



Concepción, Chile, 1959. Venezolana desde 1965.

Licenciada en Letras.

Doctora en Filosofía de la Universidad Simón Bolívar (Caracas).

Directora del Instituto Universitario de Estudios Superiores
de Artes Plásticas Armando Reverón (Caracas).

Profesora de la Escuela de Filosofía de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas).

Ámbitos de la plástica: entre el lugar y la enunciación

Lugar

Arraigo

Habla disyuntiva

ESTE TEXTO ofrece una visión panorámica, en ningún caso detallada, de lo que consideramos son los planteamientos y problemas principales que han ocupado a las artes visuales venezolanas a lo largo del siglo XX. En este sentido, no pretende ser un itinerario ni un recorrido por sus obras, sus nombres o sus movimientos; no pretende tampoco evaluar de forma definitiva sus logros ni esbozar sus debilidades. Por el contrario, aspira elaborar un mapa, una carta de navegación, que permita entender y vincular sus distintas manifestaciones –las obras de arte específicas– desde la perspectiva de un grupo de preguntas, ideas y condiciones que son recurrentes.



Este recorrido por las artes visuales venezolanas podría hacerse desde un punto de vista cronológico e histórico o desde un punto de vista estilístico, referido a sus géneros y modos materiales de elaboración; en ambos casos se podría dar cuenta del desarrollo variable y variado que las caracteriza durante este período, de su diversidad y sus cambios, de esa multiplicidad de pinturas, esculturas, obras gráficas, instalaciones, acciones y objetos que conforman nuestras artes visuales y en las que, en este siglo, podemos encontrar por igual obras deudoras de la tradición y obras de vanguardia, paisajes y proposiciones abstractas o cinéticas. Decidimos, por el contrario, realizar esta vista panorámica haciendo explícita, exponiendo y entendiendo, una sospecha que nos lleva a pensar que el transcurrir de las artes visuales venezolanas durante el siglo XX no sólo atiende al movimiento histórico general de las artes visuales modernas y contemporáneas en la cultura occidental, y a los problemas estilísticos y conceptuales que en ese desarrollo se proponen o se tratan, sino que en el caso específico de Venezuela ese desarrollo responde y atiende también –y de un modo especialmente significativo– a unas ideas, problemas y condiciones que son particulares y propias de nuestra sociedad; unas preguntas acerca de lo que somos que son los fundamentos sobre los que se estructura como comunidad, y como cultura, ese espacio contextual, significativo e imaginario que es Venezuela.

Las artes visuales venezolanas del siglo XX no son independientes de la comunidad en la que se producen sino que responden a las dudas y a las inquietudes que esa comunidad posee. Por ello, las artes visuales venezolanas se hacen cargo y describen en imágenes una particular forma de vida, una manera de ser, de pensarse y

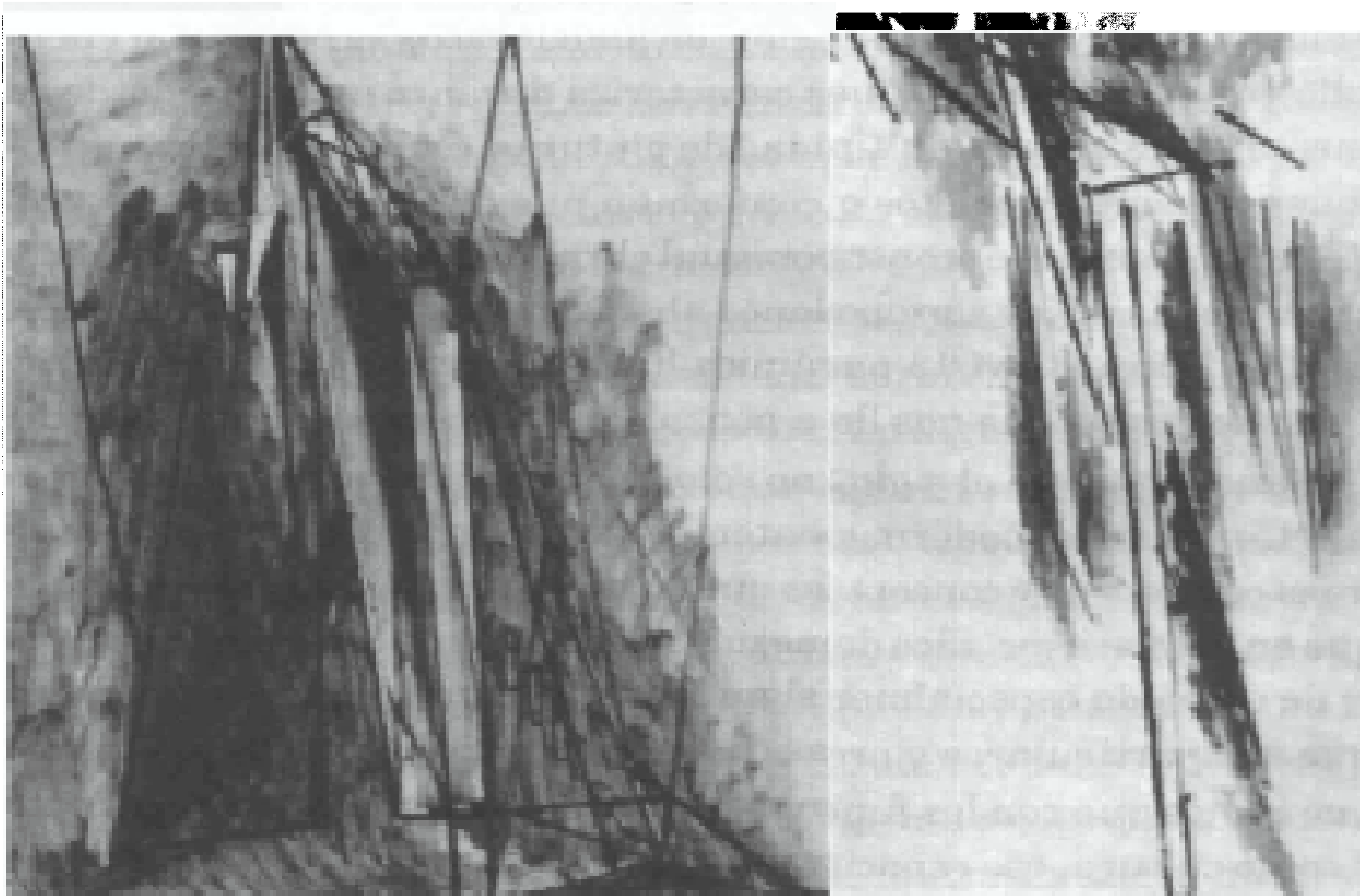
de estar. Esa descripción o esa correspondencia no quiere decir que necesariamente en nuestras obras de arte se haga manifiesta, se exponga o se proponga esa manera de ser –esa identidad– como un tema o una solución visual explícita en la imagen, quiere decir que todas esas obras responden siempre a las inquietudes, a los requisitos y a las urgencias que sustentan esa peculiar manera de ser y que, por tanto, le dan densidad y consistencia.

En este sentido, este texto hará algo que se debería hacer: hablará de las artes visuales, de esas cosas concretas que son las obras de arte, cosas que obligan a una

Las artes visuales venezolanas tratan y se ocupan de lo venezolano, no porque se represente el Ávila o porque se dibujen figuras de tres razas, lo hacen porque responden a los problemas y las ideas que intentamos responder todos los días...

mirada detallada, atenta y particular, como en un sobrevuelo, mirando desde lejos y generalizando, asomando sólo obras y artistas ejemplares –los mínimos necesarios–, invitando a relacionar las distintas obras visuales que conforman nuestro patrimonio en este siglo de una manera que nos permita pensar en lo que somos y en cómo actuamos; invitando a pensarlas más allá de las determinaciones estilísticas o temáticas particulares, y más allá de las variaciones y las diferencias que entre ellas podamos establecer.

En las artes visuales venezolanas el siglo XX no es sólo otro siglo transcurrido; es, en sentido estricto, el primer siglo de su aparición, el momento en el que las obras asumen una dimensión cultural y social gracias a la que se afirman como expresión de una



Cafetera, Alejandro Otero

Cafetera, Alejandro Otero

cultura y una sociedad específica, como visión y expresión de una comunidad, de una historia y de una situación geográfica peculiar, quizás no de un modo totalmente consciente. En el siglo XX, las artes visuales abandonan esa condición meramente representativa y mimética que les había sido legada por la historia colonial,

y en virtud de la cual se presentaban básicamente como imágenes que servían para afirmar y difundir los diversos sistemas sobre los que se sustentaba la sociedad venezolana, sistemas políticos y formas culturales que, establecidos y autoritarios, obligaban a que la elaboración de las obras fuera realizada según los cánones europeos más tradicionales y que imponían las temáticas.

En el siglo XX, por el contrario, las artes visuales intentan establecerse como un lugar propio de enunciación, es decir, intentan mostrar lo que es Venezuela y lo que es su comunidad, intentan ser un modo para decir y nombrar lo que se es, en términos de imagen, de una manera simbólica y no descriptiva. En efecto, las artes visuales venezolanas en este siglo asumen la responsabilidad de tratar con lo que es la propia cultura venezolana, y lo hacen realizando una actividad crítica, en la que no se acude tanto a la afirmación y representación de símbolos o íconos autorizados por nuestra historia oficial como manifestación de lo venezolano, sino que lo hace revelando las inquietudes y limitaciones con las que vivimos continuamente, lo hace confrontándonos con las dudas y preocupaciones que nos afectan. En otras palabras, las artes visuales venezolanas tratan y se ocupan de lo venezolano, no porque se represente el Ávila o porque se dibujen figuras de tres razas, lo hacen porque responden a los problemas y las ideas que intentamos responder todos los días, o porque ponen de manifiesto la forma como normalmente elaboramos nuestras respuestas. En este sentido, éstas son obras visuales que se hacen mirando y pensando su propio tiempo y espacio, desde aquello que son y aquello que las rodea, a pesar de que, en muchos casos, en una primera impresión pudiera parecer que son totalmente deudoras de propuestas y programas externos, porque se engranan declaradamente a los diversos movimientos estilísticos del arte moderno europeo o norteamericano.

Por ello, para transitar este período el mapa que elaboramos no recurre a aspectos formales o conceptuales propios de las artes plásticas, tales como géneros artísticos, materiales y técnicas utilizadas, apariencia formal y composición de la imagen o intención teórica, sino que propone como hipótesis que este panorama se puede comprender –y su desarrollo– desde tres ideas. Estas ideas se exponen y se utilizan no como conceptos delimitados sino como unas estructuras relacionales, es decir, como un conjunto de significados diversos pero interrelacionados que pueden interpretar y organizar nuestras diversas obras visuales atendiendo a las inquietudes y preguntas que en esas obras se tratan y que, en esa medida, pueden ayudarnos a encontrar sentidos y direcciones comunes en ese desarrollo.

Cada una de estas ideas, debido a que es pensada tomando en cuenta los diversos significados que pueden tener, constituye un horizonte de reflexión y no una categoría de análisis desde la que pueden vincularse diversas manifestaciones, distintos momentos y proposiciones plásticas, distintas obras particulares a pesar de sus diferencias específicas. Creemos igualmente que todas estas ideas, si realizamos la operación de conectarlas y relacionarlas entre sí, nos dan una imagen y

una noción bastante clara acerca de las dudas e inquietudes que, de alguna manera, han sido parte fundamental de nuestra forma de ser durante ese período. En este sentido, cuando entendemos las artes visuales venezolanas en el siglo XX desde este conjunto de ideas no obtenemos una explicación de su desarrollo ni de su historia, pero obtenemos una descripción del juego y la articulación, con respecto de su contexto, en el que han sido elaboradas. Estas ideas, las cuales explicaremos detalladamente, son: lugar, arraigo y habla disyuntiva. A partir de ellas agruparemos y distinguiremos –sólo en términos generales, en sobrevuelo– las obras y manifestaciones que conforman las artes visuales venezolanas en el siglo XX.

Antes de comenzar a dibujar específicamente cada una de estas ideas y de ejemplificarlas con alguna obra, es importante señalar tres condiciones sociológicas fundadoras de la modernidad venezolana; tres condiciones que son, en esa medida, elementos que han determinado y condicionado nuestra forma de vida, nuestra manera de ser y estar. Estas condiciones son determinaciones culturales que están con nosotros desde nuestra constitución como nación, quizás aun antes, y que conforman el juego de fuerzas que, imaginaria y concretamente, nos designa y nos define.

En primer lugar, la modernidad en Venezuela ha sido un proyecto, una promesa, un continuo ejercicio de experimentación, una escena teatral, porque no se ha hecho presente en sus logros, es decir, en sus efectos ni en sus soluciones o en su eficacia, no se ha consolidado como desarrollo social, como justicia y equidad, como industrialización o producción eficiente, sino que, por el contrario, se ha hecho presente como un sistema lleno de contradicciones, en el que se hacen más fuertes los desequilibrios y las diferencias. Gracias a ello, puede decirse que la modernidad venezolana es la exposición de esa tensión originaria que constituye intrínsecamente toda ideología moderna y que todas ellas tratan de superar. En Venezuela la modernidad no es una solución ni un sistema de producción eficaz, por ejemplo; política y socialmente no se ha realizado en la forma de un grupo de instituciones públicas y universales que se afirman legítimamente y que funcionan, sino que se ha desarrollado siempre intentando probar nuevas opciones sin permitir que ninguna se consolide. Por ello pone cada vez nuevamente en evidencia el problema mismo que pretende resolver, las divergencias o desequilibrios que intenta solventar.

La modernidad venezolana se ha realizado, entonces, como una cultura en la que no se concilian o se superan las contradicciones, ni con respecto de la persona ni con respecto de la cultura misma, sino más bien como una cultura en la que las oposiciones y los desequilibrios conviven y se disputan entre sí el dominio creando una tensión permanente. En efecto, en nuestra modernidad todo intento de superación o conciliación se ha elaborado, generalmente, llevando los términos y las circunstancias contradictorias a sus extremos, radicalizándolos.

En general la modernidad es, intrínsecamente, una práctica de re-invenición intelectual con la que la cultura occidental pretende resolver sus problemas, es un

momento civilizatorio en el que tanto la persona como la cultura se hacen y se construyen como un proyecto consciente. En tanto que cultura la modernidad es una construcción racional, en tanto que elaboración de la persona es un momento en el que el sujeto se concibe y actúa según alguna concepción previa que entiende como la finalidad que debe perseguir. En este sentido, la modernidad es un proyecto civilizatorio que atiende, simultáneamente, a dos movimientos voluntarios racionales opuestos. Por una parte, se funda en la capacidad constructiva y donadora de sentido que tiene el hombre, en su capacidad para organizar la realidad y darle significados; gracias a esa capacidad el hombre moderno puede siempre constituir el mundo, elaborarlo de acuerdo con sus necesidades o sus deseos. Por la otra, esa elaboración racional del mundo responde a una íntima necesidad que posee el hombre moderno que es la de confirmar su diferencia y su distancia con aquello mismo que elabora: el mundo. La tensión que se genera entre estos movimientos opuestos, el de construir la realidad para distinguirse de

*Venezuela es una
encrucijada y por ello
sabe de la comprensión,
sabe relacionar y hacer
dialogar elementos
que poseen sentidos
diversos y divergentes.*



Mi amigo César, Armando Reverón

ella, es debilitada en la civilización moderna cuando ella logra conquistas materiales o institucionales fuertes y cumplidas, gracias a las que la tensión puede esconderse en la gratificación que proporcionan los efectos. La experiencia venezolana de la modernidad, en la medida en que no ha permitido que ningún proyecto referido a las condiciones materiales de la vida se haga una conquista lograda, cumplida y permanente, no puede solventar las oposiciones sino que las hace convivir. En ese

sentido, la modernidad es la experiencia misma de esta tensión que describe al hombre y a la cultura; tensión que se realiza como la construcción independiente de un mundo que, sin embargo, se desconoce en el momento mismo en que se inicia su ejecución, en el mismo instante en que se comienza a elaborar.

La modernidad en Venezuela es un momento y un modelo en permanente transitoriedad porque, en la medida en que no concilia las contradicciones sino que las hace más radicales, todo proyecto o toda proposición es siempre acompañada explícitamente, desde su inicio, por su negación, por su crítica, por su opuesto. En

Las artes visuales venezolanas en el siglo XX poseen un recorrido no lineal y, de alguna manera, descentrado, en el que no existe una solución de continuidad sino más bien una suerte de merodeo por problemas, urgencias, ideas y necesidades recurrentes y nunca concluidas.

efecto, debido a que nuestra modernidad es una exposición abierta de las contradicciones de la modernidad misma, han sido la mirada y el pensamiento y no la acción, los que han estado dirigidos hacia lo posible, hacia lo que queremos construir y ejecutar, hacia lo que aún no es o no ha sido, hacia lugares inexistentes y pensables; por ello también todas las prácticas de representación –tanto las estéticas como las políticas– que conforman nuestra cultura se han elaborado como una permanente destinación hacia lo inacabado. Ha sido la mirada, es decir, el pensamiento, el deseo o la intención la que ha estado dirigida a construir el mundo, a elaborar las utopías, a conciliar las oposiciones, en la práctica, en la acción siempre nos acompañan las contradicciones, las imposibilidades que dicen que aquello que hacemos parece no ser suficiente. Como

en la modernidad misma, en Venezuela el sueño y el ideal es tan absoluto, tan potente, que la realización siempre aparece insuficiente y reclama un cambio, una transformación urgente que no da tiempo ni espacio a la consolidación.

La modernidad venezolana, además, está enfatizada en su transitoriedad por la condición de puerto y de encrucijada que tenemos, porque geográficamente somos el inicio, la puerta de entrada de un continente, al igual que fuimos la puerta de entrada de la conquista del Nuevo Mundo. Al ser un puerto, un lugar de entrada, somos también un lugar de esperas, de paso y despedida, en el que imaginaria y materialmente no se hace cuerpo –las cosas no encarnan, no se quedan–; un lugar expuesto continuamente a lo foráneo, a lo externo y exótico –a lo que llega–. Como puerto, entrada, éste es siempre también un espacio de esperanza, en el que los proyectos, aun cuando no logran encarnarse, se convierten en una manera de encontrar nombres y significaciones. Lo que llega son nuevos modelos que necesitamos para ver si podemos conciliar –salvar– las contradicciones.

Operando como puerto, la cultura moderna venezolana se estructura de forma subjuntiva, siempre dependiente de alguna otra cosa, siempre mirando hacia el futuro y teniendo un pasado que no concluye. Tiene una forma subjuntiva porque, por una parte, se entiende como adosada y subordinada a unos modelos, objetos y modos de significación exteriores, llegados desde la distancia, desde lo que ella misma no es; por la otra, porque las actividades y sus productos que realizamos son

siempre logros y manifestaciones individuales y no comunitarias, son meras creencias y opiniones que no se afirman o se legitiman por sí mismas. Cuando hablamos subjuntivamente –y así pensamos– mostramos que el presente es también siempre un futuro. Por ello está destinado a no cumplirse, ya que el pasado no concluye, no cierra sus rastros y sus huellas, posee siempre un sentido o una posibilidad de futuro porque no pudo consolidarse, y el futuro, por su parte, es sólo una hipótesis porque está entramado en el presente como una acción no acabada.

Al ser una encrucijada, nuestra forma de vida es sincrética, de mezclas y relaciones, de cosas que se encuentran aun cuando provienen de mundos y situaciones diversas. Venezuela es una encrucijada y por ello sabe de la comprensión, sabe relacionar y hacer dialogar elementos que poseen sentidos diversos y divergentes. Gracias a su situación de cruce ninguna forma cultural –ninguna actividad, producto o institución– es absoluta, es pura y completamente resuelta sino que, por el contrario, todas ellas se realizan como mezcla, como interrelación de posibilidades encontradas en distintas partes. La encrucijada, además, al ser varios caminos posibles implica y contiene siempre un índice de indecisión, ella misma es un problema que debe ser aclarado y pensado, es una duda que permite el desprendimiento y también el olvido.

Venezuela ha desarrollado una modernidad de encrucijada y puerto que surge, que aparece, en un mundo que desde el origen mismo de su existencia como la conocemos hoy en día, desde el primer momento que fue nombrado por la cultura occidental, fue determinado y definido como un territorio, como un emplazamiento. La idea de territorio es un fundamento semántico inseparable de Latinoamérica, que le otorga sus sentidos y le determina sus significados. En Latinoamérica en general, en Venezuela en particular, la idea de territorio es una suerte de “condición originaria” que nos legó el descubrimiento y el proceso de conquista, cuando se entendió el Nuevo Mundo como un emplazamiento para poblar y para crecer, cuando se concibió este continente como un espacio destinado a reproducir las ciudades y los comportamientos de los que llegaban. Este origen, en el que somos básicamente emplazamiento, implica que todo aquello que pensamos y todo aquello a lo que damos nombre es legítimo cuando, de alguna manera, se elabora apropiándonos de los discursos globales de la modernidad y de sus circunstancias. En tanto que emplazamiento hay en el fondo de nuestra conciencia la certeza de que somos un espacio de exuberancia y desproporción, somos un “continente” vacío, somos un lugar o un significante, siendo lugar y significante instancias del tránsito, recipientes.

En este sentido, la idea de territorio, que es siempre imaginariamente gratificante, determina nuestras prácticas representacionales e institucionales, define nuestra cultura en la medida en que al concebirnos como realidad geográfica y naturaleza exuberante también nos estamos concibiendo como materialidad pura; la materialidad pura y la naturaleza es aquello que en la civilización moder-

na está siempre a la espera de un discurso eficiente o de una actividad eficaz que la cultive, que la “convierta en cultura”, que la cumpla y la estructure. Al igual que los cultivos, solicita la alternancia, el cambio, la variación que no permite su agotamiento y, por ende, tampoco su consolidación, de ahí que nuestra modernidad sea una promesa y un ejercicio de experimentación.

Esta territorialidad originaria, por otra parte, afirma un lugar privilegiado para la forma –para el significante, para el “continente”– que hace posible, paradójicamente, que en la cultura venezolana sean las artes –especialmente las visuales– unas elaboraciones especialmente sugerentes, ya que debido a que no tienen otro compromiso que el de mostrar la forma y la materialidad de las cosas no tienen que ser autorizadas ni legítimas, y pueden elaborarse como subversión, crítica y comprensión profunda de aquello que nos determina.

Estos son los tres elementos fundadores que delimitan la Venezuela del siglo XX: una modernidad que es promesa, una cultura de puerto y una territorialidad originaria. Aun cuando puedan parecer aspectos o formulaciones negativas, contienen y expresan también una opción, un espacio de cumplimiento y elaboración, un conjunto de determinaciones creadoras, porque puede y sabe esta cultura de transitoriedad e incumplimiento respirar y transitar en la multiplicidad y en las contradicciones, porque puede sostenerse y aparecer como mirada diagonal, oblicua y así encontrar nuevas formas, nuevas visiones, porque puede realizarse como solidaridad entre cosas disímiles y como comunicación entre las oposiciones.

Lugar

Algunas de las preguntas, problemas y condiciones que constituyen –y que soportan– gran parte de las obras visuales venezolanas en el siglo XX están referidas y enlazadas a la necesidad de designar, de darle nombre, al lugar que se es y en el que se está. En este sentido, por lugar entendemos las diversas maneras en que los hombres ocupan su territorio, no sólo en términos espaciales sino también en términos culturales, a saber, las diferentes maneras que tienen de construir y comprender el mundo en el que viven. El lugar no es solamente un espacio físico sino que es, también, la reconstrucción imaginaria, simbólica e intelectual que los hombres hacen del espacio físico que habitan y que les pertenece. En efecto, el lugar más que un espacio es la manera específica como un hombre ocupa ese espacio, y ocupándolo se convierte en parte de lo que lo rodea, y lo transforma y se transforma a sí mismo. La idea de lugar, entendida en estos términos, tiene dos vertientes, por una parte, encontramos el *lugar en el que se está* que se refiere a qué y cómo es aquello que nos contiene y nos rodea, a cuál es nuestro hábitat; por la otra, encontramos el *lugar que se es* que se refiere al espacio que ocupamos como objeto en el espacio, como cuerpo y comunidad, y a las características que ese espacio posee.

El *lugar en el que se está* ha sido planteado por las artes visuales venezolanas de este período en varios sentidos. En una primera versión, ha sido entendido en su

aproximación más evidente como el territorio en el que nos encontramos. Nuestro territorio tiene varias características: una naturaleza exuberante, excesiva y desproporcionada, una luz fuerte que deforma y enmudece, un espacio físico que contiene muestras de todas las posibilidades geográficas desde la playa soleada hasta la montaña nevada, un clima continuo y permanente que sólo se modifica –y lo hace básicamente cuando cambiamos de espacio geográfico– por rupturas y no por transiciones, un terreno donde todo puede ser cultivado y donde se multiplican las cosechas.

En una segunda versión, la idea de lugar ha sido entendida como habitáculo, como hogar, como ese sitio donde uno se siente cómodo y protegido. Se entiende entonces el lugar en términos de aquellos espacios físicos o simbólicos específicos que se deciden para vivir en ellos y que por tanto se modifican, se adecuan a nuestras necesidades, aquellos espacios elegidos para la construcción del mundo y para la realización de nuestros proyectos, aquellos recintos que nos sirven de casa, donde hay sitio para la intimidad y la permanencia, para la convivencia y el resguardo, y que en esa medida parece que dejan de ser espacios y se transforman en imagen de los que en ellos están resguardados.

En una tercera versión, la idea de lugar ha sido entendida como espacio público, como ciudad, como una elaboración comunitaria que sobrepasa al mero individuo. Se entiende entonces el lugar como el espacio físico que pertenece a todos, como sitios públicos y participativos, como esos recorridos y tránsitos cotidianos que hacen que los espacios físicos nos pertenezcan, o como los significados comunitarios que otorgamos a los espacios físicos y que, siendo públicos, nos constituyen más allá de nosotros mismos. En todas estas versiones el énfasis está situado en un lugar entendido como entorno, como ambiente y exterioridad, como aquello otro que determina, que circunscribe, como continente que se replantea en contenido delimitador de las experiencias.

El *lugar que se es*, por su parte, ha sido planteado en las artes visuales venezolanas en dos sentidos. Por una parte, el lugar ha sido entendido como contexto y entorno cultural, como ese plexo de relaciones culturales y de experiencias compartidas que nos convierte en comunidad y en nación, como ese sistema de intercambio de significaciones que es una sociedad determinada, como esas particularidades significativas que le otorgamos a las palabras y a las cosas y que nos distinguen, nos dicen cómo vivimos en comunidad, nuestras formas de proceder y de interpretar, ese conjunto de protocolos y rituales que nos ha legado nuestra propia tradición, nuestro transcurrir.

En otro sentido, este *lugar que se es* ha sido pensado y comprendido como materia y forma, es decir, apropiándose de los elementos que definen a la imagen visual como corporalidad, como cuerpo. Se entiende entonces el lugar como aque-

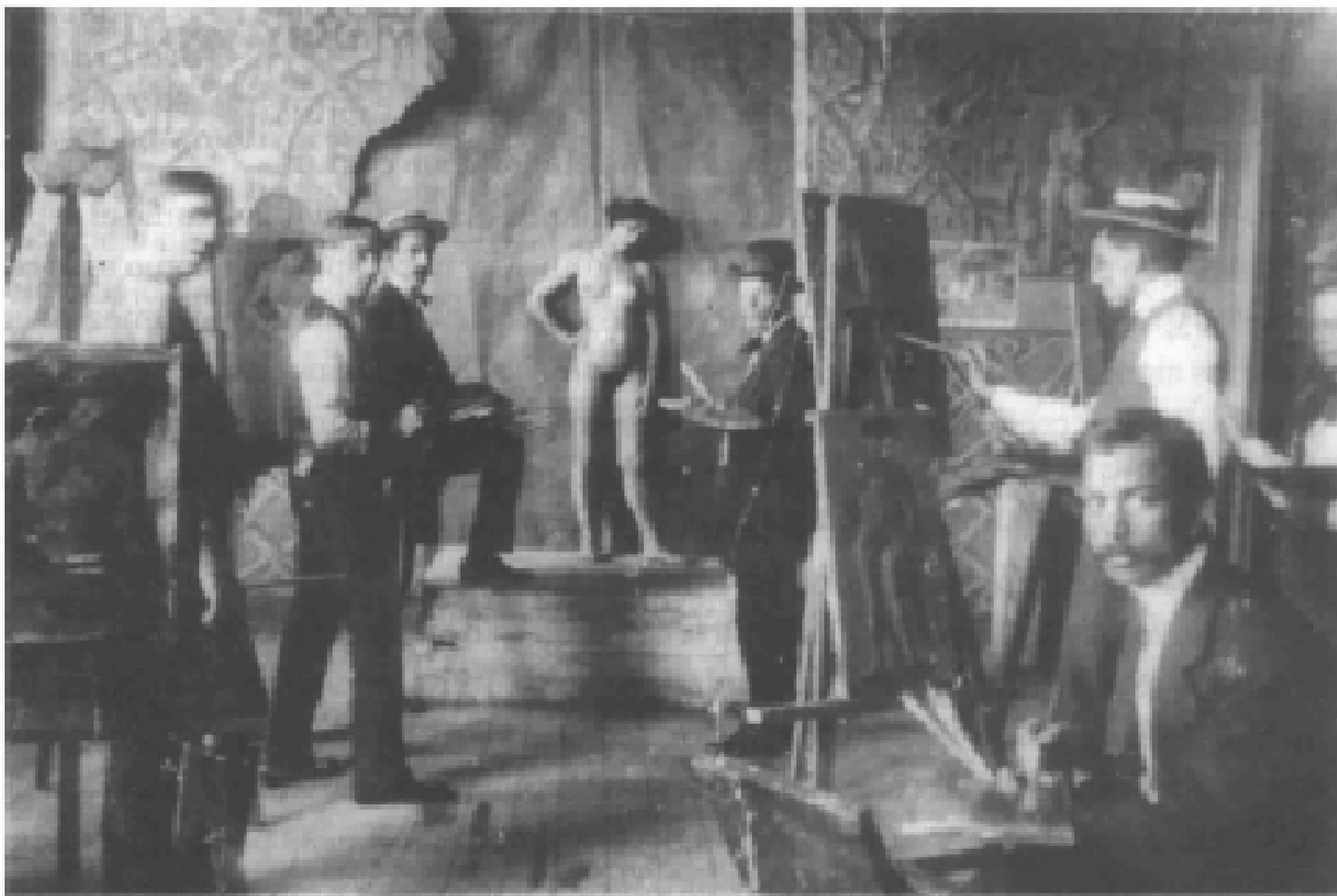
En las artes visuales venezolanas el siglo XX no es sólo otro siglo transcurrido; es, en sentido estricto, el primer siglo de su aparición... las artes visuales intentan establecerse como un lugar propio de enunciación, es decir, intentan mostrar lo que es Venezuela y lo que es su comunidad...

llas composiciones visuales en las que los aspectos formales y materiales son excesivos, como es excesiva nuestra territorialidad, y que en su desproporción, en su exuberancia, se posesionan también de los significados, de los contenidos. El lugar se entiende, entonces, en términos de una imagen que se muestra tan real que permite la recuperación de lo marginal y lo suplementario, y con ello permite la apropiación de nuestra propia posición con respecto de la cultura global. Permite, igualmente, que aquello que se ve sea tan potente que lo comprendamos inmediatamente, que su reconocimiento no sea mediado por ideologías o instituciones sino

Estos son los tres elementos fundadores que delimitan la Venezuela del siglo XX: una modernidad que es promesa, una cultura de puerto y una territorialidad originaria.

que se da como exposición inmediata, como una elaboración para los sentidos y su capacidad de comprensión. En todas estas interpretaciones el énfasis es situado en el lugar como ámbito, como discursividad y textualidad, como aquello que se conforma y se elabora, como contenido que se replantea en continente y frontera de las experiencias.

En el tratamiento que le han dado las artes visuales venezolanas del siglo XX el lugar, tanto el que se es como en el que se está, ha sido uno que ha afirmado nuestra territorialidad, y nuestra



Círculo de Bellas Artes, copia: Rodolfo Cihak

comunidad, en términos de una proyección, de un deseo, en el que se exponen –no siempre de manera evidente– aquellas cosas que se quieren construir o conquistar. Ha sido afirmación en la medida en que, en cualquiera de sus interpretaciones, cuando las obras han tenido como preocupación esta idea de lugar han atendido a las condiciones propias del mundo donde se producen, de la realidad en la que sur-

gen, ya sea para encontrar y constituir desde la imagen esa realidad, para representarla, o sea para condenarla y criticarla, para negarla, sea para convertirla en pertenencia y propiedad, sea en un intento de detener la transitoriedad o de radicalizar la pérdida y finalizarla.

En este sentido, dentro del panorama de la modernidad venezolana a la que hicimos referencia, las artes visuales, desde la inmediatez y la fuerza presencial que distingue lo visual, han sido capaces de elaborar y configurar unas obras, unos objetos, capaces de insinuar nombres adecuados para lo que somos y lo que deseamos, capaces de mostrarnos tanto nuestro entorno como nuestra comunidad, dándonos sentido. Estas prácticas de representación le han asignado, generalmente, un lugar privilegiado a la forma y a la materia, son por tanto imágenes en las que se ha hecho posible la elaboración de un pensamiento sugerente y crítico que nos permite reconocernos y reflexionar sobre nosotros mismos. Un pensamiento visual, formal y material, que es siempre incompleto, y que gracias a ello se constituye como subversión e interrupción de lo que evidente, porque se muestra en un significante que eclipsa sus referentes, un pensamiento desde el que esa territorialidad vacía que reclama cultivo se transforma en una expresión de lo que nos pertenece. Ha sido proyección y deseo en la medida en que desde las preguntas por el lugar las artes visuales se han propuesto como el espacio de lo posible, como apertura de mundo, como anticipación y como reconocimiento.

Las artes visuales venezolanas del siglo XX se inician con una comprensión del lugar como territorio, como naturaleza, luz y clima, como entorno geográfico y continente. Este comienzo se realiza como un acto que es, a la vez, de apropiación y de reconocimiento; un acto de representación en el que –y gracias al cual– la pintura venezolana despoja al territorio conquistado –al mero emplazamiento de la conquista– de su vacuidad, de su pureza y de su impersonalidad, y lo transforma en la manifestación de un alma individual y comunitaria que posee sus propios deseos y sus propias necesidades. Ese territorio vacío entonces se personaliza, se convierte en un discurso visual significativo que pretende descubrirse en sus características, se transforma en expresión de una comunidad específica. En efecto, con esta comprensión la geografía se transforma en texto, en significación y aspecto, en fisonomía, muestra un rostro propio. El territorio es el lugar por excelencia, no es sólo un espacio físico sino que es esa experiencia perceptiva particular que, debido a que no pretende hacer otra cosa sino mostrar, exponer y hacer visible, permite que el individuo se afirme en la corporalidad y en la circunstancialidad imaginaria que es.

Este inicio de las artes visuales posee un carácter afirmativo, es la exposición de una forma de ser y de pensar, justamente porque en esa pretensión de solamente mostrar o reproducir lo que se ve trastoca y niega sus propios fundamentos, es decir, el territorio pintado no es una reproducción de lo que nos rodea sino la imagen que debería ser, el territorio no es exuberancia y desproporción, naturaleza agigantada y luz enceguecedora, por el contrario, es siempre una realización equi-

librada, una composición contenida en el que las masas vegetales y la luz que las ilumina son tenues, mediadoras y suaves. Por ello, en estas pinturas, por ejemplo, en los paisajes de la Escuela de Caracas, las montañas o los paisajes son imágenes refrenadas que no muestran el espacio real que representan sino que exponen tamizado imaginariamente el lugar que quieren ser, el lugar que conciben como el más adecuado. El paisaje, entonces, no es la representación de un paraje o de una apariencia real de la naturaleza sino que es un relato, una narración y un discurso, que hace explícita nuestra deuda, nuestra dependencia, de los códigos visuales y perceptivos de la cultura occidental, y que se convierte en contenido porque habla de sus propias aspiraciones y de sus propias necesidades.

Por otra parte, en el momento en que las artes visuales venezolanas del siglo XX se hicieron vanguardia y modernidad pura, en el momento en que conoció y se apropió de los problemas y los códigos de expresión de las artes visuales europeas, se concibió como un lugar pero en términos de hogar, de hábitat. Las obras visuales mismas, las pinturas o esculturas, en ese instante se transforman en un recinto de convivencia y de resguardo porque aparecieron como una posibilidad de convertir en realidad esa modernidad que, en el resto de nuestras instituciones, era sólo una promesa; una posibilidad porque las obras de arte venezolanas de vanguardia son totalmente contrarias a la realidad vital en la que se producen. Son, podríamos decir, una expresión absolutamente subjetiva en la que el individuo tiene el poder y la capacidad de elaborar un mundo de manera completa y absoluta, sin determinaciones ni dependencias contextuales. En este sentido, son comprendidas como un hábitat porque otorgan al sujeto lo que la realidad no le permite: la elaboración sin condicionamientos de un mundo semejante a sus propias aspiraciones.

Así las artes visuales venezolanas se hicieron proyecto en sí mismas, y se diversificaron en sus formas y en sus estilos, elaborando en las imágenes que eran los deseos de ese mundo inalcanzable y siempre postergado en el que se superan y se concilian los opuestos, informando en los objetos artísticos esas aspiraciones y sueños que los hacían modernos pero que eran inconmensurables con la realidad de la que provenían. En efecto, las obras se transforman entonces en un espacio de perfección racional y equilibrio, separándose cada vez de una realidad y de una experiencia que se convierte, entonces, en distancia y ausencia. Las imágenes y los objetos se transforman en el lugar, el propio, en la posibilidad de refugio y encuentro, y se transforman, en esa misma medida, en una apuesta intelectual –del pensamiento y de la voluntad– en la que la capacidad constructiva y donadora de sentido del hombre se propone como espacio único de realización y como opción de cambio.

En este sentido, las obras de los momentos vanguardistas de nuestras artes visuales son obras intelectuales, de la forma y la abstracción, que se esfuerzan por trascender su circunstancialidad en la conquista de espacios e imágenes universales, que pretenden romper los límites de su territorio y su sociedad a través de la

comprensión y de la elaboración de un discurso visual que se convalide y se relacione con la cultura occidental moderna toda, que se haga global, internacional y sin fronteras o determinaciones contextuales, en una aspiración de poder entenderse a sí mismas y al hombre que las produce como universales y totales. El lugar deja de ser espacio físico y se convierte en un espacio del pensamiento y la imaginación. Es lugar porque se constituye como un ejercicio de construcción de la realidad que supera, en este caso en un acto de desconocimiento –obviándola–, la territorialidad determinante de lo venezolano y se dispone a la conquista de los modos y los discursos del sentido –del cultivo mismo– con la intención de realizar efectiva y eficazmente su propia modernidad.

Estas obras son un ejercicio en la imagen visual misma, entendido esto como percepción, es decir, como elaboración intelectual y determinación racional, como comprensión y conocimiento. Los disidentes, por ejemplo, no sólo se separan de un contexto y de una geografía, quieren separarse igualmente de sus acondicionamientos, de la cromaticidad y la luz, de la exuberancia y la inestabilidad, y se proponen como rigurosidad y construcción, como juego de relaciones racionales y equilibrio, como espacio de

*En Latinoamérica
en general,
en Venezuela
en particular,
la idea de territorio
es una suerte de
“condición originaria”
que nos legó
el descubrimiento
y el proceso
de conquista...*



Los Disidentes

teorización. Sus obras son objetividad y distancia, son la manifestación de una voluntad constructiva que absorbe y domina toda peculiaridad, toda territorialidad. Igualmente sucede con algunas obras del cinetismo o con nuestros pintores y

escultores que trabajan básicamente la presencia formal, sea la del volumen o la del color.

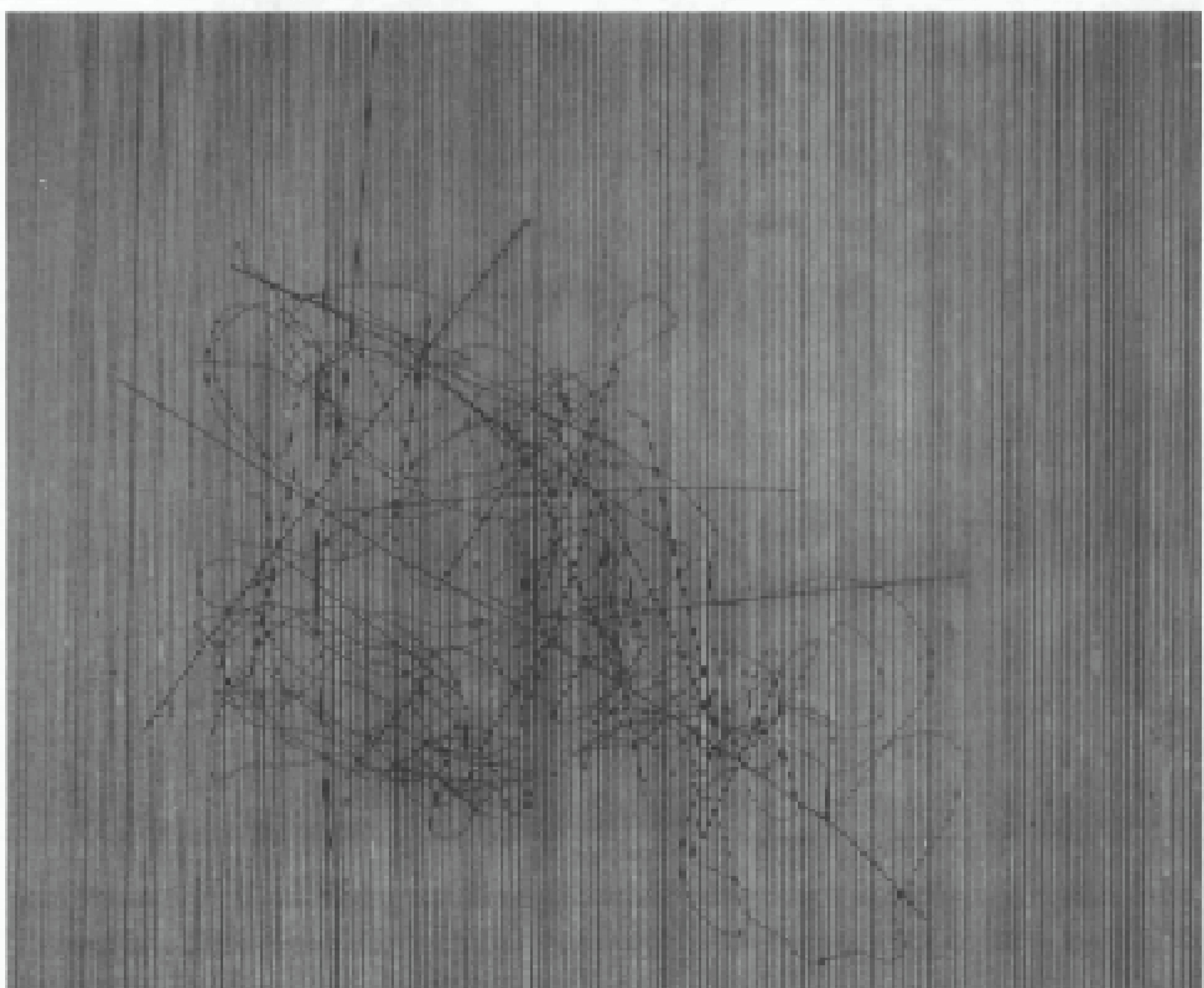
En contraposición, las obras de la plástica venezolana que constituyen el lugar como espacio público y como elaboración política están enraizadas en el crecimiento mismo de las ciudades, especialmente de Caracas, y lo acompañan en un intento de apropiación que es, a la vez, material e intelectual. Nuestra ciudad por excelencia –Caracas– es un ejercicio imposible, no posee unidad ni orden, es un espacio continuamente inacabado, en el que todo pareciera ser sólo un proyecto, todo es

La modernidad en Venezuela ha sido un proyecto, una promesa, un continuo ejercicio de experimentación, una escena teatral...

La modernidad venezolana se ha realizado como una cultura en la que no se concilian o se superan las contradicciones...

provisional e inconcluso, es la imagen de nuestra modernidad. Caracas no posee permanencia en sus estructuras ni en sus usos y protocolos, está abierta y hecha de huellas, de vestigios y ruinas, de fragmentos dejados por la historia y el olvido. La ciudad venezolana tomando a Caracas como ejemplo es, por tanto, desarticulada y fragmentada, no se hace de signos comunes ni de espacios de convivencia pública, se hace de recorridos individuales y multiplicados hasta el infinito, se hace en la pérdida permanente de sus nombres, los de sus calles, los de sus recorridos y direcciones.

La ciudad venezolana es una ciudad difícil si la pensamos como un sistema de significación, es como un “palimpsesto”, nada en ella



Vibración, Jesús Boto

puede ser leído a plenitud, nada es descifrable, detrás de cada signo existe una escritura anterior que lo complica y lo hace difuso; la ciudad venezolana es inapropiable. En contraposición a estas ciudades que escapan a toda designación posible, las obras visuales que hacen en lo público su reflexión acerca del lugar se muestran como ejercicios estrictos de designación, es decir, como un intento en el que se trata de imponer de manera autoritaria unos nombres y unos significados: así lo hacen, por ejemplo, tanto las esculturas de Alejandro Colina como los monumentos del cinetismo, Jesús Soto o Alejandro Otero. Se establecen y se proponen como imágenes para organizar el tránsito y el recorrido, como signos identificables, universales y comunes, como marcas que buscan ordenar la ciudad y los ritos cotidianos que en ella se realizan. En unos casos ponen en evidencia un imaginario popular y fundante: María Lionza, que es para la ciudad misma un signo olvidado, contradictorio a su devenir y a sus usos; en otros casos encarnan el imaginario del porvenir, el desarrollo y el progreso hecho figura y forma, la razón y el orden convertida en situación de tránsito, en objeto para la mirada.

En estas obras que reflexionan sobre el lugar en el ámbito de lo público, la territorialidad pura del entorno y la naturaleza se han vinculado y engranado con los sueños puramente pensados del sujeto que encuentra su hogar en la construcción pura. Por ello, en estas obras el lugar se entiende como la apropiación intelectual e imaginaria del espacio físico efectivo de la convivencia. En este sentido, la imposición de signos, sean estos populares o racionales, atiende al deseo y a la necesidad de convertir el territorio en un discurso, porque los signos siempre permiten organizar los espacios y ejercitar la simbolización. Los monumentos, entonces, pretenden elaborar significados capaces de convertir el tránsito individual en pertenencia a una comunidad, capaces de transformar el cambio continuo y la pérdida en una unidad ordenada y jerárquica, en una unidad instituida.

El lugar que se es, comprendido como contexto y entorno cultural, como plexo de relaciones culturales y experiencias estéticas compartidas, ha sido un planteamiento recurrente de las artes visuales venezolanas del siglo XX en diversos momentos de su desarrollo. En casi todos los ejemplos que poseemos es entendido como un ejercicio de interrelación, de vinculación, entre disciplinas artísticas diferentes, como un intento de integración de las artes gracias al que se pretendía obtener y provocar una experiencia estética plena, más rica. En el caso particular de las artes visuales venezolanas, cuando las imágenes plásticas intentan pensar lo que son en relación con las otras manifestaciones artísticas, cuando reconocen sus especificidades se descubren expresión. Desde ese reconocimiento se acercan a las otras formas artísticas intentando romper –quebrar– las fronteras y la particularidad de sus propios medios expresivos, de sus condiciones materiales y formales, con la finalidad de potenciar su fuerza expresiva. Encontramos entonces pinturas y dibujos de un cierto carácter alegórico que se fundan y proponen como informaciones poéticas, musicales o arquitectónicas, que narran y relatan no des-

de lo visual mismo sino desde una referencia externa; obras visuales para las cuales es eminente una textualidad diversa desde la que interpretan la realidad a la que se refieren y sobre la que se estructuran; instalaciones y objetos que se fundan y proponen como ilustración de conflictos o conceptos externos, foráneos a lo visual mismo.

En estos objetos y obras la idea de lugar se trata como una experiencia de reconciliación o de integración que nos habla de una tradicional actitud comunitaria de nuestro ser venezolano. En ese tratamiento de lo que se es como un espacio de reconciliación se proyecta –se pretende– ingenuamente una superación de las escisiones de la modernidad, de la distancia y el desconcierto que provoca nuestra territorialidad excesiva en su confrontación permanente con una imposibilidad para terminar de ser desarrollo, progreso y permanencia. El lugar es pensado entonces como la posibilidad del encuentro, como una articulación y una expansión de las fronteras de distintos discursos, y se producen entonces obras visuales ricas en referencias y elaboraciones intelectuales pero que pierden, en ese intento, su poder y su fuerza, debido a que sus referencias son demasiado explícitas, debido a que sus vínculos se exponen demasiado abiertamente.

Gran parte de las obras que conforman las artes visuales venezolanas en el siglo XX son, además, lugar, porque en ellas la materialidad y la forma son elementos prevalecientes, porque las imágenes se afirman en la presencia que son, porque en ellas el color, la textura, el material son siempre elementos dominantes. Son, en este sentido, significantes que, al igual que nuestra territorialidad, aparecen de manera excesiva y exuberante, se muestran en su formalidad y en su materialidad como el relato mismo que pretenden contar o la idea de la que pretenden hablar. En este sentido, al mirar la mayor parte de nuestras obras visuales producidas durante este siglo nos damos cuenta de que esa preponderancia de lo material y lo formal es inevitablemente la afirmación –no consciente– del lugar que se es. Una afirmación gracias a la que todas las otras reflexiones pueden realizarse, una afirmación que hace posible comprender por qué las imágenes visuales poseen, y han poseído, tanta fuerza expresiva y tanta fuerza en nuestra sociedad.

Gracias a ese carácter indómito del significante nuestras imágenes visuales son capaces de multiplicar sus sentidos en la deficiencia, quizás, de un significado; son entonces un espacio para la reflexión acerca de lo que somos porque desestabilizan, en ese juego extremo de rigurosidad formal al que se dedican. Este *lugar que se es*, que se construye y se evoca como elocuencia material y formal posee muchas resoluciones: algunas de las obras, aquellas que extreman esa condición logran trastocar y transgredir sus propias prácticas, convirtiéndose en presencias claves y en referencias absolutas de la pertinencia cultural de nuestras artes visuales. Esas obras que intensifican la forma y la materialidad elaboran, como consecuencia, una representación o una imagen que se absorbe y se consume en su sustancia material o en su ordenamiento formal, constituyéndose ella misma como una

experiencia, como un lugar y un significado, como un entramado de afecciones sensibles y corporales.

El trazo blanco de Armando Reverón o el pequeño cubo virtual de Jesús Soto son ejemplos de un significante indómito en el cual el texto visual –lo expuesto, lo manifiesto, la imagen– no reside en un tema o en una referencia, sino en el movimiento evocativo que la cosa misma cuando es percibida obliga a realizar, es decir, en la búsqueda perceptiva, los pensamientos y las reflexiones a las que el mero hecho de mirar atentamente la obra nos conduce. En efecto, estas obras en las que la materialidad se presenta como fuerza expresiva, lo que hacen es asegurar que sea siempre imposible terminar de verlas, apropiarse de ellas, gracias a lo que se convierten en imágenes que propician la reflexión y la contemplación. De alguna manera, provocan la reflexión porque son inapropiables, en la medida en que la materialidad y la formalidad extrema de su presencia hacen que la representación sea siempre algo que no podemos dilucidar completamente –aplazada– y que posee un desciframiento que parece siempre equivocado –inestable–. Estas obras de la materialidad

*Las artes visuales
del siglo XX
no son independientes
de la comunidad en la
que se producen sino
que responden
a las dudas e
inquietudes que esa
comunidad posee.*



Armando Reverón, foto de Humberto Febres

son una construcción irreverente desde la cual se invierte esa estructura territorial y de emplazamiento desde la que emergen, sin desdecirla sino más bien afirmándola.

En definitiva, la idea de lugar, entendida en cualquiera de sus cinco acepciones, y su elaboración en términos de imágenes y objetos plásticos es, para las artes visuales venezolanas del siglo XX, un horizonte necesario, desde y en el cual se instituye, o se intenta instituir, lo venezolano como un conjunto de significados y preocupaciones compartidas, como un grupo de imágenes comunes. En este sentido,

El trazo blanco de Armando Reverón o el pequeño cubo virtual de Jesús Soto son ejemplos de un significativo indómito...

podemos decir que esta preocupación por encontrar y delimitar un lugar ha sido la posibilidad de que no sólo seamos esa tierra designada por el descubrimiento sino también el cultivo que ella posee. Nuestras artes visuales venezolanas han respondido, de diversas maneras, con esta elaboración recurrente a una urgencia inmediata de la modernidad venezolana: la de conquistar y elaborar un

cuerpo de sentidos y significados que sea comunitario, que sea propiedad de todos, la de construir un sistema de signos y símbolos comunes y constantes que nos permitan el reconocimiento, la de lograr cosas e imágenes que sean un ejercicio de conclusión y permanencia.

Por ello, las artes visuales se inician informando el territorio mismo, convirtiéndolo en persona y fisonomía, dándole un rostro; por ello se revela de su condición otorgándole el dominio al sujeto y al pensamiento, como un medio y un modo de superación de esa territorialidad física que abrumba y que no permite conciliación. Por ello se integra en lo público desde la imposición autoritaria de signos como respuesta a un transcurrir que es proyección y seducción por la novedad; por ello expande sus límites estilísticos promoviendo la constitución efectiva de una unidad relacional densa y pesada. Por ello, en última instancia, es materialidad y forma indómita que no desdice de sus requerimientos y sus urgencias, sino que los extrema, los convierte en sustancia y mirada, a la vez, en pensamiento y experiencia.

Arraigo

La segunda idea que ha sido proposición constante de las artes visuales venezolanas del siglo XX, se refiere a la urgencia que tenemos de nombrar lo que somos, tanto en términos de la conformación o la afirmación de una identidad personal y cultural, como en términos de la crítica o la evaluación de cómo hemos vivido y de lo que hemos realizado y elaborado como sociedad o personas. La urgencia de nombrar lo que se es implica, en principio, que lo que somos es algo de lo que no estamos muy seguros; es más que una afirmación un problema y una pregunta y produce, en esa misma medida, un movimiento que posibilita el reconocimiento, que se abre a un habla común desde la que podamos entendernos y definirnos. La urgencia de nombrar lo que se es ha sido un planteamiento de las artes visuales venezolanas

del siglo XX en dos grandes sentidos; en el primero, como una pregunta y un problema cuando se elabora en términos de identidad tanto personal como social; y en el segundo, como comprensión cuando se elabora en términos de apropiación y de proposición de imágenes y signos oriundos.

En tanto que pregunta y elaboración de una identidad delimitada y particular, en este período de las artes visuales venezolanas se han realizado, básicamente, dos tipos de aproximaciones. Por una parte, se ha entendido la identidad y sus preguntas como aquello que nos diferencia con respecto de los principios fundadores de la cultura occidental moderna, y que en esa misma medida nos convierte en otros, nos hace resistentes a sus maneras de convertirse en eficiencia y en logro, dando con ello una respuesta a esa forma particular de modernidad que nos ha tocado vivir: la identidad se propone, entonces, como mestizaje y entrecruzamiento de razas, como sincretismo cultural, periferia y barroquismo, como una cultura que está siempre a medio camino entre la espera y el olvido, como el deseo de ser un centro, como re-invenición mitológica de una autenticidad perdida y truncada por el proceso de la conquista. Por la otra, se ha entendido como una crítica de índole socio política y como un proyecto de re-fundamentación de lo humano: el problema de la identidad se entiende, entonces, como crítica de lo que se ha hecho y se ha logrado, como reconocimiento de las sombras y de las deudas de nuestra cultura e institucionalidad, como una exposición de los mecanismos de dominio y de los espacios de la negación, como descubrimiento y exposición de las zonas oscuras de la persona, del pensamiento y de los diversos sistemas de validación realizados en prácticas, en obras, que pretenden ser didácticas y formativas.

En tanto que comprensión y convocatoria de lo oriundo, de lo propio, las artes visuales del siglo XX se han desarrollado también en dos sentidos. Primero, afirmando lo que se es popular y cotidianamente, gracias a ello las obras se exponen y se expresan, dicen y hablan de lo que somos desde una perspectiva cultural comunitaria. En estas obras encontramos propuestas las propias circunstancias que soportan el desarrollo de la cultura venezolana, encontramos el entramado particular que define y constituye nuestra sociedad, sus creencias y tradiciones, su textura y su tejido. En estas obras se hacen presentes, por ejemplo, instancias mágicas y religiosas, se encuentran y se reconocen esos signos, imágenes y modos de expresión sobre los que se construye nuestra manera de vivir. Pero también, en algunos casos, son el descubrimiento de la fuerza de lo popular y lo cotidiano, son imágenes en las que concurren lo místico y lo formal; y en otros casos, son una apropiación de esa destinación inacabada que condiciona nuestra manera de ser y estar, una afirmación radical del olvido y la transitoriedad.

Segundo, desde una perspectiva individual la comprensión y convocatoria de lo oriundo se ha desarrollado como autorreferencia y corporalidad: en estas obras se hace presente el ensimismamiento de un sujeto que pareciera reconocerse como única propiedad posible, y se hace presencia también una preeminencia de lo per-

sonal, de la sensualidad y del cuerpo como medio y espacio único de reconocimiento, de proyección y de encuentro.

En las artes visuales venezolanas del siglo XX entender lo que se es y cómo se es, y poder asignarle nombre, se ha planteado como una manera posible e inmediata de encontrar un arraigo, como una opción para encontrar imaginariamente nuestras raíces. También se ha planteado como un mecanismo que permite entender la imagen de territorio que somos, y esa condición moderna que nos define y que se devela como tensión y contradicción, como lugar de tránsito, de cruce. En este sentido, en términos de las artes visuales la idea del arraigo se ha presentado siempre como una aspiración utópica, no porque efectivamente no tengamos lugar o pertenencias, sino porque en su incesante búsqueda de formas permanentes e identidades definidas, de imágenes plenamente constituidas, se enfrenta y se resiste a los signos y a las características propias de lo que somos, a las formas particulares de nuestro devenir.

En efecto, debido a que son obras irreconciliables con la realidad en la que se presentan y se proponen, constituyen preguntas y dudas. Ellas se elaboran como un discurso crítico, es decir, como un discurso que marca y signa nuestras propias limitaciones. La urgencia de nombrar lo que se es, de encontrar una definición, sólo es posible —sólo emerge— en aquellos espacios o momentos en los que hay algún tipo de ausencia, por ejemplo, cuando como en nuestra modernidad la ruptura y la transitoriedad se muestran como una condición necesaria. Este tipo de obras sólo aparece en aquellos lugares en los que las tensiones no se resuelven, en aquellas situaciones en las que lo que se produce es desestimado e inmediatamente negado, en las que se niega y se desconoce lo que se hace. En este sentido, la idea del arraigo, contrariamente a lo que pudiera pensarse, aparece en aquellas culturas que poseen una sensación de pérdida; en las que ninguna forma es lo suficientemente fuerte como para convencer de su validez, y en las que ninguna actividad se consolida.

En una primera instancia, la voluntad de nombrar lo que se es desde las preguntas sobre la identidad ha sido, en las artes visuales del siglo XX, un acto de resistencia y, a pesar de lo que pretende y de lo que pudiera pensarse, nunca de subversión. Ingenuamente han pretendido desarticular los modelos y los significados que la modernidad occidental nos impone con imágenes que intentan llevarnos al pasado remoto de nuestra herencia pre-colombina, o con imágenes que refieren de manera evidente nuestra condición mestiza o mezclada.

Estas obras son una suerte de intento de elaboración de un imaginario y una tradición tan inexistente y tan foránea como aquella que ingresa —y se despide— diariamente por el puerto, porque están sustentadas en figuras emblemáticas que han perdido su arraigo comunitario, están realizadas según fórmulas de reconocimiento y de definición que sólo son eficientes si se las piensa en relación con aquello mismo a lo que se enfrentan, están elaboradas asumiendo el lugar exótico y subordinado que pretenden negar.

Así se presenta, por ejemplo, toda esa pintura que representa lo indígena, o la negritud, como un signo exterior, como una simple figura de rasgos perfectos pero coloreada, o como un conjunto de objetos elaborados con contrastes cromáticos de acuerdo con unos cánones estilísticos ajenos –prestados por la tradición– sin hacer caso de la verdadera textura y de la contextura material e imaginaria de nuestra realidad, de la comunidad que vive en ella y de los estilos propios que poseen. Estas obras que pretenden encontrar una identidad en la pura coloración de las apariencias, entienden el nombrar no como la conquista de un significado sino como una mera representación, como una imposición distanciada de imágenes y no como el encuentro de esas maneras particulares en que se teje nuestra existencia. En este sentido, se refieren a la existencia de imágenes –de obras visuales– que niegan con su aparecer aquello mismo que intentan evocar o invocar.

Igualmente, en otras formulaciones ejemplares de la plástica venezolana del siglo XX, esta voluntad de nombrarse se entrega, sin tener dudas ni hacerse preguntas, a un barroquismo que no es sino el lugar posible que le queda a esta periferia, a este margen, en el juego de las estructuraciones culturales de la cultura occidental. Todas estas obras que asumen el barroco como el lugar estilístico de la historia del arte que nos acomoda, asumen simple y cándidamente no lo que es el barroco como forma de pensamiento sino como mera apariencia, haciendo con ello dos concesiones: primero, afirmando nuevamente aquella denominación estilística con la que la cultura occidental nos signó desde nuestro nacimiento como “nuevo mundo”; y, segundo, confirmando nuestra dependencia.

El barroco, como forma de pensamiento y como manera de ver la vida, es un momento de la cultura occidental en el que en las imágenes y en los discursos aparecen los lados oscuros de la existencia, tanto el sufrimiento como la inestabilidad. En tanto que período histórico el barroco es un momento en el que el cuerpo, la sensualidad y la dimensión teatral de la existencia se convierten también en problema y en reflexión; por ello, en él surgen formas complejas y espacios oscuros, sinuosidades e imágenes que parecen no tener límites.

Nuestras artes visuales cuando se piensan como barrocas son ingenuas y cándidas, se olvidan de que la inestabilidad no se elabora exclusivamente en la proliferación desmedida de las formas, en los recovecos, sino que se elabora también cuando se encuentra un significante –una forma y unas imágenes– capaz de conjurar la infinitud de sus márgenes, capaz de extender y extenderse, más allá y en independencia de su estructura presencial, capaz de hacerse pensamiento y reflexión intelectual. El barroquismo de nuestras artes visuales durante este siglo nos permite comprender cómo es nuestra condición subsidiaria y dependiente, que se dirige sólo a las formas y a las apariencias exteriores, que se apropia sólo de lo que envuelve.

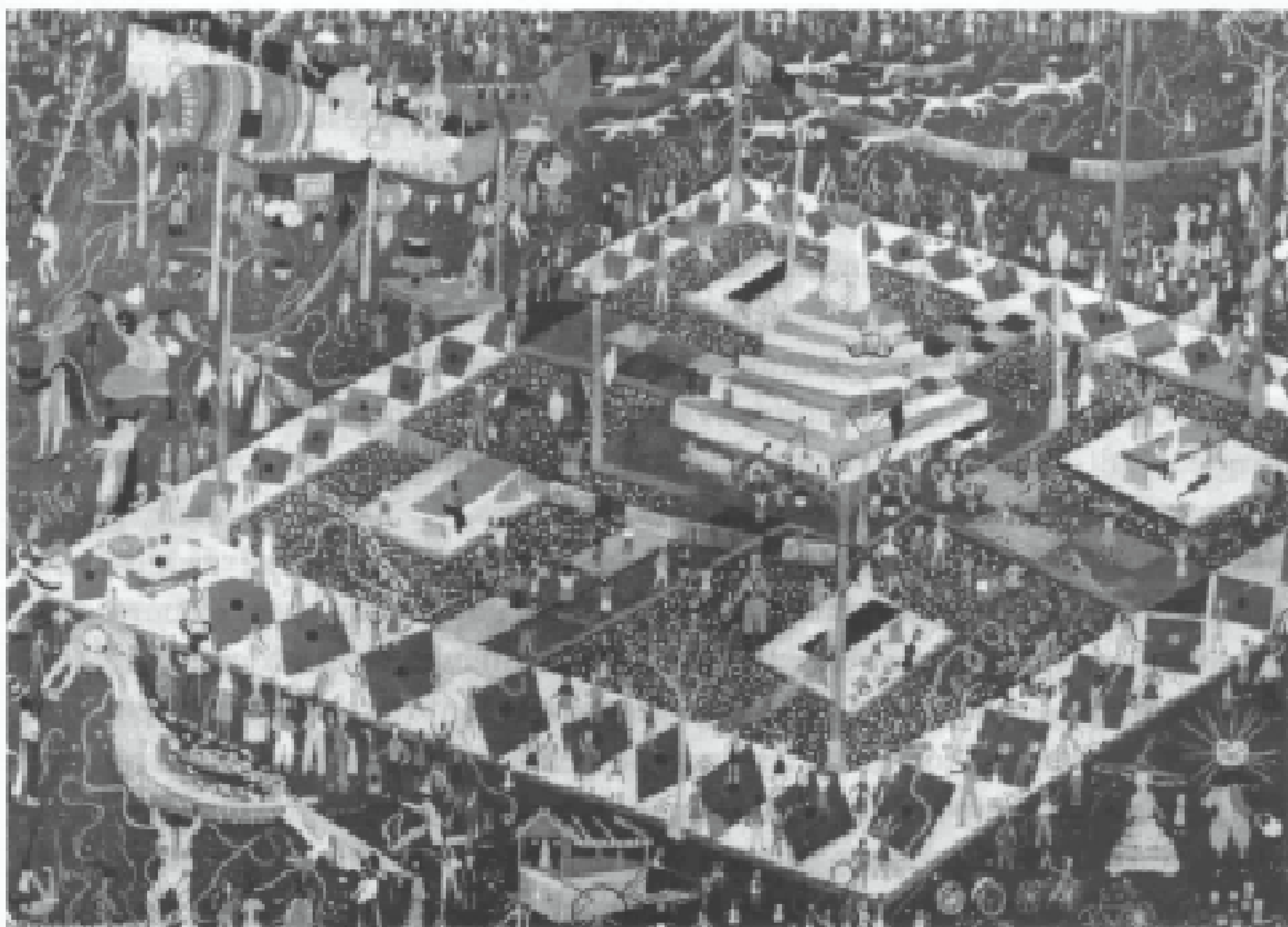
*El paisaje no es
la representación
de un paraje o de
una apariencia real
de la naturaleza
sino que es un relato,
una narración
y un discurso,
que hace explícita
nuestra deuda,
nuestra dependencia...*

Por el contrario, se nombran más plenamente quizás aquellas obras visuales en las que, por ejemplo, el mestizaje no se realiza como una representación, un encuentro de figuras de distintas razas, sino como una forma visual híbrida y compleja que es, entonces, mestiza, no gracias a una referencia sino por la manera misma en que está elaborada. Igualmente se nombran de manera plena aquellas obras urbanas y jóvenes en las que la espera y el olvido se radicalizan, se hacen extremas hasta el punto de convertirse en un espacio y una experiencia visual que se propone ausente de referencias y también de permanencia; aquellas obras en

las que se revela la textura y el color de lo que está al alcance de la mano, de lo que es cotidianidad y reconocimiento inmediato.

Por otra parte, muchas obras de las últimas tres décadas, en una especie de acto cínico pero lúcido, han rescatado y transformado, en sus imágenes y en sus planteamientos, símbolos y signos

***La idea de lugar...
es, para las artes
visuales venezolanas
del siglo XX, un
horizonte necesario...***



Despedida de Dios Momo, Feliciano Carvalho

del imaginario popular y de lo cotidiano, por ejemplo, la manera como se exhiben las mercancías en los mercados o las figuras y las imágenes que vemos diariamente en nuestro tránsito por la ciudad. Han fotografiado la gente que transita y se mueve, han mostrado la transitoriedad de nuestras instituciones o la levedad de algunas de nuestras maneras de actuar, han reflexionado acerca de aquello con lo que convivimos diariamente.

Otro momento importante del desarrollo de las artes visuales venezolanas en el siglo XX es el que constituyen aquellas obras que buscan nombrarse no median-

te el encuentro de un nombre o una identidad, sino mediante la exploración y la confesión de lo que aparece como inapropiado en las realidades significativas e instituidas en las que se está y en las que se vive. En este caso, hablamos de unas obras en las que la búsqueda de lo que somos no se produce porque encontremos o inventemos una definición, sino que se produce porque se hace una crítica consciente y detallada de lo que nos pasa y de cómo vivimos. Son imágenes en las que se destaca y se ponen de manifiesto los límites, las fronteras y las imposibilidades de lo que hemos logrado construir; son imágenes que hacen explícitas las sombras, exponen aquello que está oculto.

En las artes visuales venezolanas de este período dos han sido sus mecanismos. Por una parte, encontramos un hacer plástico ideológicamente fundamentado, un hacer comprometido y violento en sus resoluciones que pretende conquistar –y construir– su propio mundo, no como un territorio y un emplazamiento sino como conciencia social y mirada crítica, que busca elaborar en imágenes esa unidad significativa e institucional –de imágenes comunes y sentidos compartidos– que es un país, no en los espacios geográficos sino en las personas y en el habla que producen. Así proceden, por ejemplo, las obras de denuncia y compromiso político de los años sesenta, proponiendo transformaciones del pensamiento, descubriendo las oscuridades del desarrollo y de sus proyectos, entramándose entre las negaciones y los abandonos, haciéndose eco de la desigualdad social y de todas las promesas no cumplidas.

Por otra parte, encontramos en nuestras artes visuales venezolanas muchas obras en las que ese ejercicio crítico, a través del cual se encuentran los sectores oscuros y los límites, no se refiere a aspectos sociales, políticos o comunitarios, no recurre a las instituciones o a la ideología, sino que se dedica a investigar en los ámbitos de las penumbras individuales, de sus negaciones y sombras, o se dedican a transgredir los modos de comportamiento y las significaciones comunitarias que poseemos como instituciones, a violentar y revertir los usos, las costumbres y los modelos de acción y pensamiento más comunes, más difundidos. Ambas tienen en común que son, en tanto que obras, imágenes y modos de representación dadas a la violencia imaginaria o experiencial; se realizan de manera tal que intranquilizan nuestra mirada y ponen en conflicto nuestras ideas. Tienen en común que pretenden una eficacia crítica que se encuentra no en el tema o la figura a que refieren –en lo representado– sino en el modo de su presencia, en la manera cómo estos temas se convierten en imágenes, instalaciones o acciones corporales, en la forma particular de la experiencia misma que proponen.

Entre las obras que se internan en las penumbras individuales encontramos desde dibujos hasta *performances*, algunas nos hablan del autor, otras de la condición humana en general; sin embargo, la mayoría son explícitamente autobiográficas y autorreferenciales, ensimismadas en los límites de una reflexión individual. Entre las obras que pretenden subvertir y violentar nuestros usos e ideas encon-

tramos, también, obras realizadas en distintos medios y técnicas que podemos agrupar en dos direcciones: por una parte, aquellas que nos presentan, nos colocan ante la mirada, formas de vida o actitudes marginadas social o estéticamente; por la otra, aquellas que cínica y lúcidamente nos muestran los puntos débiles y las fallas de los pensamientos y de las cosas en las que confiamos, arremeten contra nuestras creencias, provocando siempre una pregunta para resolver.

De modo contrario, la voluntad de nombrarse que se elabora en términos de una comprensión y una convocatoria efectiva de lo que nos es propio, de lo que está cercano y nos es inmediato, ocupa en las artes visuales venezolanas de este período un espacio especialmente significativo. Ese lugar está dado porque, en este caso, las imágenes se realizan como una apropiación de figuras, signos o maneras de hacer las cosas que, justamente, porque no son representaciones de algo sino elaboraciones se convierten en un espacio para la pregunta –la reflexión. En este sentido, debido a que se acercan a las pertenencias son una crítica elíptica, tangencial, en la que la posibilidad de nombrar no se instaure, se propone o se define sino que aparece, se hace presencia y convivencia, se afirma en su mudez y en lo irremediable de su reconocimiento, de su encuentro.

La crítica, la pregunta y la reflexión que suscitan no son representaciones o narraciones colocadas en la imagen; surgen en el enfrentamiento que suponen, en el discernimiento y el cuestionamiento que provocan con su pura presencia, con su estar ahí, ante nosotros. Su fuerza, tanto para nombrarse como para poner en duda los nombres con los que ingenuamente nos nombramos, se encuentra en el hecho de que sus recursos materiales y formales se encuentran entre nosotros, son accesibles por ello, son imágenes capaces de establecer un sistema de relaciones contextuales con nosotros y entre nosotros, un sistema que se muestra como naturalidad y “naturaleza”. Entre estas prácticas destacan, por ejemplo, las obras de Bárbaro Rivas, la ciudadela de Juan Félix Sánchez, que con su sola presencia exponen un ser sin dudas sobre su propiedad y su espacio de pertenencia. Igualmente, encontramos por ejemplo ensamblajes que se construyen con elementos cotidianos, que se imponen forzándonos a relacionar y a reconocernos, o fotografías que se hacen, irónicamente, entre nuestros íconos, en los lugares incómodos de la ciudad.

Por último, el intento de darle una forma y un nombre a lo que se es se realiza, en otros casos, de manera irónica, lúcidamente como el reconocimiento mismo de ese destino incierto e inconcluso que nos determina como país, como una aceptación irremediable y una confirmación de las características de nuestra modernidad, de nuestra condición de puerto y de territorio. En estos casos, por ejemplo, se tematiza el olvido y la transitoriedad, haciendo para ello obras que contienen imágenes y referencias declaradamente exteriores o externas, u obras que no pretenden perdurar, que asumen su propia desaparición, tanto material como simbólica: todas estas obras e imágenes que son aparentemente contradictorias ponen en evidencia una conciencia acerca de nosotros mismos, la conciencia de nuestra encar-

nación imposible, de nuestra disposición para el juego y la libertad, para manejar-nos como opción y posibilidad. Muchas de las obras aparecidas en las dos últimas décadas de este período contienen ese carácter irónico, a la vez de conformidad y astucia, que hace de la imposibilidad una suerte de vehículo de exposición y expresión, una suerte de forma de encuentros.

Ante la imposibilidad de conquistar un nombre en la exterioridad de las instituciones, en los presupuestos ideológicos o en las soluciones críticas, las artes visuales del siglo XX encuentran en el cuerpo mismo el recurso indudable y evidente de la pertenencia, un último espacio desde el cual poder definirse. El encuentro del cuerpo y la seguridad que éste proporciona, eclipsa los intentos de encontrar un nombre comunitario –para todos– y eclipsa también las prácticas alusivas, porque es demasiado real y demasiado cercano. En este sentido, el uso de la intimidad personal y del propio cuerpo como continente y contenido de la expresión, es decir, como lo que se quiere decir y el medio –la materia– con la que se dice, implica el comienzo de un momento de las artes visuales donde lo visual es privación y distancia a pesar de la aparente cercanía e inmediatez con que se consigue realizar la expresión, porque la percepción es de otro modo, no se da en la contemplación sino más bien en una imagen intelectual que se construye a partir de lo que se ve. Estas obras, además, construyen un sujeto –una persona y una identidad irreductible– en la ocultación afirmativa de su escisión, de su autarquía, es decir, como algo independiente de nosotros a lo que sólo podemos acceder en una posición exclusivamente de espectadores, marcando con ello una separación definitiva de la posibilidad de hacerla también nuestra experiencia.

En definitiva, la urgencia de nombrar lo que se es conforma para las artes visuales venezolanas del siglo XX una perspectiva y una manera de ver desde la que se articula y se construye lo venezolano, el ser que somos, como un espacio de reflexión y crítica. Respondiendo con ello, generalmente de una manera ingenua, a su condición de mundo descubierto, de puro territorio –ausente de individuos y cultivos– y a su condición de encrucijada, de espacio en el que simultáneamente se encuentran y se pierden múltiples direcciones, variados sentidos y posibilidades. Por ello, en un acto de voluntad y discernimiento, informa sus imágenes cercanas –sus pertenencias– con los estilos y las formas autorizadas que eso otro le proporciona, se recogen sobre sus sombras, denunciando y exponiendo sus debilidades, sus límites y sus requerimientos violentamente. Por ello se conquista y se piensa cuando se muestra desde la textura y la contextura de sus presencias, en el hacer inmediato y cotidiano. Por ello se engece en las fronteras de su propia experiencia, se diluye en una corporalidad que no imagina sino que decreta medio y modo de expresión. Por ello, en última instancia, es pregunta e incertidumbre, duda y desconocimiento.

*El lugar no es
solamente un espacio
físico sino que es,
también,
la reconstrucción
imaginaria, simbólica e
intelectual que
los hombres hacen
del espacio...*

Habla disyuntiva

Habiendo hecho este recorrido de sobrevuelo por las artes visuales venezolanas del siglo XX, podemos decir que éstas, si se las piensa como un conjunto coherente, nos cuentan una historia –la nuestra– y nos muestran una identidad –lo que somos– hablándonos disyuntivamente. En otras palabras, la descripción y la narración que conforman, y que muestran en las diferentes maneras que tienen de plantear y afrontar el encuentro de un lugar y un nombre, está hecha de episodios inconclusos y fragmentos siempre dejados a medio camino, olvidados. Fragmentos

Operando como puerto, la cultura moderna venezolana se estructura... siempre dependiente de alguna otra cosa, siempre mirando hacia el futuro y teniendo un pasado que no concluye.

y episodios que se concatenan, que se vinculan entre sí, desde sus márgenes y sus problemas, desde unas referencias fronterizas o poco importantes que, en el fragmento siguiente, surgen, emergen y aparecen como las protagonistas. En efecto, es una historia y una continuidad que se hace, se elabora, no desde el crecimiento o el progreso de alguna forma única, sino más bien porque lo que sigue es siempre el desarrollo de algo que en lo anterior era un problema secundario, subsidiario, que desvía y que crea otro tránsito siempre distinto.

En este sentido, las artes visuales venezolanas en el siglo XX poseen un recorrido no lineal y, de alguna manera, descentrado, en el que no existe una solución de continuidad sino más bien una suerte de merodeo por problemas, urgencias, ideas y necesidades recurrentes y nunca concluidas. Igualmente, gracias a esta capacidad para el errar y el desvío, para encontrar un camino en lo que parece poco importante, constituyen las artes visuales venezolanas de este período un lugar teórico excepcional, un espacio que no es sólo para la mirada sino también para la reflexión acerca de lo que somos y la interpretación de los lugares que ocupamos. Conforman, en esa medida, una de las formas de pensamiento más cumplidas de la cultura venezolana, quizás no tanto por las imágenes mismas, sino por la descripción que proporcionan de un mundo y una comunidad particular, y del transcurso intelectual y cultural que ésta ha tenido. Las artes visuales son una de las prácticas representacionales más articuladas y apropiadas de la cultura venezolana justamente porque en su desarticulación, en su desviación continua, son la exposición de su propia condición originaria, de sus lógicas de convivencia y de sus limitaciones. Gracias a esta capacidad, las artes visuales asoman y realizan ese porvenir siempre aplazado, consolidan y discuten esa modernidad tensa en la que se enraízan.

La idea de un habla disyuntiva, con la que intentamos hacer una metáfora que pueda darnos una imagen del desarrollo histórico de las artes visuales venezolanas durante el siglo XX, se refiere a esa forma cotidiana y coloquial de narrar y de establecer diálogos que podemos encontrar fácilmente entre nosotros. Se estructura de la siguiente manera, desde un cuento –o desde una afirmación– inicial se produce, entonces, un discurso o un diálogo que se ramifica interminablemente,

porque las descripciones y las aclaratorias a las que acude el narrador, o los que conversan, se convierten en unos cuentos que, en vez de ser aclaraciones, debido a que se realizan con tanta precisión o debido a que se extienden demasiado, pasan inmediatamente a convertirse en la narración central, con lo que la narración central –la primera– se pierde y queda trunca, se diluye en esa nueva narración que la declara como inconclusa e inacabada.

En este sentido, el habla disyuntiva es un habla de la imaginación para la cual los discursos tienen la misma estructura y textura de la experiencia que pretenden hacer manejable. El habla disyuntiva es tan profusa en detalles y tan plural en sus narraciones, tan concreta e irreductible como lo es la percepción o la experiencia cotidiana. Debido a esa capacidad que tiene este modo de hablar para multiplicar las perspectivas y las historias, para desviarse y rodear, la imagen se convierte en un medio privilegiado para la construcción, la comprensión y el reconocimiento.

Las artes visuales venezolanas del siglo XX se desarrollan y muestran, hablan, de la misma manera que lo hace el habla disyuntiva. Por ello las obras visuales son culturalmente eficaces y densas: porque en su conjunto son una exposición de nuestras dudas y encuentros, de las sombras, los silencios y las afirmaciones que nos definen.

