se puede o no exponer estas imágenes que se exhibirán en el museo. Esta experiencia religiosa que se hace previamente con algunos actores de la comunidad creyente, no solo se hace con la intención de solicitar el permiso del santo como petición de un favor, sino también de entender el proceso creativo desde el respeto que demandan estos espíritus ante el compromiso con lo sagrado y su relación con el arte que aquí se propone.

Este conjunto de objetos religiosos no solo cumplen la función ritual que obedece a su propia manifestación religiosa (velorio),¹¹ sino que ahora forma parte del museo Carmelo Fernández como espacio ritualizado. En este aspecto se aclara que de acuerdo a los debates propuestos desde el arte contemporáneo en América Latina de algunos pensa-

dores ya mencionados en este texto proponen una mirada desde lo estético a través de procesos históricos y culturales determinados, cuyo sentido radica en el grupo social que lo produce. En este contexto propongo que estos objetos religiosos y rituales tengan una doble lectura tanto estética como ritual.

Lo estético no es, entonces, ni una esencia de ciertos objetos ni una disposición estable de lo que se llamó “la naturaleza humana”. Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales (Canclini, 1977, p. 23).

¿Por qué la necesidad de convertir un objeto religioso en uno artístico? ¿El objeto religioso ahora en el espacio del museo hace que pierda su función ritual o la potencia? En esta medida influyen los distintos sistemas de producción como los plantea Canclini, entendiendo que la estética de los objetos enmarcados con el término arte como problemática eurocéntrica, va más allá de su autonomía y propiedades inherentes a él, en este sentido aquí se po-



2. Registro de instalación. Dixon Calvetti, Ofrenda, 2009. Colección Museo Carmelo Fernández. Imagen extraída del catálogo Reinvencción de lo sagrado, San Felipe, Museo Carmelo Fernández-Venezuela, 2009.

⁹ Faustino José Parra Montenegro (1858-1904), héroe popular nacido en las Pavas, Guama- Edo Yaracuy, en el contexto de la guerra federal, fue un guerrillero que luchó por los más humildes buscando la redención de su gente, identificándose por los problemas de su comunidad, exigiendo víveres a los más pudientes para entregarlos a las clases más desvalidas. Hasta ahora su muerte es motivo de muchas versiones orales.

¹⁰ El médium o la materia como también se conoce en Venezuela, una vez rezado y bendecido, permite la comunicación con los espíritus por medio de su cuerpo, y través de ellos los muertos pueden hablar y comunicar mensajes a sus adeptos.

¹¹ En homenaje al espíritu de Faustino Parra en Venezuela se celebran tres velorios al año en la localidad de Guama-Caicara, en el Edo Yaracuy: (julio, septiembre y enero). Estos velorios suelen organizarlos los mismos creyentes por pago de favores concedidos y compromisos espirituales. Allí se fuma tabaco, se hacen ofrendas con chimó y se toca tambor, se prepara sancocho, se bebe chicha de arroz y, se toma aguardiente.

Testimonios de fe

En el año 2016 se realiza: *Testimonios de fe*.¹² Para esta muestra se ensamblaron objetos religiosos (santos fracturados, quebrados y desincorporados de algunos alteres religiosos de la zona), con la finalidad de crear formas circulares en el piso del museo intervenidos previamente con el chimó. Finalmente fueron incorporadas esferas escultóricas integradas en la sala de exhibición. La idea fue que estas esferas o bolas negras sean una extensión escultórica de la bolada de chimó que se introducen las personas a la boca cuando consumen dicha materia.

La pella o pequeño bolo de chimó, es decir, la "mascada" o "comida", o "bolea", es llevada a la boca con el dedo índice y colocada detrás de los incisivos inferiores, donde la pegajosa materia se adhiere y comienza a desleír lentamente por la salivación que su efecto picante origina, obligando a escupir con frecuencia para no ingerir el poderoso tóxico. (Dupouy. Op. cit, p. 4)

De este modo integramos experiencias relacionadas a una materia chimó como vehículo espiritual y simbólico, cuyos usos religiosos, artísticos, culturales y sociales están arraigados en el propio mundo indígena como historia local, donde se evidencian fuerzas telúricas y rituales en nuestra región desde sus propiedades curativas y sobre todo como proceso de creación artística en la producción del sentido.

Ya se sabe que las culturas nativas asentadas en las diversas regiones de América Latina antes de la Conquista habían desarrollado formas potentes de arte: ya fuere el de las altas culturas precolombinas o el de los pueblos selváticos o llaneros del Cono Sur que, aunque no alcanzara la institucionalidad monumental de aquél, conformó complejos sistemas de producción artística (Escobar, 2011, p. 31).

¹² Testimonios de fe (Catálogo de exposición). Museo Carmelo Fernández. Del 2 de Noviembre de 2016 al 15 de Febrero de 2017. San Felipe-edo Yaracuy-Venezuela. Recuperado de: <http://museocarmelofernandez.weebly.com/2016/testimonio-de-fe-obras-de-dixon-calvetti>

En mi proceso de investigación incorporo la pasta de chimó en cantidades industriales, obteniéndola directamente en la fábrica que la produce, materia que todavía no ha pasado por el proceso de aliñado, es decir se utiliza un chimó no apto para el consumo humano, esta característica permite que la materia esté en un estado líquido original para mezclarlo con aglutinante (cola blanca), tierra negra y yeso, para fijarlo en soportes tanto bidimensionales como tridimensionales.

En el proceso artístico se concentra una variada iconografía de espíritus que en vida fueron personajes ejemplares, reconocidos ahora como espíritus milagrosos por el pueblo que los venera. Podemos observar, por ejemplo, el espíritu de Faustino Parra cuando se incorpora en un médium que solicita chimó para comunicarse con los creyentes, el médium que incorpora el espíritu introduce una bolada de chimó en su boca para que el espíritu pueda establecer ese proceso de comunicación desde el más allá.

Asimismo, muchas de las personas que se dedican a predecir el futuro, ensalmar, rezar o curar enfermedades, chupan y escupen el chimó, durante las ceremonias, asociándolo a los diferentes ritos al considerar que, por su mismo origen, es decir el tabaco, es un producto con características especiales. (Duran. Op. cit, p. 73).

Estos espíritus solicitan tabaco, esencias, aguardiente, baños y el mismo chimó para curar y sanar a personas enfermas o que estén necesitadas de ayuda espiritual. En este caso estos mismos elementos son utilizados para crear símbolos pictóricos que son propuestos como ofrenda, entiéndase ofrenda como agradecimiento por algún favor personal concedido. De esta forma los materiales utilizados en estas prácticas religiosas se encuentran presentes en la exposición *Testimonios de fe* mostrada aquí (Ver Figura 3).

Los compromisos religiosos y artísticos asumidos en estas experiencias responden a una revisión de procesos culturales, religiosos, históricos y artísticos en Venezuela. Haciendo énfasis en un proceso investigativo donde lo artístico está supeditado a lo sagrado, expo-



Figura 3. Registro de instalación. Dixon Calvetti, 2016. Colección Museo Carmelo Fernández. Imagen extraída del catálogo *Testimonios de fe*, San Felipe-Venezuela. Museo Carmelo Fernández, 2016-2017.

niendo diálogos interculturales que integren posibles cruces conceptuales y técnicos en dichos resultados expositivos.

Consideraciones finales

El chimó en Venezuela es una manifestación ancestral propia de nuestra cultura local, cuyos orígenes se remontan en la región andina (Mérida, Trujillo y Táchira). Actualmente se puede observar que la producción del chimó se ha expandido en todo el territorio nacional progresivamente a través de muchas fábricas que lo producen, con una variedad de marcas que se encuentran en el mercado, pasando de lo artesanal a un proceso mucho más industrializado. Lo antes descrito sirve de insumo para producir un imaginario visual desde el arte contemporáneo, haciendo énfasis en cruces e híbridos de experiencias interculturales que proponen una mirada particular de los fenómenos culturales y religiosos de la zona.

Por otra parte debe considerarse que existen operaciones artísticas que van más allá del alcance de lo estético. Esto es especialmente claro en culturas no modernas y en ciertas operaciones del arte contemporáneo, pero también atraviesa todo el devenir del arte en general” (Escobar, 2011, p.35).

La utilización del chimó representa una variada gama de posibilidades curativas, religiosas y artísticas, que se manifiesta a través de todo el imaginario cultural que suele estar alrededor de esta materia. Es importante destacar que el chimó puede presentarse de múltiples maneras: como ritual de curación, ofrenda espiritual o solicitud de un espíritu cuando baja a un médiums, en este caso su versatilidad y propiedades son tan amplias que permiten en mi caso experimentar con la materia (pasta de tabaco), para la realización de un lenguaje artístico propio, proceso que fue materializado por medio de las tres muestras expositivas comentadas a través de distintos medios y soportes como; pintura, arte objetual e instalaciones. Cuyos resultados se evidencian en los espacios del museo y la galería, ahora como espacios ritualizados.

Los iconos históricos que se representan en estos medios plásticos no solo simbolizan una forma de ser de la cultura venezolana, también es una revisión de la materialidad del arte y su cosmovisión. Sea porque los curanderos desde el más allá aportan luces en los procesos creativos y espirituales que fueron abordados. Entendiendo que mi postura de oficiante y devoto me ha permitido crear vehículos simbólicos desde el chimó como experiencia reveladora.

Bibliografía:

Acha, J, Colombres, A, Escobar, T. (2004). *Hacia una Teoría Americana del Arte*. Buenos Aires-Argentina. Ediciones del Sol S.R.L

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones el Sol. S.R.L.

Dupouy W. (1952). *Aspectos Folkloricos del uso del chimó*. Año 1. – N 2. - Caracas, Julio-Diciembre, Universidad Central. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: http://www.samorini.it/doc1/alt_aut/ad/dupouy-aspectos-folkloricos-del-uso-del-chimo.pdf (Consultado: 25/01/2017).

Duran, R. (2003). *El Chimó. Serie: Testimonios del Folklore Tachireense*, Primera Edición, Cuaderno Nro 8. San Cristóbal, Venezuela.

Escobar, T. (2011). *Culturas nativas, culturas universales*. Arte indígena: El desafío de lo universal. En Jiménez, J. (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (Pp. 31-52). Badajoz y Madrid, España: MEIAC/Turner.

Franco, F. (2009). *Muertos, fantasmas y héroes. El culto a los muertos milagrosos en Venezuela*. Mérida: Consejo de Publicaciones. Universidad de los Andes –Venezuela.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México. D.F. Editorial Grijalbo, S.A. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/312499123/ARTE-POPULAR-Y-SOCIEDAD-EN-AMERICA-LATINA-Garcia-Canclini-Nestor-pdf> (Consultado el 20 de Septiembre de 2017).

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. España. Editorial Nerea, S.A.

Reinvención de lo Sagrado. (Catálogo de exposición). Museo Carmelo Fernández. San Felipe-Edo Yaracuy, Venezuela. Julio-Septiembre 2009. Disponible en: <http://museocarmelofernandez.weebly.com/2009/dixon-calvetti-reinvencion-de-lo-sagrado> Consultado el 25 de Septiembre de 2017).

Urbina, E. (2004). *Contrabando y comiso de urao en la provincia de Mérida, durante la vigencia del estanco del tabaco (1781-1833)*. Memoria de grado. Grupo de investigación historia de las ideas de América Latina Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30925/1/tesis6_enderurbina.pdf (Consultado: 28 de Mayo de 2017).

Villalobos-Herrera, Álvaro, *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. Ra Ximhai [en línea] 2006, 2 (mayo-agosto)

: [Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2017] Disponible en:

<http://sociales.redalyc.org/articulo.oa?id=46120205>> ISSN 1665-0441

Villalobos Herrera, Álvaro, Ortega Salgado, Cynthia, *Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación*. Ra Ximhai [en línea] 2012, 8 (Septiembre-Diciembre) : [Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2017] Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46123843003>> ISSN 1665-0441

Agradecimientos

Dedico este artículo especialmente a la memoria de mi abuela María Dominga Sequera de Calvetti por confiarme todos sus secretos y testimonios de fe.

Mi sincero agradecimiento al grupo espiritual Los tres compadres, en especial a Odalys Graterol. Al Museo Carmelo Fernández por todo el apoyo y confianza brindada.