

ENSAYOS

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO

26

VOL. XVII

2014

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

DIRECTOR EJECUTIVO

EGBERTO BERMÚDEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ

Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

STÉPHANE DOUAILLER

Universidad Paris VIII, Francia

BEATRIZ GARCÍA MORENO

Universidad Nacional de Colombia

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ

Universidad de Antioquia

IVONNE PINI

Universidad Nacional de Colombia
Profesora Pensionada

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Universidad Nacional de Colombia
Profesor Pensionado

AMPARO VEGA ARÉVALO

Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

RAMIRO ARBELÁEZ

Universidad del Valle, Cali, Colombia

ENRIQUE CAMARA

Universidad de Valladolid, Valladolid, España

RDORIGO CORTÉS

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
Profesor Pensionado

MARTA FAJARDO DE RUEDA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
Profesora Pensionada

RUBÉN SIERRA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
Profesor Pensionado

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

MARISOL DEL ROSARIO VALLEJO

IMPRESIÓN

KIMPRES

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Cr. 30 No. 45-03

Facultad de Artes (Edif. 303)

Instituto de Investigaciones Estéticas (Of. 406)

Bogotá D. C., Colombia

insinve_farbog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

reventa_farbog@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN

UNIBIBLOS

Cra. 30 No. 45-03. Tel.: 316 5290

www.unibiblos.unal.edu.co

UN LA LIBRERÍA

Cll. 20 Cra. 7a. Esquina Tels.: 2812641- 3427382

www.unlibreria.unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas

www.iie.unal.edu.co/Numeros.html

Portal de Revistas UN

www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

**Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)**

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

**Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-**

v. : il.

Semestral

ISSN: 1692-3502

1. Artes - publicaciones seriadas

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XVIII, No. 26 (enero-junio 2014)
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

ARTE

6 **Categorías estéticas para el estudio de lo nacional en el arte venezolano contemporáneo**
Jenny Marina Guerrero Tejada

26 **Un acercamiento a la producción escrita de Luis Alberto Acuña: *Alberto Durero y el arte indígena americano***
Miladys Álvarez

MÚSICA

38 **Mário de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular**
Juliana Pérez González

CINE

64 **Langostas, libros y cine**
Juan Diego Caicedo González

ARQUITECTURA

86 **Reflexiones sobre lo ornamental y lo eficiente en arquitectura moderna**
Verónica Cremaschi

107 Reseñas

"Tallando la Patria Una Colección de Fotografía"
Marta Fajardo de Rueda

ARTÍCULOS

Jenny Marina Guerrero Tejada

jennycarg@hotmail.com

jennyguerrerot@ula.ve

Ens.hist.teor.arte

Guerrero Tejada, Jenny Marina, "Categorías estéticas para el estudio de lo nacional en el arte venezolano contemporáneo", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 26 (enero-junio 2014), pp. 6-25.

RESUMEN

Este artículo tiene como objeto proponer categorías estéticas, con el propósito de abordar cómo se manifiesta lo nacional visto desde la posmodernidad en el arte contemporáneo venezolano desde la última década de los años 1990. Esto lleva consigo un examen del concepto de nación en dicha década, la maneras de concebirla y representarla en el arte y cómo este proceso se vio afectado los postulados posmodernos.

PALABRAS CLAVE

Lo nacional, posmodernidad, arte venezolano, década 1990, categorías estéticas.

TITLE

Esthetical categories for the study of national identity in Venezuelan contemporary art.

ABSTRACT

The purpose of this article is to propose aesthetic categories to analyze how the 'national' is seen from the postmodern perspective in Venezuelan contemporary art since the 1990s. This includes an examination of the concept of nation in this decade, how it is conceived and represented it in the visual arts and how this was affected by postmodernism.

KEY WORDS

National art, postmodernism, the 1990s, aesthetic categories.

Afiliación institucional

Profesora de planta del Departamento de Teoría del Arte y del Diseño Gráfico de la Facultad de Arte, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

Licenciada en Letras Mención Historia del Arte y *Magister Scientiae* en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes (ULA). Ha sido Profesora Invitada de la Maestría en Historia de Venezuela también de esa casa de estudios. Ha publicado en las revistas *Estética, Pasado y Presente* y *Gris Líquido* de la Universidad de los Andes y en la revista *Cultura* de la Universidad Central de Venezuela. Es miembro del Grupo Grupo de Investigación en Arte Latinoamericano (GIAL) de la ULA.

Recibido enero 19 de 2014

Aceptado mayo 26 de 2014

Categorías estéticas para el estudio de lo nacional en el arte venezolano contemporáneo¹

Jenny Marina Guerrero Tejada

Lo nacional a finales del siglo XX

Con el propósito de conceptualizar lo nacional, adjetivo que denota todo lo relativo a la nación, es pertinente primero tener una definición de nación, para ello tomaré en cuenta dos concepciones del término nación, por ser, desde finales del siglo XIX, las formas más esclarecedoras para explicarlo. Estas concepciones son: la concepción política o cívica territorial (objetiva) y la étnica o genealógica (subjetiva).

El primero que implícitamente señaló que el término nación tenía dos concepciones fue Ernest Renan en su conocida conferencia en la Sorbonne del año 1882². Antes de esta fecha, sólo se entendía a la nación en su sentido étnico o genealógico, según el cual, esta y lo nacional son realidades naturales que no pueden negarse; ya que surgen de una comunidad de personas que son de la misma raza, que comparten los mismos antepasados, las mismas costumbres y una memoria histórica común por haberse desarrollado durante siglos en un mismo territorio, en el cual, supuestamente, sólo ellas tenían derecho a vivir. Según esta

¹ Este artículo fue producto del Proyecto de investigación Tipo C, titulado: *Arte y Nación en la última década del siglo XX*. Código AR-61-11-10-C, financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los Andes. C.D.C.H.T.A. ULA. Mérida. Edo. Mérida.

² Ernst Renán, *¿Qué es una nación?* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957

noción del término nación, dichas características étnicas son las que obligarían a sus integrantes a prestarse ayuda y solidaridad unos a otros. En este sentido subyace un aspecto más subjetivo, una característica inmaterial como el sentimiento y el pensamiento de considerarse una comunidad particular diferenciada de otras, que traspasa el hecho de que su existencia dependa de que quienes la conforman se rijan por unas mismas leyes o no, y que es útil para reconocerse entre sí a través de nexos afectivos mientras se diferencian de los otros.

En el mismo orden de ideas, Francesco Rosolillo afirma que en la noción étnica de nación subyace una concepción romántica de la misma, nacida como respuesta a los acontecimientos políticos que impulsaron la Revolución Francesa, creada en Alemania por Herder y Fichte, quienes introdujeron en los *Discursos a la nación alemana*, de 1908, la idea del *Volksgeist* (es- píritu del pueblo)³. Idea basada en la existencia de naciones independientes y diferenciadas, a cada una de las cuales les correspondían unos rasgos constitutivos inmutables (culturales, raciales, psicológicos y lingüísticos) que son anteriores y superiores a los individuos y que tenían como finalidad mantenerse de generación tras generación.

La nación tendría entonces una existencia que estaría por encima del deseo particular de los individuos que la forman; es decir, quien pertenece a ella lo hace de por vida, independientemente del lugar donde se encuentre, quiera o no. Por lo tanto, esta visión de nacionalismo sería como una especie de “carga genética” a la que no es posible sustraerse mediante la voluntad. Dicho en otras palabras, más que un hecho histórico, la nación sería una realidad natural innegable.

La noción cívica de la nación surge en la era de la Revolución Francesa, pues a partir de este importante hecho político, social y cultural, tal como lo afirma Reinaldo Rojas, la nación sería la unión voluntaria de sus miembros asociados en su condición de ciudadanos libres sobre la base de un contrato social⁴. Es más, para este autor, el surgimiento y desarrollo de la nación han pasado por tres grandes momentos: 1) la Revolución Francesa como fermento del surgimiento de la nación, 2) la era de la Revolución Socialista junto a la descolonización de Asia y África, debido a que en ese momento del siglo XX se formaron nuevas naciones; y 3) el desmembramiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en el que muchas regiones que formaban parte de ella se independizaron creando así nuevas naciones, mientras que, a su vez, la globalización económica, producto de la hegemonía del capitalismo en el mundo, liderado por los Estados Unidos, comenzaba a borrar las fronteras nacionales, los nacionalismos y el carácter exclusivo y excluyente de lo nacional.

³ Francesco Rosolillo, “Nación” en Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino. *Diccionario de Política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, 14^a ed., Vol II, pp. 1022-1025.

⁴ Reinaldo Rojas, “Nación y Nacionalismo en el debate teórico e historiográfico de finales del siglo XX”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Mérida (Venezuela) 9, 18, (julio-diciembre 2004), pp. 73-100.

En otro orden de ideas, puedo afirmar que en el siglo XX el concepto de nación es comprendido como la relación existente entre las nociones étnicas y cívicas o políticas del mismo. Específicamente, durante la década de los noventa, tiempos marcados por la globalización económica, la revolución de la información y la posmodernidad, surgió la sensación de que el sentido de lo nacional dejó de ser importante para entenderse como una conducta colectiva anclada en el pasado, cuando se suponía que el mundo debía encaminarse hacia la creación de un espacio económico y cultural de integración planetaria.

Al respecto, señala Rojas que, "...volver al estudio de lo nacional significa retomar el debate de lo público, del papel del Estado en el nuevo contexto de mundialización económica y de los nacionalismos como movimientos portadores de aspiraciones de identidad de los pueblos..."⁵. No obstante, es conveniente dilucidar y analizar cuáles son las maneras de asumir lo nacional en la última década del siglo pasado, dado que en ese momento las nociones básicas sobre el término nación ya no satisfacían la comprensión tradicional de lo nacional, más aun si se toma en cuenta el peso de las críticas a los productos de la modernidad junto a la fuerza arrolladora y homogeneizante de la globalización.

Este fenómeno de la globalización también afectó de manera especial a algunas naciones de América Latina, generando una crisis en el concepto de lo nacional pero sólo desde el punto de vista étnico, en el que recordemos, perviven aspectos inmateriales como el sentimiento nacionalista y en el que puede adscribirse el arte. Es decir, recordando a Castell, en el momento en que el sentir patriótico se desliga del Estado, lo nacional y su defensa se convierten en unos principios débiles que no bastan para construir el sentido de la vida y tienden a ser suplantados por dos fuentes distintas de sentido: por un lado, el individualismo, legitimado por el mercado; por otro, el repliegue hacia identidades comunitarias más fuertes que una identidad nacional en crisis.

Ahora bien, la posmodernidad planteada no como una despedida de la modernidad, sino como una crítica al pensamiento moderno, sustentado en la fe en el progreso, a través del cual se buscaba que las sociedades dejaran de ser primitivas y se modernizaran, basadas en la razón y el desarrollo técnico, industrial y cultural, nos puede servir también para entender el cambio que sufrió el concepto de lo nacional en la década de los noventa.

Dado que los conceptos de nación y de lo nacional están enmarcados dentro de un Estado y por ende dentro una sociedad moderna, caracterizada como ya he dicho por un pensamiento racional y fundamentado en la idea central de progreso, en la modernidad hubo una percepción estable de la nación. No obstante, con la posmodernidad surge una serie de profundas transformaciones políticas, económicas y culturales, que traen como consecuencia un cambio en la cosmovisión de los individuos que ya no creen en el progreso ni en certezas absolutas, lo cual incide en su manera de concebir a la nación, debido a que la perciben inestable y débil.

⁵ Rojas, pp. 75-76.

Entonces, puedo afirmar que durante la década de los noventa, tiempos marcados por la globalización, la revolución de la información y la posmodernidad, pareciera que el sentido de lo nacional dejó de ser primordial y se percibió como una conducta colectiva anclada en el pasado, porque en la mayor parte del mundo había un interés por la creación de un espacio económico y cultural de integración planetaria.

Por lo tanto, vale la pena reiterar que durante los noventa, cuando algunos Estados latinoamericanos intentaron ser promotores de la globalización al querer homogeneizarse con las culturas dominantes, el concepto de lo nacional se tambaleó.

Lo nacional en el arte venezolano

Sin duda alguna en el nacimiento de las naciones latinoamericanas, las artes desempeñaron papel primordial, no sólo documental, en cuanto registro valiosísimo de eventos y personajes históricos, sino también por presentar determinadas interpretaciones de los mismos -colaborando de ese modo con los fundamentos de las historias nacionales- y, sobre todo, porque a través de esas obras de arte cada país creó la imagen que quería mostrar al resto del mundo.

En este sentido, surgió a finales del siglo XIX y principios del XX una complicidad entre el Estado y las Academias de Arte; aquel imponía los temas que habrían de pintarse y estas recibían subvenciones para el funcionamiento de las escuelas y para costear los gastos de becas y premios. Cuando los artistas se convertían en becarios, gozaban de un viaje a Europa de un promedio de cinco años, por lo general a Italia (Roma, Florencia o Milán) y a Francia (París), donde debían aprender las técnicas convencionales. Además, según Gutiérrez, estos artistas tenían la tarea de representar temas ligados al pasado histórico de su país y al mismo tiempo demostrar lo que habían aprendido en sus viajes, pues se creía fervientemente que solo en el viejo continente se hacía, se enseñaba y se aprendía el buen arte.

Por esta razón, a su regreso también se les encargaba a esos jóvenes que registrasen en imágenes los hechos y rostros relacionados con los fundamentos de la nación: la firma de las actas de la independencia, las batallas decisivas, los retratos de los héroes y de la burguesía naciente. Ejemplo perfecto de este tipo de artistas son los venezolanos becados durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas.

A principios del siglo XX tuvieron continuidad las temáticas vinculadas con la gestas independentistas del siglo XIX, pues el paso del tiempo le añadió una carga de sublimidad y nostalgia que de alguna manera vino a sustituir el rigor histórico de los pintores decimonónicos. Esta renovada iconografía idealizada de lo nacional, practicada en las Academias de Arte, daría nuevos aires a la consolidación de una identidad a través del uso de las imágenes en las que las construcciones ficticias prácticamente relegaban la realidad.



FIGURA. 1. Miranda en la Carraca, Arturo Michelena, 1896. Óleo/ tela. 196,6 x 245,5 cm. Colección: Fundación Galería de Arte Nacional. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD2.⁶

La relación de las artes plásticas latinoamericanas con las identidades nacionales, siguiendo lo expresado por Flores Ballesteros, alcanzó probablemente su apogeo en la segunda década del siglo XX, cuando comenzó lo que la crítica de arte argentina Marta Traba llamó *la tradición de lo nacional*⁷.

Apareció así la necesidad de plasmar en imágenes la *mexicanidad*, la *peruanidad*, la *argentinidad*, la *venezolanidad* entre otras. Ejemplo de ello es el surgimiento en la segunda década del siglo XX del muralismo mexicano, movimiento estético y político que tenía como bandera un sentimiento nacionalista y las pretensiones de adoctrinar al pueblo, enseñándole

⁶ *Catálogo digital de bienes culturales*, Caracas: Ministerio de la Cultura/Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD1 (2005), CD2 (2006). Esta publicación autoriza la reproducción de su contenido con fines académicos.

⁷ Elsa Flores Ballesteros, "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 3, 2003, pp. 31-44. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=167>. Para profundizar al respecto se recomienda leer el ensayo de esta crítica titulado: "Artes plásticas latinoamericanas: La tradición de lo nacional". En *Mirar en América*. Colección Clásica. N° 218. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. pp. 3-34.

a su vez la historia patria, desde el glorioso pasado prehispánico que los caracteriza, hasta los tiempos contemporáneos.

De hecho, en ese entonces muchas veces los artistas coincidieron con literatos y pensadores en el compromiso de fijar los rasgos constitutivos de la identidad nacional de sus respectivos países, tal es el caso de México con el apoyo dado por el ministro de Instrucción Pública José Vasconcelos a los muralistas, de Perú con los escritos de José Carlos Mariátegui y su respaldo al indigenismo pictórico, de Brasil con la alianza de los escritores Oswald y Mario de Andrade con los pintores de la antropofagia y de Venezuela con la consolidación del Círculo de Bellas Artes, creado en 1912 e inaugurado con discursos de índole nacionalista como el del periodista y caricaturista Leoncio Martínez, quien hablaba, de acuerdo con el profesor Simón Noriega, sobre una “pintura nacional, terrígena, venezolana, inspirada fundamentalmente en nuestros paisajes y ríos”⁸.

Es más, el propósito de los jóvenes artistas de esta agrupación, según Aura Guerrero, era “...hacer un arte venezolano, deslindado de influencias foráneas, y el camino a seguir era el paisaje, la representación de nuestra naturaleza, que estaba ante nuestros ojos y no había sido descubierta”⁹. Como consecuencia de esto, el paisajismo, que se había manifestado desde las dos últimas décadas del siglo pasado, inicia una etapa hegemónica.



FIGURA. 2. Paisaje, Manuel Cabré, 1941. Óleo/tela. 69 X 107 cm. Colección privada. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD1.

⁸ Simón Noriega, *Las artes visuales en Venezuela. Desde la Colonia hasta el siglo XX*. Mérida: Universidad de Los Andes, 2000, p.89.

⁹ Aura Guerrero, *Génesis y evolución de la pintura de paisaje en Venezuela 1840-1912*, Tesis doctoral Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995, p.64.

Puede afirmarse, de acuerdo con Sandra Pinardi (s.f), que durante la vigencia del Círculo de Bellas Artes y los años subsiguientes; es decir, hasta prácticamente entrada la década de los cincuenta, las artes visuales venezolanas comienzan a convertirse más que nunca en una vitrina desde donde exponer un sentimiento nacional desde el punto de vista artístico, que no había podido antes trascender la cultura europea¹⁰.

En esos años "...las artes visuales venezolanas tratan y se ocupan de lo venezolano, no porque se represente el Ávila¹¹ o porque se dibujen figuras de tres razas, lo hacen porque responden a los problemas y las ideas que intentamos responder todos los días"¹² Preguntas tan trascendentales como ¿quiénes somos los venezolanos? En fin, por estas razones, las artes visuales de principios del siglo XX hasta prácticamente los años cincuenta representan lo nacional, prácticamente de manera exclusiva desde el punto de vista político o cívico territorial, expresándose a través de la pintura, como una traducción casi literal de nuestras características geográficas: naturaleza exuberante, luz fuerte, etc.,

Sin embargo, durante la década de los cuarenta, otra forma de plasmar lo nacional en el arte se dio a través de obras que, según Pinardi (s.f). "...pretenden ser didácticas y formativas" como las del realismo social que denunciaban realidades nacionales, entre ellas podemos nombrar: el éxodo campesino, la represión militar, la dura vida en el campo, entre otras¹³.

Es interesante mencionar además que durante la década de los cincuenta, con una simbología poblada por imágenes tomadas de la mitología indígena venezolana y la mitología clásica, artistas como *Pedro Centeno Vallenilla* y *Alejandro Colina* construyeron nuevos modos de mostrar nuestro país. El primero de ellos pintor y muralista, traslada al cuadro o a las paredes las cualidades étnicas de la fisionomía criolla idealizadas al paroxismo, en correspondencia con la proyección de la luz y la flora del trópico, además también plasma el sincretismo mágico-religioso que caracteriza al latinoamericano y por ende al venezolano, como un valor fundamental para la consolidación de la identidad venezolana. Mientras que el escultor Colina integra en los espacios urbanos nacionales la tradición monumentalista de la escultura del siglo XIX, las tipologías autóctonas y una temática criollista concentrada en recuperar la memoria del pasado indígena de Venezuela.

¹⁰ Sandra Pinardi, "Ámbitos de la plástica: entre el lugar y la enunciación". En *Venezuela siglo XX. Visiones y testimonios*, 12, Ásdrubal Baptista (ed.), Caracas: Fundación Polar, s.f., p. 53.

¹¹ Nombre con el que se conoce popularmente al gran cerro emblemático de Caracas, conocido también como el Guaraira Repano.

¹² Pinardi, p. 53.

¹³ Pinardi, p.53.



FIGURA. 3. Tres figuras en marcha, Héctor Póleo, 1945 c. Óleo/ tela. 75 X 60 cm. Colección privada. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD2.



FIGURA. 4. *El Cacao*, Pedro Centeno Vallenilla, 1956. Óleo/ tela. Colección: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD1.

Durante los años sesenta, lo nacional se representa en el horizonte artístico a través de la inserción de obras con temáticas procedentes de la política y la crítica social, que tienen como objetivo poner de manifiesto el carácter de denuncia y cargado de ideología de la época. Ejemplo de ello son las pinturas realizadas durante esa década por Jacobo Borges, en las que el tratamiento expresivo que la da a la figura humana llega casi hasta la descomposición, gracias a un trazo enérgico que de alguna manera plasmó el ímpetu político de la época.

Pero también en los años sesenta y setenta una de las maneras de representar lo nacional fue por medio de la reinterpretación o renovación del paisaje, es decir, plasmando

la geografía venezolana de un modo menos convencional y figurativo logrando obras en algunos casos de estilo informalista con un aspecto más contemporáneo que rompía los cánones clásicos de perspectiva y composición.



FIGURA 5. *Ha comenzado el espectáculo*, Jacobo Borges, 1964. Óleo/tela. 180 X 200 cm. Colección: Galería de Arte Nacional. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD1.



FIGURA 6. *Las tetas de María Guevara*, Ramón Vásquez Brito, 1966. Óleo/tela 130 X 140 cm. Colección: Lilian Torrealba. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD2.

Mientras en los años ochenta y noventa, tal como lo advierte Juan Acha, la búsqueda y la presencia de lo nacional en el arte ha sido cuestionada o negada por motivos de diversa índole, entre éstos la avalancha globalizadora¹⁴. Sin embargo, afirma también Flores Ballesteros que, en ese entonces, en América Latina muchos artistas siguieron prefiriendo temáticas nacionales, pero las instituciones que giran en torno al arte se orientaban hacia las estéticas cosmopolitas¹⁵. Las artes visuales se acercaban cada vez más a los procesos de industrialización y a las industrias comunicacionales, tanto en su producción como en su distribución y comercialización.

Ahora bien, en Venezuela la irrupción del discurso posmoderno y de la globalización en la última década del siglo XX trastocaron el concepto de lo nacional, por lo tanto, en busca de lo propio en ese país se quería mirar al pasado, a las raíces, como lugar donde reside la verdadera identidad. Razón para creer que tal vez algunos críticos, curadores, teóricos e historiadores de arte se basaron en esta idea de identidad para afirmar que el arte de los noventa no representaba al país. Al respecto, Ruth Auerbach dice: “(...) la Venezuela de hoy, pareciera no poseer una verdadera y profunda conciencia de sus tradiciones históricas, religiosas o populares (...)”¹⁶ y Cecilia Fajardo Hill señala que en esa nación hay una tendencia a no realizar un arte explícitamente basado en el contexto socio-histórico “que parte de una herencia histórica de desarraigo, discontinuidad y falta de memoria y, por otro lado, de una herencia de la modernidad artística de los años 50 y 60, de abstracción tanto formal como de las realidades del país”¹⁷.

Quizá la explicación de por qué se tildaba al arte de los noventa de estar desligado de lo nacional reside en que la tendencia de los artistas de ese entonces haya sido la de preferir abocarse a los lenguajes internacionales del arte, antes de confrontar la difícil situación de un país en crisis. No obstante, y aunque suene paradójico, sí hubo un interés por plasmar aspectos nacionales pero de una forma muy peculiar. Desde esta perspectiva, se puede comprender el hecho de que los artistas venezolanos representaran al país de un modo implícito y subjetivo para no tratar de frente las enormes complejidades sociales y culturales venezolanas.

Ejemplo de lo anteriormente comentado es la obra de José Antonio Hernández Díez, que es una videoinstalación llamada *In God we trust* (realizada en 1991), porque trató sobre la idea posmoderna del agotamiento del concepto de desarrollo, haciendo evidente, a través del uso del video, un acontecimiento antecesor de la grave crisis social política y económica

¹⁴ Juan Acha, *Las culturas estéticas en América Latina*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, cap. IV “El Despertar Latinoamericanista: 1920-1950”, 1993.

¹⁵ Flores Ballesteros, pp. 31-44.

¹⁶ Ruth Auerbach, *La última contemporaneidad. La década de los 90 en el arte venezolano Estilo*. Caracas, N° 8, 1997, p. 43.

¹⁷ Cecilia Fajardo Hill, “Venezuela en los 90: ¿Contexto o Descontexto del Arte?” Generalitat Valenciana, *Políticas de la diferencia: Arte Iberoamericano de fin de siglo*, Valencia: 2001, p. 362.

que marcó la década de los noventa, como los saqueos perpetrados durante el *Caracazo* de 1989 y lo confrontaba en una especie de diálogo con una síntesis, casi literal, de la figura masónica inscrita en el billete estadounidense de un dólar en el que se lee la frase *In God we trust*, que es un icono cultural de ese país. Esta obra alertaba sobre las contradicciones y los contrastes que se daban en los años noventa, década caracterizada por la posmodernidad y la globalización, culpables de la pérdida de valores nacionalistas para sustituirlos paulatinamente por valores heredados de culturas más dominantes como la de Estados Unidos.

Categorías estéticas para analizar el arte contemporáneo venezolano con temática nacionalista a partir de la década de los noventa del siglo XX.

La palabra categoría proviene del (lat. categoría, y este del gr. *Katnyopía*, cualidad atribuida a un objeto) y generalmente entendida como cada una de las clases o divisiones establecidas al clasificar algo. Aristóteles fue el primero que la usó, y se puede traducir como denominación, predicación o atribución. De hecho, desde el momento en que utilizo el término categoría me parece obligatorio mantener constantemente la mayor fidelidad posible a su esencia aristotélica; por lo tanto, el objeto que queremos designar debe ser lo más cercano posible a lo predicado por ella. Mientras que Hegel decía que las categorías son abreviaturas de los innumerables detalles de la realidad, y Marx afirmaba que son abstracciones de lo real que definen la realidad o cierto sector de ella, en sus determinaciones más generales¹⁸.



FIGURA. 7 *In God we trust*, José Antonio Hernández Diez, 1991, Instalación, dimensiones variables, Colección Museo de Bellas Artes. Cortesía Fundación Museos Nacionales de la República Bolivariana de Venezuela, CD1.

¹⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel, vol. IV, 1999.

En la praxis de la historia del arte, una de las tareas más comunes es la de establecer categorías, esto con el propósito de implementar un orden, una dirección o una coordenada que permita clasificar obras de arte, sobre todo cuando se estudian o analizan gran cantidad de ellas, pues al categorizar se establecen etiquetas que permiten organizar un número infinito de producciones artísticas a través de los elementos que tienen en común.

Así pues, gracias al estudio del concepto de lo nacional y de los signos de la posmodernidad en el arte, logré identificar descriptores clave para el establecimiento de determinadas categorías en el contexto de la creación artística a partir de la última década del siglo XX, que surgieron específicamente del estudio de algunas obras de arte con temáticas nacionalistas de los cuatro Salones Pirelli de Jóvenes Artistas celebrados en los noventa, evento artístico que tuvo muchísima importancia en Venezuela durante esa época. Ahora bien, hay que mencionar que estas categorías nacieron de esas obras, es decir, que son emergentes y sirven para entender y además ejemplificar cómo se plasmó lo nacional a partir de ese momento.

La preeminencia de la posmodernidad como episteme en los años noventa planteó un nuevo concepto de realidad, que en el caso específico de Venezuela se patentizó aunado a una profunda crisis económica, política y moral que trajo como consecuencia la sensación de una disolución del concepto de nación y de desencanto que caracterizó toda la década y que redefinió lo nacional. Sin embargo, no pretendo evidenciar que las maneras tradicionales de representar lo nacional a través de temáticas como el paisaje, los sucesos históricos, los símbolos patrios, las tradiciones, la fisionomía del criollo y los retratos de los próceres de la patria han desaparecido; sino que esos tópicos que conocemos e identificamos con facilidad como parte del repertorio nacionalista en el arte comenzaron gracias a la influencia de la posmodernidad, un proceso de metamorfosis. Por esta razón, durante los años noventa surgieron nuevos temas que evidenciaron nuevos modos de representación de lo nacional y que recogen de alguna manera la cosmovisión de esos tiempos, pero que considero siguen vigentes ahora. Temáticas que recojo a través de dos conjuntos de categorías: unas basadas en el concepto de lo nacional asumido desde la posmodernidad, entre ellas están: lo político-social, la publicidad-medios de comunicación social, las neocostumbres, lo religioso y el neopaisaje; y otras fundamentadas en los principales postulados posmodernos que se ciñen al ámbito artístico como lo son: lo metafórico, lo híbrido, las apropiaciones, lo indeterminado y lo irónico.

Es importante resaltar que a la hora de aplicar estas categorías para el análisis de obras de arte con temáticas nacionalistas, estas pueden emplearse en solitario o mezclarse; y suelen manifestarse la mayoría de las veces como temas y en algunos casos como herramientas de expresión que se patentizan a través de las técnicas empleadas. Como ejemplo de ello presento el análisis de la siguiente obra, inscrita dentro de las categorías Lo político/social y lo metafórico.



FIG. 8. *El sueño cerca del mar*, Conny Viera, 1997, Instalación, Dimensiones variables, Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Cortesía del Departamento de Curaduría del Museo Contemporáneo de Caracas, 2012.

Instalación fotográfica desplegada en el espacio museográfico, compuesta por tres almohadones sobre los que se pueden ver tres fotografías en blanco y negro, montadas sobre cartón con imágenes de niños durmiendo en una calle de La Guaira, ciudad costeña de la zona central de Venezuela y de un perro callejero¹⁹. Fue ganadora del tercer premio de la III edición de este salón de jóvenes artistas.

En esta instalación, Conny Viera reconstruye su percepción de una escena callejera de La Guaira, a través del ojo de una cámara fotográfica. Su mirada apunta al problema de la subsistencia humana en condiciones de indigencia. Establece conexiones entre un paisaje urbano y la visión cercana de unos niños y un perro durmiendo cerca del mar. Entre lo público (la calle) y lo íntimo (el sueño).

Como producto de la fuerte crisis económica que sufrió Venezuela en los años noventa, lamentablemente el ver a personas y animales viviendo en las calles al desamparo de su suerte comenzó a hacerse más común. Pues la miseria creció. De hecho, la indigencia no ha sido nunca ajena a la sociedad venezolana; sin embargo, es más fácil de comprender y digerir, siempre y cuando el indigente sea un adulto, es decir, un ser autosuficiente y responsable de sí mismo, pues se piensa como una suerte de excusa para nuestra actitud a veces indiferente ante esta compleja situación, que a lo mejor esa persona está sufriendo las consecuencias de sus malas decisiones o acciones.

¹⁹ Por conversaciones con la curadora del III Salón Pirelli de Jóvenes artistas, María Luz Cárdenas, y con el registrador del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Luis Velázquez, sabemos que esta obra no se presentó tal cual como se puede apreciar en esta imagen, extraída del catálogo de ese Salón, porque finalmente la artista resolvió imprimir las fotografías en tela, emulando una suerte de sábanas que cubrían los almohadones.

Sin embargo, el drama de la indigencia impacta más cuando vemos niños en la calle. Esto se debe a la creencia de que los niños son inocentes y su destino, además, es responsabilidad de los adultos. Los niños no pueden decidir por ellos de manera muy acertada y es imposible que hayan acumulado un récord de vida que les pudiera hacer merecer semejante desventura. El peso de la responsabilidad de su suerte recae inmediatamente sobre los adultos, que dirigen la suerte de su sociedad, que eligen a sus gobernantes, y son quienes seguramente tienen la responsabilidad de los eventos que atrofiaron la suerte de estos abandonados. Es la sociedad venezolana, la que ha permitido relegar a estos inocentes a la mendicidad, cual perros callejeros, y ha visto con indiferencia los padecimientos de vivir en la calle.

La inocencia universalmente aceptada de un niño y la de un animal como el perro, nuestro mejor amigo, se convierten en el reproche máximo a la desidia e indiferencia. Pero más allá aún, en esta obra artística Conny Viera nos enseña a través de estas duras imágenes que hay un horizonte, representado a través del mar, connotando que hay una esperanza de cambiar esta realidad por un futuro mejor, si dejamos de ser menos egoístas e irresponsables y nos preocupamos de verdad por los demás.

En esta obra, además, se pueden ver de inmediato contrastados los placeres de una mullida almohada con las penurias y durezas de la calle. Pero también a través de esta instalación se puede recordar cómo suena tan falsa la promesa tantas veces incumplida de muchos políticos y de misses de trabajar por sacar a los niños de la calle, cuando en verdad se hacen los ciegos ante esa realidad.

Viera se propuso exponer con *El sueño cerca del mar*, una realidad que nadie quiere ver, una poesía visual en donde el drama de la indigencia es amortiguado por suaves almohadones y por la magia artística de la fotografía en blanco y negro.

Ahora bien, retomando la explicación que venía haciendo en párrafos anteriores sobre las categorías formuladas para el estudio de obras de arte con temáticas nacionalistas, a partir de la década de los noventa del siglo XX. Creé las siguientes categorías, entendiendo lo nacional desde los postulados de la posmodernidad:

a) Lo político- social

Como ya he señalado, Venezuela durante la década de los noventa atravesó una crisis económica, social, moral y sobre todo política, a partir de la cual los venezolanos perdimos la confianza en los partidos políticos tradicionales y como consecuencia fuimos testigos del fin del llamado Pacto de Punto Fijo y de la decadencia de muchos de sus dirigentes, pero también del nacimiento de otros líderes como Hugo Rafael Chávez Frías, quien a finales de la década se convirtió en presidente de la república y representó un cambio en el paradigma político venezolano promulgando una nueva constitución. En fin, todos estos sucesos se convirtieron en una posibilidad de temas para el arte, razón por la cual algunos artistas venezolanos a través de sus creaciones artísticas han decidido asumir posiciones críticas

ante estos acontecimientos y también cuestionar las consecuencias de las malas decisiones políticas, o bien plantear una reflexión acerca de ellos.

Como reflejo de la compleja sociedad venezolana, muchos artistas han fijado su mirada en temas como la indigencia, el buhonerismo, la violencia, la presencia de nuevos grupos culturales como la cultura de los *jordan* de los años noventa²⁰, y la marcada polarización política existente entre chavistas y oposición.

b) La publicidad- medios de comunicación social.

Caracas, como toda capital en el mundo contemporáneo, está llena de vallas, anuncios luminosos, pendones... en fin, de todo tipo de publicidad y propaganda. Esto comenzó a hacerse más común a finales del siglo pasado. Es por esta razón que muchos artistas reflexionan al respecto en sus obras, inspirándose en algunas campañas publicitarias. Por consiguiente, lo más interesante de las creaciones artísticas a las que me estoy refiriendo es el hecho de que en ellas las fronteras tradicionales entre el arte y la estética utilitaria de la publicidad se desdibujan, y ambos universos se funden discursiva y metafóricamente.

c) Las neocostumbres

Antes de referirme a qué entiendo por neocostumbres, es importante acotar que estoy partiendo del término costumbrismo, que es una tendencia o movimiento artístico, en el cual la obra de arte representa los usos y costumbres de la sociedad y que tiene sus orígenes en el siglo XVI. Ahora bien, es importante tener en cuenta que a partir de la década de los noventa las tradiciones populares no parecen ser un tema que le preocupase mucho a los artistas, porque tal vez estaban interesados en mostrar usos y costumbres típicos de la cultura urbana popular a la que pertenecían y que no eran usualmente representados por considerarse banales, como por ejemplo una celebración infantil, un baile de moda, las decoraciones de los transportes públicos, etc. Usos y costumbres que denomino neocostumbres.

c) Lo religioso

En el arte venezolano contemporáneo, lo religioso también ha tenido presencia, pero asumiéndose no desde el punto de vista de lo sagrado, sino tomándose en algunos casos como

²⁰ *Cultura jordan*, especie de tribu urbana de los años noventa que eran muchachos, en su mayoría, de barrios pobres de las ciudades más importantes de Venezuela, que querían sobre todo alcanzar o simular un estatus social más alto a través de la posesión de los zapatos marca *Nike* (paradigma del zapato deportivo costoso “de marca”) creando además patrones de conducta particulares que los hacían resaltar, no solo por la ropa que usaban sino también por la música que escuchaban, como el tecnomerengue, su manera de comportarse y su forma exclusiva de hablar. Conformando toda una estructura de comportamiento asociada a los sectores más desfavorecidos de esa nación, y que sin embargo alcanzaron gran notoriedad social en los medios sociales de comunicación.

un fenómeno antropológico y social, pues algunos artistas se interesan por manifestaciones sincréticas religiosas, tales como la santería, usando imágenes y símbolos de sus rituales para sacarlos de su contexto y darles nuevos significados estéticos y sociológicos dentro de una obra de arte. También en algunos casos, a las imágenes religiosas se las banaliza hasta el punto de que son intervenidas o simplemente se toma en cuenta parte de su iconografía como un elemento estético dentro del universo de la creación artística.

e) El neopaisaje

En Venezuela el paisaje ha sido uno de los protagonistas indiscutibles del arte, sobre todo a principios del siglo XX con la creación del Círculo de Bellas Artes. Los artistas venezolanos siempre han estado interesados en la representación de su entorno natural y urbano, reparando en sus cambios a través del tiempo, expresando sus reflexiones en concordancia con las novedades que se han introducido en la plástica década a década; es decir, que la representación de paisajes ha ido actualizando su visión.

Desde la última década del siglo XX, podemos apreciar de manera exagerada que el bombardeo publicitario, las innovaciones tecnológicas que se hacen patente a través de las redes de comunicación electrónica y los simuladores de realidades virtuales, entre otros medios, introdujeron importantes transformaciones en los modos de representación del espacio natural, que se miraba a veces con cierta nostalgia, y del urbano, que por lo general se concebía como un caos. En este sentido, los artistas se interesan por la representación del paisaje a partir de visiones tomadas desde transportes aéreos; otros recurren a la imagen digitalizada en busca de espacios y volúmenes virtuales a través de la tercera dimensión. Además, a través de la fotografía los artistas pueden captar lugares en los que el paisajista tradicional no hubiese reparado, y en otros casos la palabra puede sustituir a la imagen de un lugar con la intención de evocarlo.

De esta manera, se pueden observar múltiples modos de representación; ya no es el paisaje pintado el que prevalece, sino que el paisaje se manifiesta también en las instalaciones, al igual que es captado a través de la fotografía, del video, etcétera.

En otro orden de ideas, de acuerdo al estudio de la posmodernidad como episteme y siguiendo lo expuesto por Carlos Fajardo creé las siguientes categorías posmodernas²¹:

a) Lo metafórico

El lenguaje del arte posmoderno que se materializa con fuerza a partir de los noventa dejó de ser unívoco y literal y se convirtió en lenguaje equívoco, dejado a la libre interpretación y metaforización. Así, es típico que desde finales de siglo se observa que se toma prestado

²¹ Carlos Fajardo Fajardo, "El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas" en *Estética y posmodernidad: nuevos contextos y sensibilidades*, Quito: Abya Yala, 2001, pp. 142-215.

un signo de otro campo distinto del objeto de referencia. Esta nueva visión se introdujo con la posmodernidad, que promueve la metáfora y la libre interpretación ante el fracaso de la razón unívoca. Dejando una sensación de incertidumbre.

La metáfora contiene coherencia interna y pertinencia, dice algo más de lo meramente literal, lo que significa que no sólo vemos, sino que vemos de una determinada manera. En el lenguaje metafórico no pueden existir significados neutrales ni posiciones neutrales.

Los artistas contemporáneos hacen uso de esa libre interpretación, permitiéndose metaforizar sobre su entorno; por ello observo que muchas de las propuestas artísticas con temáticas nacionalistas, a partir de la década de los noventa, distan mucho de identificarse con realidades concretas porque se muestran como evocaciones que invitan al espectador a construir sus propias metáforas sobre lo que ve en la obra.

b) Lo híbrido

En las representaciones artísticas de finales del siglo XX, sobre todo, surgieron nuevos lenguajes con nuevos formatos y soportes. Razón por la cual, los artistas contemporáneos tienen la libertad de incorporar en sus obras elementos de la cultura popular urbana que una vez dentro de sus creaciones se resemantizan y a la vez las transforman, otorgándoles rasgos de identidad cultural y propósito crítico.

Esto ocurre porque, entendiendo la posmodernidad como un estilo artístico, tal como lo propone Arthur Danto, son válidos y lógicos la diversidad de lenguajes artísticos, en general, consecuencia del derrumbe de la ideología del estilo²². Por ello, el artista interesado en la representación de su entorno incorpora a sus obras un *collage* de elementos provenientes de diversos contextos. Se da entonces una cultura del pastiche donde desaparece toda norma estilística o discursiva. En este sentido en el arte de hoy, por lo general, ya no vemos un retrato o un paisaje, pero nos podemos encontrar con un lavamanos, un zapato, sobretodos de plástico, un colchón, un mapa, una piñata, fotografías, etc. Es decir que todo vale, al respecto dice Guédez “El arte actual es la suprema expresión de lo promiscuo”²³. Razón por la cual puedo decir que lo híbrido se convirtió en protagonista de las creaciones artísticas a partir de los años noventa en Venezuela.

c) Las apropiaciones

El arte posmoderno se caracteriza por marcar el fin del estilo personal en el arte –debido a la primacía de la reproducción mecánica de las obras– y el fin de los grandes temas. Así le brinda al espectador narrativas fuera del tiempo histórico real. Según Danto, parte de

²² Arthur Danto, “Moderno, posmoderno y contemporáneo” en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999, pp. 25-41.

²³ Víctor Guédez, *Vanguardia, transvanguardia, metavanguardia*, Caracas: Fundarte, 1999, p. 197.

lo que define al arte posmoderno es que “el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte”²⁴. Similar es el planteamiento de Guédez “El arte de hoy se disfraza con las máscaras ya usadas del pasado”²⁵. En este sentido podemos entender por qué las apropiaciones de obras de arte y estilos artísticos del pasado son tan comunes en el arte actual.

d) Lo indeterminado

Las expresiones artísticas posmodernas muestran un interés por complicar la relación de la obra de arte con su referente, debido a que son producciones artísticas polivalentes. Es decir, que pueden suscitar múltiples asociaciones a la hora de interpretarlas y connotar una diversidad de temas. Por lo tanto, hay una tendencia hacia una estética ligada a la incertidumbre y no a la definición de las formas. En este sentido, puede decirse que el arte de hoy se formula muchas veces sin planes, sin procesos lógicos, sin estructuras preformadas, o sea que puede ser producto en algunas ocasiones del azar. Siendo en muchas ocasiones obras no identificables con los géneros tradicionales sino un *coctel* de estilos, motivos y figuras.

e) Lo irónico

Cuando hablo de lo irónico en el arte, me refiero a la burla que hacen los artistas de su entorno, a la capacidad que tienen de usar el humor como ingrediente para sus obras. En fin, el rol de la ironía en la estética posmoderna se justifica porque a través del humor los artistas evaden y se distancian de la realidad para solo burlarse de ella de manera elegante y disimulada.

Para finalizar, considero que las categorías estéticas creadas proporcionan una aproximación de gran utilidad sobre cómo se representa lo nacional; debido a que nos dan una idea clara de la manera en que los artistas retratan en sus propuestas artísticas a su país a partir de la década de los noventa y, además, porque espero puedan ser reutilizadas en el futuro para continuar profundizando en la comprensión de las maneras en que se manifiesta lo nacional en el arte contemporáneo, no solo en Venezuela sino también en otros países del mundo.

²⁴ Danto, p. 27.

²⁵ Guédez, p. 197.

Gracias por leer nuestros libros.
Esperamos que haya disfrutado de
este extracto de esta publicación.

Si desea adquirir la versión completa
u otras publicaciones de la Facultad
de Artes de la Universidad Nacional
de Colombia, le invitamos a
conocer los canales de distribución
que tenemos disponibles.

Tienda de Artes

Ciudad Universitaria
Carrera 30 # 45 - 03,
Edificio SINDU
Bogotá, Colombia

Librerías UN

Sede Campus

Ciudad Universitaria
Carrera 30 # 45 - 03,
Auditorio León de Greiff
Bogotá, Colombia

Sede Las Nieves

Calle 20 # 7 - 15
Bogotá, Colombia

Librería virtual de la Editorial UN

uneditorial.com

Librerías de Siglo del Hombre Editores

libreriasiglo.com